

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Mônica Lima de Carvalho

TRADIÇÃO VISUAL

Políticas de Conservação de Acervos Etnográficos a partir de Práticas Inclusivas

Belo Horizonte
2020

Mônica Lima de Carvalho

TRADIÇÃO VISUAL

Políticas de Conservação de Acervos Etnográficos a partir de Práticas Inclusivas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientadora: Doutora Yacy-Ara Froner.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/ UFMG
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

702.88 C331t 2020	Carvalho, Mônica Lima de, 1961- Tradição visual [manuscrito] : políticas de conservação de acervos etnográficos a partir de práticas inclusivas / Mônica Lima de Carvalho. – 2020. 286 p. : il. Orientadora: Yacy-Ara Froner. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 1. Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás – Teses. 2. Índios – Cultura material – Teses. 3. Museus antropológicos e coleções – Brasil – Teses. 4. Museus etnológicos e coleções – Brasil – Teses. 5. Arte indígena – Conservação e restauração – Teses. 6. Conservação preventiva – Teses. 7. Patrimônio cultural – Proteção – Teses. I. Gonçalves, Yacy-Ara Froner, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Coordenação na Defesa de Doutorado da aluna **MÔNICA LIMA DE CARVALHO** - Número de Registro - **2018673216**.

A Banca Examinadora foi composta por Profa. Dra. Yacy Ara Froner Goncalves – Orientadora – EBA/UFMG, Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza – Titular – EBA/UFMG, Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho – Titular – UFG, Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – Titular – EBA/UFMG, Profa. Dra. Gabriela de Lima Gomes – Titular – UFOP e a defesa ocorreu às 14 horas do dia 27 de março de 2020.

Título: **“Tradição Visual: Políticas de Conservação de Acervos Etnográficos a partir de Práticas Inclusivas.”**.

Prof. Amir Brito Cadôr - Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes.

Belo Horizonte, 19 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cadôr, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 19/08/2021, às 16:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0912663** e o código CRC **B760CE06**.



Referência: Processo nº 23072.243593/2021-91

SEI nº 0912663



À Larissa C. Daher, minha filha, a quem,
com incomensurável amor, esta Tese é dedicada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas, sem exceção, que me propiciaram o convívio pelo ato da amizade nessa jornada rica em aprendizagem e experiências ofertadas pela magia circundada aos artefatos Indígenas, o elemento unificador de intelectos na interpretação de seus significados ocultos, à Preservação Cultural do Patrimônio salvaguardado pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.

Meu especial agradecimento aos alunos estagiários que participaram da reestruturação dos espaços de Reserva Técnica Etnográfica, Laboratório de Conservação e Restauro, Exposições de Longa Duração e Exposições Temporárias, dentre outras atividades de Conservação Preventiva ao acervo do Museu.

Sendo assim, nos permeamos pela admiração por cada um que interagiu nessa dinâmica institucional, que comparo, metaforicamente, a um painel formado pela paisagem do que ainda não percebemos com nitidez, qual seja a imagem nele composta, pois ainda nos encontramos muito próximos a ele. Contudo, cada um de vocês: Indígenas, alunos estagiários, técnicos administrativos, professores e orientadores, diretores do Museu, pessoal terceirizado da manutenção, os associo à qualidade de uma cor, que ainda se interage à mistura da paleta, e os interpreto a cada momento em que os percebo em ressonância aos eventos juntos vivenciados, resultando novos matizes ao painel ainda inacabado.

Fica o meu imensurável carinho e agradecimento aos que já não se encontram em nosso convívio nesse plano, mas que muito interagimos no ambiente museal. Adicionalmente, gostaria de realçar que, da mesma forma que nossos amigos Indígenas, não mais pronunciam os nomes dos entes que já não mais se encontram entre nós, aqui também não os pronunciaremos; mas registramos a nossa saudade.

RESUMO

Os artefatos da cultura material indígena desenharam seu estilo próprio pela leveza das formas e efemeridade da matéria, materializam do mundo da natureza dos seres orgânicos e inorgânicos o elemento essencial da vida - ela mesma pela interface da criatividade. O estudo do qual escrevo narra a experiência de 20 anos de atividade no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, resultando, assim, na contribuição epistemológica à Conservação Participativa das Coleções do Acervo Etnográfico Indígena sob a sua guarda. Protagoniza a cultura material indígena a importância da implementação de gestão a partir da metodologia participativa pela presença de seus produtores às atividades que favorecem a preservação dos artefatos componentes dessas coleções. Intenta introduzir o gerenciamento compartilhado da Preservação do Patrimônio Cultural à demanda da conservação das Coleções Etnográficas Indígenas hoje existentes nos museus de natureza antropológica no Brasil. Em tese, trazer os Indígenas aos museus brasileiros, tê-los efetivamente como parte integrante de equipes que atuam em prol da preservação dessas coleções salvaguardadas, permitindo-os a abordagem espontânea de seus artefatos em Reservas Técnicas, porém, a partir dos critérios da Conservação Preventiva aplicados à salvaguarda das coleções museológicas. A importância da tese sugerida enaltece a aceitação social daqueles que trazem consigo a arte de construir e enxergar a realidade de sua produção em artefatos que revelam suas origens tradicionais, a partir das diversificadas formas criativas de se trabalhar o gerenciamento das coleções etnográficas Indígenas nos museus que vêm de encontro, principalmente, aos interesses dos Ameríndios, que gostariam de trabalhar nessas instituições que salvaguardam as suas culturas materiais. Desse modo, contribuir com as demandas da documentação dos acervos etnográficos Indígenas brasileiros, além de proporcionar a possibilidade de promover ações temáticas - educativas ao público e, ainda, a divulgação, respectivamente, dos próprios museus promovedores dessas iniciativas.

Palavras-chave: Museus Antropológicos do Brasil; Cultura Material Indígena; Realidade Imaterial dos Artefatos Indígenas; Conservação Participativa; Conservação-Restauração de Artefatos Indígenas; Salvaguarda das Coleções Etnográficas Indígenas.

ABSTRACT

The artefacts of indigenous material culture draw their own style through the lightness of forms and the ephemerality of the matter and materialise the essential element of life from the natural world of organic and inorganic beings - itself through the interface of creativity. The analysis of which I write about narrates the experience of twenty years of activities in the Anthropological Museum of the Federal University of Goiás, resulting in the epistemological contribution towards the Participatory Conservation of the indigenous ethnographical collections under its guard. The indigenous material culture is essential for the managerial implementation of the methodology of participant observation through the exposure of their producers to the activities that favour the preservation of the component artefacts of these collections. The intention is to introduce the shared management of the Cultural Heritage preservation to the demand of Conservation of the indigenous ethnographic collections currently present in Brazilian anthropological museums. In theory, bringing the Indigenous to the Brazilian museums and effectively integrating them as part of the teams that act in favor of the preservation of these safeguarded collections, allowing them to opt for a spontaneous approach towards their artefacts in Technical Reserves, following the criteria of the Preventive Conservation applied to the safeguard of museum collections. The importance of the suggested theory praises the social acceptance of those who bring along the art of constructing and seeing the reality of their production in artefacts that reveal their traditional origins through the diverse creative ways of managing the indigenous ethnographic collections in the museums that meet, mainly, the interests of the Amerindians that would like to work in these institutions that storage their material cultures. This way, contributing to the demands of the documentation of the Brazilian indigenous ethnographic collections provides the possibility of the promotion of educational actions to the public and promotes, respectively, the museums that sponsor this initiative.

Key-words: Brazilian anthropological museums; Indigenous Material Culture; Imaterial Reality of Indigenous Artefacts; Participatory Conservation; Restoration-Conservation of Indigenous Artefacts; Safeguard of Indigenous Ethnographic Collections.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** - Duas Canoas expostas, sendo a superior originária do Xingu, e a inferior, dos Índios Karajá, Goiás. Exposição "Museu: Expressão de Vida" Museu Antropológico da UFG, 1995. Créditos de imagem: Yacy-Ara Froner. **48**
- Imagem 2** - Barco rumo à Aldeia Ipatsé Kuikuro, Rio Xingu, Parque Nacional do Xingu, 2012. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **49**
- Imagem 3** - Xilogravura: "Combate do bote dum navio francês e canoas com com selvagens, contra um pequeno navio português, pertencente a Pedro Roesel, na baía do Rio de Janeiro." Fonte: (STADEN, 1974, p.144). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **50**
- Imagem 4** - Xilogravura: "Staden de pé na canoa, parlamenta com a tripulação de um navio português, chegado a Ubatuba." Fonte: (STADEN, 1974, p. 144). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **50**
- Imagem 5** - "Construção das nossas canoas na cortiça de jatobá". Produção de uma canoa a partir da casca da árvore Jatobá (*Hymenaea courbanil*). Fonte: (SCHMIDT, 1942, p. 41). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **52**
- Imagem 6** - Desenho datado e assinado (STEINEN, 1940, p. 193). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **54**
- Imagem 7** - Canoa Karajá, exposição: "Lavras e Louvores", Museu Antropológico da UFG, 2006. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **56**
- Imagem 8** - Anverso do Fragmento arqueológico cerâmico originário da Lagoa Miararré, Xingu. Coleção do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **59**
- Imagem 9** - Reverso do Fragmento arqueológico cerâmico originário da Lagoa Miararré, Xingu. Coleção do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **59**
- Imagem 10** - Confecção da máscara Yakuikatu, Casa do Índio, FUNAI, Goiânia, 1994. Massinoá Kuikuro, Tahuma Yaku Kuikuro, Mônica L. Carvalho e Arifutuá Kuikuro (leitura da esquerda para a direita). Casa do Índio, FUNAI, Goiânia, 1994. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **61**
- Imagem 11** - Apasa na exposição: "Lavras e Louvores", 2006, Museu Antropológico UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **64**

Imagem 12 - Apasa – Máscara Xinguana pertencente ao acervo etnográfico do Museu Antropológico da UFG, 1994. Créditos de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	68
Imagem 13 - Apasa – Máscara Xinguana pertencente ao acervo etnográfico do Museu Antropológico da UFG, 1994. Detalhe desenhado em ficha de identificação museológica, identificada como “Anhangú”, e de procedência “Kuikuru” Créditos de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	68
Imagem 14 - Ahasa – a corporificação de um “sobrenatural antropomorfo”. Foto: Mônica Lima Carvalho.	70
Imagem 15 - Pintura corporal para dança Urua, evento que faz parte do Ritual Quarup, segundo Sepe Ragati: "Urua é de Quarup" e é o nome da flauta que só pode ser tocada pelos homens, aqui tocada por Karuaia Ararapan Kuikuro, irmão de Yawaku Kuikuro que é esposa de Sepe Ragati Kuikuro. O desenho da pintura corporal é o "Tüihitinhü". Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	81
Imagem 16 - Máscara Apasa - Indumentária armazenada em Reserva Técnica Etnográfica, acervo do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	82
Imagem 17 - Umidificação e fixação das fibras de buriti realizada pelas alunas Aline do curso de Ciências Sociais, Idila do curso de História e Lívia do curso de Artes da UFG (leitura da esquerda para direita). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	86
Imagem 18 - Detalhe da umidificação por nebulização da cabaça (Legenaria vulgaris) na técnica de consolidação do suporte. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	86
Imagem 19 - Detalhe da consolidação das partes quebradas da cabaça (Legenaria vulgaris), fixação do nariz e das duas presas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	87
Imagem 20 - Detalhe da cabeça da Apasa com os seus órgãos dos sentidos consolidados em fase de reintegração de policromia. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	88
Imagem 21 - Kamangaga Kuikuro dançando a máscara de origem Kalapalo, Xingu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	101
Imagem 22 - Kamangaga dançando a máscara Yacuicatu, na Reserva Técnica do Museu Antropológico. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	102
Imagem 23 - Máscara ‘Aga’ em seu local de origem, no Xingu, antes da entrada para coleção do museu. Fonte: Diários de campo de Acary Passos	103

de Oliveira, arquivo documental do Museu Antropológico. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 24 - Kamangaga Kuikuro usando a máscara 'Aga' na Reserva Técnica do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **103**

Imagem 25 - Kamangaga dançando com a máscara 'Aga' - na língua Kuikuro, na Reserva Técnica do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **103**

Imagem 26 - Itsana Kuikuro, primo de Sepe Ragati Kuikuro, trajado com o Cocar 'Hugeku' na língua Kuikuro, é usado na Festa Auguhi do Quarup na Aldeia Ipatsé Kuikuro, no Xingu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **114**

Imagem 27 - Braceletes 'Bungai' na língua Kuikuro usados em rituais e festas na Aldeia Ipatsé Kuikuro, no Xingu. É usado também pelas mulheres na Festa Yamurikuma nas Aldeias Kuikuro. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **114**

Imagem 28 - Kanari Kuikuro trajado para a Festa Auguhi do Quarup na Aldeia Ipatsé Kuikuro. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **117**

Imagem 29 - Tahuma Yaku Kuikuro e sua tia realizando o processamento do broto da palmeira de buriti na remoção da cutícula ou seda da folha de buriti. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **118**

Imagem 30 - Tahuma Yaku Kuikuro confeccionando manualmente as cordas da seda de buriti. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **118**

Imagem 31 - Visão interna do bracelete 'Bungai', arranjo de plumária fixadas por cordinhas de seda de buriti ao cordão de fios torcidos de algodão in natura, artefato doado após seu uso em ritual na Aldeia Ipatsé Kuikuro, por Kanari Kuikuro. Acervo da autora. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **119**

Imagem 32 - Detalhe do trançado na fixação da plumagem do adorno; fixação das penugens nas extremidades das pequenas alças em seda de buriti. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **120**

Imagem 33 - Detalhe da tessitura da seda de buriti trançada ao cordão de algodão na composição dos delicados arranjos de penugens das aves tucano da família Ramphastidae e arara da família Psittacidae. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **120**

Imagem 34 - Par de braceletes 'Bungai' usados na Festa Auguhi do Quarup pelos homens e na Festa Yamurikuma pelas mulheres, na Aldeia Ipatsé Kuikuro. Artefato pertencente ao acervo da autora. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho. **121**

Imagem 35 - Festa 'Auguhi' do 'Quarup' na Aldeia Ipatsé Kuikuro, no Xingu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	122
Imagem 36 - Sala destinada à Reserva Técnica Etnográfica do Museu Antropológico da UFG. Ivanir de Souza Neves e Maria Aparecida de Oliveira Borges Castro (da esquerda para a direita) responsáveis pela organização das coleções no novo prédio do Museu Antropológico, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	128
Imagem 37 - Sala destinada ao Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Antropológico da UFG. Ivanir de Souza Neves selecionando os Objetos para a guarda em Reserva Técnica, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	128
Imagem 38 - Flechas em fase de organização, na sala de exposição temporária, ainda em fase de reforma predial para as novas instalações do Museu Antropológico, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	129
Imagem 39 - Vitrines compostas por artefatos delicados confeccionados por plumária. Crédito de imagem: Yacy-Ara Froner.	133
Imagem 40 - Detalhe do tratamento expográfico aos artefatos sem proteção adequada sobre o mobiliário da exibição. Crédito de imagem: Yacy-Ara Froner.	135
Imagem 41 - Detalhes dos vasos de cerâmica policromada Karajá e um forno de cerâmica Xinguano, expostos sobre mobiliário sem proteção. Crédito de imagem: Yacy-Ara Froner.	137
Imagem 42 - Detalhe do conduto de acesso do solo para a vitrine localizada na sala de exposição "Museu: Expressão de Vida", construído pelos cupins. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	143
Imagem 43 - Detalhe da ação de ataque dos cupins pela parte inferior da vitrine na sala de exposição "Museu: Expressão de Vida" após intervenção de imunização do mobiliário. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	143
Imagem 44 - Detalhe do acesso de entrada dos cupins pela instalação elétrica do prédio. Marcas na parede da passagem construída da tomada elétrica na parte inferior da parede ao canto da sala onde se posicionava o mobiliário de armazenamento das coleções em Reserva Técnica. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	144
Imagem 45 - Detalhe da parede da Reserva Técnica onde se posicionava o mobiliário, registrando as consequências de infiltrações e vestígios da ação pelos cupins. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	144

Imagem 46 - Mobiliário da Reserva Técnica - caixas produzidas em madeira revestida por fórmica; acondicionamento dos artefatos organizados por coleções no interior das caixas, armazenadas em duas salas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	147
Imagem 47 - Mobiliário da Reserva Técnica - duas plataformas confeccionadas em madeira para o acesso e manuseio das caixas; vitrines em madeira revestida por fórmica; e estante aberta confeccionada em madeira. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	148
Imagem 48 - Mobiliário da Reserva Técnica produzido em madeira revestida por fórmica; armário desenhado para a guarda das máscaras na parte superior, e na parte inferior no sentido horizontal do armário, a guarda de bordunas, lanças e arcos. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	149
Imagem 49 - Conjunto de estruturas confeccionadas em madeira, destinada à guarda de flechas comportando no máximo de 20 unidades por estrutura. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	150
Imagem 50 - Detalhe lateral das estruturas, estojo de acondicionamento das flechas, na sala de exposição temporária, ainda em fase de reforma predial para as novas instalações do Museu Antropológico, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	150
Imagem 51 - Ivanir preparando as bandejas da capela para a fumigação dos artefatos contaminados por pragas. Os artefatos foram embalados individualmente por entretela fina, em 1993. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	152
Imagem 52 - Ivanir e Ana Lúcia Gonçalves Borges, estagiária do curso de Artes, realizando a vedação da câmara de fumigação com lona de PVC expandido, em 1993. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	152
Imagem 53 - Atual Reserva Técnica Etnográfica do Museu - resultado da reforma de três salas em uma sala ampla com a instalação do equipamento de armazenamento das coleções etnográficas Indígenas. Crédito de imagem de Mônica Lima de Carvalho.	159
Imagem 54 - Armazenamento da cestaria modulado de acordo com os modelos e dimensões dos cestos e peneiras protegidos por Polyethylene foam, manta de Polietileno, forrando todas as prateleiras e envelopando peneiras, pratos e abanos em menores dimensões. Crédito de imagens: Mônica Lima de Carvalho.	161
Imagem 55 - Armazenamento da cestaria modulado de acordo com os modelos e dimensões dos cestos; material utilizado para o acondicionamento foi a manta de polietileno (polyethylene foam) forrando todas as prateleiras. Crédito de imagens: Mônica Lima de Carvalho.	162

Imagem 56: Armazenamento das flechas em gavetas telescópicas. Crédito de imagem: Mônica L. Carvalho.	163
Imagem 57 - Armazenamento das Bonecas Karajá, em estojos confeccionados com Polyethylene foam. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	164
Imagem 58 - Bandeja trabalhada em Polyethylene foam modelada em baixo relevo. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	164
Imagem 59 - Reserva Técnica Etnográfica - Cocar acondicionado em gaveta telescópica sobre bandeja de Polyethylene foam com proteção em TNT, em substituição a entretela, por Caio Marques Pereira, aluno-estagiário do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	165
Imagem 60 - Reserva Técnica Etnográfica - Cocar acondicionado em gaveta telescópica sobre bandeja de Polyethylene foam com proteção em papel Pedra Branca, em substituição ao TNT, por Caio Marques Pereira, aluno-estagiário do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	165
Imagem 61 - Reserva Técnica Etnográfica - Proteção de painéis em cerâmica Wuará acondicionadas no armário com papel Pedra Branca. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	166
Imagem 62 - Detalhe do adorno composto por fibras de buriti, sementes e plumária, danificado pela ação de pragas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	167
Imagem 63 - Detalhe do dano causado ao adorno pelo ataque de praga à estrutura das fibras, sementes e plumária. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	167
Imagem 64 - Detalhe da remoção do ovo, provavelmente de <i>Rhyzopertha dominica</i> (F.) conhecida como Besouro de cereais e farinhas; manuseio de remoção do ovo por Caio. Crédito de imagem de Mônica Lima de Carvalho.	168
Imagem 65 - Detalhe da remoção da larva em movimento no interior do Polyethylene foam por Caio. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	168
Imagem 66 - Atividade de manutenção de limpeza da Reserva Técnica Etnográfica, por Werydianna Marques e Caio Pereira. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	169
Imagem 67 - Manutenção das bandejas em Polyethylene foam por Werydianna Marques, em 2015. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	170

Imagem 68 - Manutenção das bandejas em Polyethylene foam por Caio Pereira, 2015. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	170
Imagem 69 - Higienização das flechas com detalhes em plumária, para a embalagem e deslocamento de salas, por Henrique Alves da Silva, aluno estagiário do curso de Artes da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	175
Imagem 70 - Adornos higienizados e embalados sendo acomodados para o deslocamento de salas no Museu, pela Antropóloga Maria Aparecida de Oliveira Borges Castro (Cida), coordenadora da Museologia. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	175
Imagem 71 - <i>"Monica's knowledge of her country's indigenous peoples will help us to interpret this area of our collection"</i> . Texto publicado na revista <i>"Open to view"</i> , do Royal Albert Memorial Museum, em Exeter, na Inglaterra. Conservação de uma máscara de origem africana por Mônica L. Carvalho. Fonte: <i>Open to View museum magazine</i> . Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	176
Imagem 72 - Limpeza de um vaso em cerâmica Karajá por Gustavo de Oliveira, aluno estagiário do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	177
Imagem 73 - Limpeza por sucção com aspirador de pó de uma canoa Karajá por Laura, aluna do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	177
Imagem 74 - Anverso da ficha de conservação. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	178
Imagem 75 - Reverso da ficha de conservação. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	178
Imagem 76 - Fichas de entrada e encaminhamento do objeto no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	179
Imagem 77 - Livro de Registro de Acesso composto por Registro de entrada dos objetos no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	179
Imagem 78 - Detalhe do invólucro de proteção da Ficha de Conservação em poliéster Mylar, apresentando resistência térmica e propriedades de isolamento. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	180
Imagem 79 - Vitrines em estruturas metálicas com sistema de climatização e iluminação interno - Exposição "World Culture" do Royal Albert Memorial Museum em Exeter, UK. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	182

Imagem 80 - Vitrine da Exposição "World Culture" com mesma estrutura, porém com dimensões diferenciadas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	182
Imagem 81 - Vitrines da exposição "Lavras e Louvores" confeccionadas em aglomerados de Medium Density Fiberboard (MDF), sem climatização interna, em fase de acabamento. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	183
Imagem 82 - Vitrine finalizada com pintura automotiva em tom grafite fosco, em aproximação à aparência do material metálico. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	183
Imagem 83 - Vitrines da exposição "Lavras e Louvores" confeccionadas em aglomerados de Medium Density Fiberboard (MDF), com iluminação interna e sem climatização, em fase de acabamento, com o MDF aparente. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	184
Imagem 84 - Montagem interna da vitrine conforme design do projeto de curadoria, pelas estagiárias: Lígia do curso de História da UFG – distribuindo a espuma de Polietileno; Bárbara do curso de História da UFG - dentro da vitrine recebendo e posicionando as espumas e os objetos; e Lívia do curso de Artes da UFG - fazendo a leitura do projeto de design e a entrega dos objetos (da esquerda para direita da imagem). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	184
Imagem 85 - Montagem dos objetos no interior da vitrine pelo acesso lateral; Gustavo de Oliveira e Bárbara L. Moraes, removendo o papel Pedra Branca dos objetos já devidamente tratados no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	185
Imagem 86 - Vitrine finalizada com iluminação controlada de acordo com o índice de lux normalmente indicado para o tipo de material exposto. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	185
Imagem 87 - Detalhe do Painel de entrada da exposição "Lavras e Louvores", instalação das lâmpadas fluorescentes no teto pintado em cor preta. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	185
Imagem 88 - Detalhe da iluminação com as lâmpadas fluorescentes da sala "Lavras". Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	185
Imagem 89 - Iluminação interna da Vitrine com material arqueológico e etnográfico indígena. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	186
Imagem 90 - Detalhe da composição de adornos plumários. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	187

Imagem 91 - Cocar Lahetô Karajá composto por elementos plumários – iluminação com temperatura fria de cor, em realce ao artefato. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	188
Imagem 92 - Vitrine com iluminação interna difusa e iluminação direta com temperatura de cor fria direcionadas aos objetos cerâmicos. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	188
Imagem 93 - Suportes confeccionados com 'crosslinked high-density Polyethylene foam' e revestido por tecido de algodão design projetado de acordo com a estética visual do artefato, por Mônica L. Carvalho. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	189
Imagem 94 - Vitrines com manequins compostos por trajes conforme curadoria da exposição. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.	190
Imagem 95 - Miniatura de banco xinguano confeccionado em madeira pintado com o motivo "Tüihitinhü", autor Ariftuá Kuikuro da Aldeia Lahatuá, Xingu. Crédito de imagem: J. M. Daher.	196
Imagem 96 - Miniaturas de animais - duas aves e uma anta, esculpidos em madeira com detalhes em concha de caramujo na representação dos olhos dos animais; procedentes da Aldeia Kalapalo, Xingu. Crédito de imagem: J. M. Daher.	197

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1 – VOZ DAS ALDEIAS	36
CAPÍTULO 2 – ACERVOS ETNOGRÁFICOS, MEMÓRIAS INSTITUCIONAIS AMBIÊNCIA DE SALVAGUARDA EM MUSEUS	75
2.1. Alguns bons legados	76
CAPÍTULO 3 – VOZES SILENCIADAS: NARRATIVAS COLONIALISTAS E DESTRUIÇÃO DA CULTURA MATERIAL INDÍGENA	92
3.1 Da primeira abordagem de acesso à cultura material indígena no Museu	95
3.2 Ocasões precisam ser proporcionadas para que os eventos aconteçam	100
3.3 Museus, realidades à parte	105
3.4 Atributos que valorizariam efetivamente uma política de preservação do patrimônio cultural à visibilidade museal	106
CAPÍTULO 4 – AS COMUNIDADES INDÍGENAS COMO PROTAGONISTAS NA PRESERVAÇÃO DOS ARTEFATOS	109
4.1. Abordagens participativas integradas às atividades de conservação	112
4.2 Visualizando ‘Bungai’	116
4.3 Integrando Bungai à Festa Auguhi no Ritual do Quarup	122
CAPÍTULO 5 – POLÍTICAS DE GESTÃO DE CONSERVAÇÃO DE ACERVOS ETNOGRÁFICOS EM RESERVAS TÉCNICAS: PROCESSOS DE INCLUSÃO E GERAÇÃO PARTICIPATIVA DE UMA MEMÓRIA INSTITUCIONAL	126
5.1. A exposição “Museu: Expressão de Vida” – uma narrativa pela abordagem das ações de conservação preventiva praticadas no Museu Antropológico	129

5.2 Os objetos em exposição “Museu: Expressão de Vida	131
5.3 As superfícies dos artefatos e seus desgastes pelos deslocamentos ambientais	135
5.4 A fragilidade dos artefatos indevidamente expostos às forças inevitáveis	137
5.5 Artefatos ameaçados pela incidência de pragas no museu	141
5.6 Breve relato da ação de pragas nas coleções etnográficas do Museu Antropológico	142
5.7 Migração das técnicas de conservação e restauro de obras de arte no tratamento de artefatos Indígenas	146
5.8 Adaptações técnicas de desinfestação de pragas aos artefatos Indígenas	150
5.9 Artefatos Indígenas no ambiente - o Museu	154
5.10 A narrativa da Conservação Preventiva do acervo etnográfico indígena e suas visualidades transpostas nas últimas três décadas de atividades no Museu Antropológico	174
5.11 Atividades técnicas e práticas de conservação no Laboratório de Conservação e Restauro	176
5.12 Documentação desenvolvida pelo o Laboratório de Conservação e Restauração	177
5.13 Reestruturando o espaço físico da Exposição de longa duração	181
5.14 Elaborando os suportes para os objetos no Laboratório de Conservação	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	202
ANEXO A – CURT NIMUENDAJU: 104 MITOS INDÍGENAS NUNCA PUBLICADOS	209
ANEXO B – COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO ALTO XINGU	258

ANEXO C – PROJETO BRAZIL EXHIBITION	275
ANEXO D – FICHA DE CONSERVAÇÃO	278
ANEXO E – FICHAS DE ENTRADA	280
ANEXO F – FICHA DE REGISTRO DE ACESSO	282
ANEXO G – CARTA À FUNDAÇÃO VITAE	284



I N T R O D U Ç Ã O



O presente texto decorre, originalmente, de minha pesquisa enquanto conservadora de bens culturais móveis – em especial como conservadora-restauradora de acervos arqueológicos e etnográficos –, considerando a demanda de estudos especializados no campo da análise da tecnologia de construção da cultura material dos Ameríndios, a partir de minha atuação junto às coleções pertencentes ao Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.

Neste contexto, cabe salientar a realização de pesquisas de campo estruturadas por meio do contato com os artefatos e do acesso aos seus produtores, tanto no equipamento museológico quanto a partir de visitas às aldeias Ipatsé, da etnia Kuikuro, na região do Xingu, e Buridina, da etnia Karajá, na cidade de Aruanã, às margens do Rio Araguaia. Configura-se, deste modo, períodos de trabalhos de campo de natureza etnográfica com Ameríndios do Xingu e do Centro-Oeste do Brasil, na década de 1990 e durante esta pesquisa.

O Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás foi criado no final de 1969 e início de 1970, a partir da atuação do Departamento de Antropologia e Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás. As primeiras coleções do Museu decorrem da doação do acervo particular do sertanista Acary de Passos Oliveira (1907-1993).

Por ter uma larga experiência de contatos com povos Indígenas decorrentes de suas atividades ligadas ao projeto nacional de interiorização do país – como a participação no projeto Rondon; na Fundação Brasil Central, sendo responsável pela operação Bananal; na expedição Roncador Xingu e na comissão de construção de Brasília –, o sertanista, tenente das Forças Armadas e também advogado, foi chamado a integrar o quadro docente da UFG, em 1970, e imediatamente foi empossado como diretor do Museu, exercendo o cargo até 1982 (LIMA, 2012, p. 71).

Atualmente, há um interesse crescente na compreensão do processo de formação de coleções antropológicas, etnográficas e arqueológicas, considerando os agentes formadores dessas coleções, seu processo de constituição e a demanda de entrelaçamento das informações entre museus para a compreensão das relações ideológicas, epistemológicas e metodológicas por trás dos procedimentos de coleta, pesquisa, musealização e preservação.





Cabe ressaltar o projeto de *Conservação da Coleção de Álbuns Fotográficos do Museu da Imagem e do Som de Goiás*, realizado por Stela Horta Figueiredo, Maria Clara Mosciaro e Ivy da Silva (2007), que permite o estabelecimento de vínculos entre os acervos presentes no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e os registros das expedições que deram início ao acervo. No *Álbum I* (série Acary de Passos Oliveira),

As fotografias do álbum registram uma expedição realizada em 1937, acompanhando o Rio das Mortes e o Rio Araguaia, entre os estados de Goiás e Mato Grosso, pela Missão Salesiana, sob a responsabilidade do Padre Hipólito Chovelon. As missões salesianas tentaram, durante as décadas de 1930 e 1940, a pacificação de índios na região. As imagens apresentam a derrubada de roças, a construção dos primeiros ranchos e algumas embarcações no rio. Outro importante conjunto de fotografias registra a viagem feita pelo presidente Getúlio Vargas à aldeia dos índios Karajá na Ilha do Bananal, em agosto de 1940. As fotografias ilustram o contato da comitiva presidencial com os índios, o acampamento e as belezas naturais da região (FIGUEIREDO; MOSCIARO; SILVA, 2007, p. 298).

Esse álbum, organizado pelo sertanista Acary de Passos Oliveira, foi doado ao Museu da Imagem e do Som de Goiás, em 2001 e hoje faz parte da Coleção José Mendonça Teles.

Além da coleção inaugural, ao longo das décadas de 1970 e 1980, o acervo arqueológico/etnográfico/antropológico foi ampliado consideravelmente, sobretudo por meio de incursões às aldeias Indígenas da região. As expedições científicas ao Parque Nacional do Xingu, à Colônia Indígena de São Marcos, à Colônia Indígena Meruri, no Estado de Mato Grosso, à Ilha do Bananal, no atual estado do Tocantins, e às comunidades goianas em Jaupaci, Hidrolândia, Mara Rosa, Orizona e Inhumas promoveram o estabelecimento das coleções de artefatos Indígenas compostas por armas, ferramentas, plumarias, adornos, cestarias e cerâmicas.

“Em 1975, professores e pesquisadores dos departamentos de Antropologia, Geografia, Geologia e Química iniciaram o Projeto Arqueológico Anhanguera Estado de Goiás, coordenado por Margarida Davina Andreatta, do Museu Paulista” (LIMA, 2012, p. 72).

Posteriormente, a antropóloga Edna Luísa de Melo Taveira (1945-2017), com quem tive oportunidade de trabalhar, dirigiu o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás de 1983 a 1993 e, posteriormente, de 1995 a 1997, consolidando a





instituição como um museu universitário de referência. Nesse período, o museu refletiu sua atuação como pesquisadora em arqueologia e museóloga, principalmente a partir das primeiras pesquisas sistemáticas com populações Indígenas, em especial, os Karajá do Médio Araguaia, nos anos 1970 e 1980.

Se a preservação dos testemunhos dos trabalhos de campo e da memória dos formadores das coleções possibilita uma compreensão ampliada do contexto institucional, a tese principal desta pesquisa compreende que parte primordial da conservação, pesquisa e comunicação dos artefatos depende, também, da voz do produtor. Neste sentido, principalmente a partir de teorias relacionadas ao *olhar descolonizador*, a interlocução com as comunidades de onde partem os objetos justificam, por um lado, sua preservação, da mesma forma que permite uma conservação qualitativa fundamentada na compreensão da tecnologia de construção dos objetos.

Em 1994, aconteceu meu primeiro contato com um grupo de índios Kuikuro, no próprio Museu Antropológico, que me despertou – como conservadora dos acervos institucionais – a percepção da demanda de compreensão das técnicas de construção da cultura material presente no museu, a fim de executá-las de forma apropriada. Assim, o processo metodológico de curadoria das coleções, no sentido da preservação curatorial, subsidiada pela pesquisa no campo da Ciência da Conservação, a partir dos estudos físico-químicos dos materiais, encontrou na História da Arte Técnica as bases fundamentais para a abrangência de que o estudo da tecnologia de construção dos artefatos significaria um campo indispensável no tratamento dos acervos, tanto no campo da Conservação Preventiva quanto no processo de restauração dos objetos.

Nesta época, eu pretendia realizar uma investigação acerca da tecnologia de construção de artefatos com o objetivo de amparar minhas atividades de conservadora e restauradora do acervo do museu. A primeira categoria de objeto a ser produzido, em caráter de ensaio, com respectivo registro das fases do trabalho, foi uma máscara Kuikuro denominada Yakuikatu. As atividades desenvolvidas incluíram aspectos da coleta da matéria-prima e do processamento, bem como do entalhe e da policromia, compondo os respectivos elementos decorativos. A meta imediata do estudo foi o conhecimento e a documentação dessas técnicas na construção do objeto.





Posteriormente, em 2003, a pesquisa foi ampliada a partir de estudos realizados com os Karajá da Aldeia Buridina, em Aruanã, Goiás, promovida pelo *Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, Exeter City Council*, com financiamento do *Heritage Lottery Fund*, em Exeter na Inglaterra.

Essa foi uma atividade programada no período em que estagiei no *Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery*, em 2001, sob a orientação da arqueóloga e conservadora-restauradora Alison Bishop, coordenadora do Laboratório de Conservação do Museu, com o apoio da Fundação VITAE. Como conservadora, elaborei os laudos técnicos dos artefatos da exposição temporária “*A Taste of the Amazon & Brazil*”, em celebração à abertura da exposição “*Into the Amazon*”.

Em seguida, a investigação se expandiu para o estudo de outras técnicas de coletas, tipos de processamentos e uso de materiais provenientes da palmeira de buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.), da palmeira de babaçu (*Orbignia martiana*) e da envira (*Guatteria* sp.), utilizados na produção dos cestos *Behÿra* e *Urabahÿ*, dentre outros artefatos por eles confeccionados, como chapéus, bolsas, outros modelos de cestos e brinquedos.

O cesto de cargas temporário denominado *Behÿra* foi documentado desde a colheita da matéria-prima à construção propriamente dita do artefato, na própria aldeia. As matérias-primas incluem folíolos do broto da folha de babaçu e entrecasca de envira.

O cesto de armazenamento ou estojo denominado *Urabahÿ* também teve a sua produção inteiramente documentada na aldeia Buridina, em Aruanã, Goiás. Durante o registro, Renan Karajá, o indígena artesão que confeccionou o cesto, nos informou que este artefato constitui tarefa masculina, e é somente confeccionada na aldeia quando pedido por mulheres Karajá. As matérias-primas usadas incluem broto de babaçu, membrana protetora ou cutícula do folíolo do broto de buriti, taboca (*Guadua augustifolia*) e plumária de Colhereiro (*Ajaia ajaja*).

Da mesma forma, durante a pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, entre 2010 e 2013, tive oportunidade de registrar a confecção do cesto de armazenamento e transporte denominado *Satagu*, produzido pelo mestre Yacalo Kuikuro, o qual também informou ser esta uma tarefa masculina. Utilizado para armazenar utensílios domésticos no





interior das habitações, configura-se também como artefato de transporte na coleta de algodão, mandioca, pequi e outros produtos da região.

Durante essa pesquisa, acompanhamos a confecção do cesto *Tatohongo*, da mesma categoria de artefato trançado ou cestaria, porém com modelo diferenciado ao do cesto *Satago*, havendo variação no tamanho dos mesmos devido à diferença entre a composição formal e a sua técnica de construção. O acompanhamento na confecção destes cestos permitiu que observássemos que os procedimentos iniciais, como os realizados para a coleta da matéria prima *in natura* no ambiente ecológico na aldeia e as técnicas de processamento das plantas utilizadas na construção da superfície formadora do cesto, eram equivalentes, assim como o fato de que esta tarefa, na tradição xinguana de etnias distintas, era processada pelos homens das aldeias.

Neste contexto, desde meus primeiros contatos com os povos Indígenas em 1994 até o fim da dissertação em 2013, percebi que, para além dos artefatos, a voz do artesão durante a confecção do objeto era de enorme potência: ao narrar a memória do processo de aprendizagem da cestaria, a partir de pais ou avós; ao *inventar* significados das formas combinadas ou a matemática da geometria sensível do artefato; ao demarcar o território da produção da cultura material da aldeia por gênero ou idade; ao discorrer sobre seus usos ou lamentar que os mais novos já não se interessavam em apreender, que tudo estava mudando rapidamente – inclusive com a compra de bacias e cestos plásticos – e, principalmente, ao mostrar *como se faz*, os mestres Yacalo Kuikuro e Renan Karajá permitiram que eu percebesse a fragilidade da produção da cultura material indígena, e a dissociabilidade entre a materialidade e a imaterialidade dos artefatos presentes no acervo do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.

Em 2013, como resultado da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, publiquei a pesquisa pela editora ‘Novas Edições Acadêmicas’, com o título “Práticas de intervenção em acervos etnográficos em fibra de buriti: Artefatos xinguanos e sua natureza Simbólica, Imagética e Material”. Neste trabalho, além de os trabalhos de conservação preventiva das coleções etnográficas no espaço físico da Reserva Técnica Etnográfica do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás estarem elucidados do ponto de vista institucional, discuti os benefícios





proporcionados pelo projeto “Ação Museológica/ Educação e Comunicação: implantação de um novo sistema de comunicação museal para a exposição de longa duração do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás”, com financiamento da Fundação VITAE, entre 1996 e 2005.

Os aspectos construtivos da produção dos artefatos foram contemplados neste estudo, considerando os procedimentos de fatura no que concerne aos momentos de materialização do objeto, como o de processamento da matéria-prima vegetal em seu estado *in natura* e a realização do trançado. Durante a pesquisa, os aspectos geográficos e ambientais foram valorizados, assim como a semelhança etnográfica entre as técnicas desenvolvidas pelos Kuikuro e os Karajá no que tange à produção dos artefatos contemplados. Foram apresentados artefatos pertencentes à categoria cerimonial, de transporte e produtos domésticos.

No entanto, a partir de minha experiência por mais de vinte anos como conservadora no Museu Antropológico, considero recorrentes algumas questões: lacunas documentais tornam inaudíveis os artefatos guardados em Reserva Técnica; a não inclusão dos produtores no processo de reconhecimento dos artefatos em objetos musealizados gera equívocos, tanto na organização de exibição quanto na catalogação e estudos dos artefatos. Estes problemas são agravados pela falta de diálogo entre os etnólogos, os antropólogos e os especialistas da conservação, como se a preservação das condições materiais do objeto não tivesse correlação com a preservação de seu significado.

Atualmente, algumas instituições têm priorizado o registro fotográfico e a digitalização, como se este procedimento garantisse a preservação do acervo. Apesar de importante, o registro não substitui o artefato. Há uma falsa crença de que, uma vez estudada e registrada a sua imagem, a estrutura matériaca da qual o artefato é constituído não mais tivesse finalidade à instituição museal ou científica. Ao contrário, avanços tecnológicos permitem desvendar questões que anteriormente não podiam ser respondidas, como a presença de restos alimentares, o material usado na coloração, pintura ou colagem e a procedência das argilas.

Estas são questões que permeiam temas primordialmente já abordado por profissionais que pesquisam em acervos pertencentes a museus de natureza antropológica, no vislumbre por soluções que justifiquem a custódia desses acervos sem documentação em Reservas Técnicas, uma vez que eles não podem mais





responder a questões básicas da pesquisa etnográfica, mas que ainda assim se justificam pela importância enquanto padrão referencial de suas etnias.

Assim sendo, as publicações e as pesquisas recentes não correspondem em totalidade às respostas relacionadas aos artefatos musealizados, estando os mesmos abertos a questões futuras. Portanto, os produtores autores desses artefatos musealizados são de extrema importância ao deslinde de significados para com esse acervo, no intento de dar vozes a objetos cujas gerações em algumas etnias já se fazem extintas. Consequentemente, o comprometimento do conservador na preservação da materialidade desses acervos fortalece a importância da busca pelo significado da cultura material outrora selecionada à fundação de uma Reserva Técnica de determinados museus, no intuito de expandir o que as pesquisas, por si só, não têm realizado em sua totalidade.

Efetivamente, a preservação desse acervo etnográfico armazenado em Reserva Técnica depende de uma visão ampliada para além da conservação e da análise do objeto a partir de sua tecnologia de construção; neste contexto, a preservação do patrimônio e questões de proteção legal, justificativa ou mérito social devem ser percebidos por meio de um esforço transdisciplinar para uma gestão de preservação dos artefatos.

Considerando as questões postas, acredito que práticas de gestão de conservação podem ser estruturadas a partir do conhecimento artístico-criativo do saber-fazer dos Indígenas em seu ambiente natural, por meio dos estudos e documentação científica enquanto elementos fundamentais para o conhecimento dos artefatos salvaguardados no Museu Antropológico e a partir da compreensão da materialidade de cada artefato desse acervo associada às informações geradas pelas pesquisas e pelo trabalho de campo nas aldeias Indígenas. Não apenas por meio da atividade dos arqueólogos, etnólogos ou antropólogos, mas da imersão dos conservadores nestes contextos de origem, fundamentais para a atuação subsidiada de preservação. Neste sentido, Berta Ribeiro e Lúcia van Velthen (1992) argumentam que

A forma de comunicar toda a trama de interações que cerca um item da cultura material é contextualizá-lo. Com isso, se entende a explicitação não só dos processos de manufatura, dos modos de uso, dos materiais constituintes, mas também das ideias e comportamentos associados. Trata-se de sistemas nos quais o objeto é parte





integrante, mas extravasa sua dimensão física (RIBEIRO; VELTHEN, 1992, p. 106).

Dessarte, o objeto artefato extravasa a dimensão física a fim de comunicar seus aspectos concretos e abstratos a partir de sua materialidade construída, que jamais será entendido fora de seus sistemas de origem. Portanto, para que artefatos sejam preservados, essencial se faz conhecê-los pela compreensão da tecnologia de construção, sendo essa conduta inclusive a máxima do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, o CECOR, onde me especializei na condição de bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES, em 1990.

Entretanto, essa relação de conhecer o objeto não se completa em si mesma e, sim, relacionando as duas bases fundamentais do trabalho de um conservador, quais sejam a de uma eventual restauração, ou seja, intervir na estrutura do objeto, ou a de conservar os seus aspectos visuais estéticos, culturais e históricos. Pois, com principal atenção às diversas composições desses objetos etnográficos alocados em Reservas Técnicas de museus, no que tange à compreensão de sua existência, está a cultura material intrinsecamente carregada de relação simbólica, de relação de uso e de relação de materialidade.

Desta forma, podemos considerar primordial, para a preservação da cultura material indígena, o estudo das propriedades dos materiais constituintes do ambiente natural enquanto atributos processuais e relacionais no contexto de suas paisagens ecológicas, experimentadas pelos autores dessa cultura material à retomada de sentidos aos artefatos coletados em pesquisas acadêmicas e salvaguardados em Reservas Técnicas de museus. Ademais, a sugestão do contato com os Ameríndios é vislumbrada nas atividades de preservação de sua cultura material e que essas possam ser aplicadas em prol do entendimento e da justificativa do objeto etnográfico concernente ao seu mérito no sistema de valor social frente às diferentes faces do conhecimento da materialidade na cultura material indígena, tão especial pela qualidade das matérias-primas por eles trabalhadas em seus artefatos, bem como pela riqueza da paisagem própria do lugar em seu meio ambiente.

Portanto, é fundamental que as comunidades sejam vistas em condições de igualdade na pesquisa, ou seja, como colaboradores em vez de meramente os objetos de estudos; assim, pode-se perguntar-lhes, por exemplo, que elementos de sua





herança cultural gostariam que museus colecionassem e guardassem dentre aqueles objetos que contam histórias e preservam sua cultura.

Ao contemplarmos aspectos da pesquisa no contexto do meio ambiente, em que os materiais trabalhados pelos Ameríndios fluem de diferentes materiais e variadas formatações, confluindo-se em cultura material, serão materiais constituintes desse patrimônio sustentável enquanto um mundo que continuamente se desdobra em relação aos seres que nele sobrevivem, produzem as suas próprias coisas e cultuam as suas alegorias e crenças. Assim, representações imagéticas resultam em padrões iconográficos para os trabalhos manufaturados, seja em seus trançados em fibras vegetais, entalhes ou suportes com superfícies policromadas.

Os desenhos originários do padrão iconográfico xinguano, por exemplo, com variações de desenhos de suas padronagens, identificados nas superfícies dos objetos componentes de sua cultura material, registram em tecidos, trançados ou superfícies gravadas ou policromadas, os signos em perceptíveis diversificadas combinações decorativas. Dessarte, a cultura material produzida por esses povos traz aspectos iconográficos avivados pelas interfaces imagéticas advindas de sua própria paisagem ambiental – traços da memória cultural de uma tradição manifestada em elementos artísticos mantidos ao presente.

Nossa preocupação, portanto, é de que haja procedimento metodológico favorável à promoção e à preservação desse movimento vivo criativo para esses habitantes, autores dos artefatos concebidos em seus locais de origem, nas aldeias, que vise à sustentabilidade do ambiente ali construído e adaptado para os seus habitantes Ameríndios.

Entende-se, ainda, que esses níveis de conhecimento exigem do conservador e restaurador de cultura material etnográfica um profissional educado em princípios científicos e tecnológicos com aspectos voltados à cultura humanística rica em valores preservados, principalmente por aqueles que dão sentido à arte em seu contexto ambiental e espiritual. E, ainda que esses artefatos investigados do ponto de vista da ciência da conservação configurem uma ação aparentemente à parte do seu contexto de origem, com a participação dos Ameríndios em trabalhos desenvolvidos nos museus e nas aldeias, possivelmente diminuirá a inércia que paira sobre os artefatos etnográficos fora de seus contextos de origem, mesmo que estejam continuamente





em transformação em ambientes museais, como nos de Reservas Técnicas Etnográficas e nos de exposições em museus.

Entretanto, o ápice a ser alcançado na relação 'objeto e aldeia', ou seja, entre a cultura material armazenada em reserva técnica de museu e a cultura material utilizada nas atividades na aldeia, recai em como ouvir a voz do produtor do artefato, a voz da pesquisa etnográfica não enquanto contraposição, mas com a percepção de que, ao longo da história, o processo de colecionismo de artefatos etnográficos sempre foi marcado pela voz do outro, ora a do etnólogo, ora a do antropólogo, ora a do arqueólogo, ora a do historiador, ora a do indigenista. Inclusive, a voz do outro na relação de estabelecimento de regulamentação pelo estado quais sejam, a das Fundações como, por exemplo, a da Fundação Nacional do Índio, FUNAI, a das Universidades, a do governo em seus diferentes níveis federais, regionais, estaduais e municipais, em contextos ainda não acertados no que tange à melhoria de vida dos Ameríndios.

Nesse sentido, Ribeiro (1992, p. 108) realça a necessidade de haver formas de intercâmbio entre as sociedades Indígenas e os museus etnográficos, a fim de se preservar o patrimônio étnico, histórico, cultural e artístico milenar dos Ameríndios, inclusive por eles e para eles mesmos. Ainda que, sob o ponto de vista da ciência da conservação, pautado pela gestão, inclusão e salvaguarda do bem cultural etnográfico, seja caracterizada uma transversalidade em relação à pesquisa etnográfica, antropológica e arqueológica. O lugar do Conservador-Restaurador é o de pensador da ciência da conservação aplicada ao patrimônio, alicerçado pelo conhecimento da gestão desses acervos e da inclusão de seus produtores nas ações preservacionistas desses bens culturais salvaguardados em museus, pois estes, juntamente com as coleções e com os estudiosos, têm importante função educacional e política a desenvolver.

A realidade atual para a maioria das coleções etnográficas guardadas em Reservas Técnicas sem informação é responsável também pelo insucesso atribuído à maioria das instituições do gênero. A elas são associadas, segundo Ribeiro (1992), o fato de o pessoal técnico-científico não ter os estudos sobre cultura material e nem mesmo o comprometimento intelectual e afetivo com esses acervos. Assim sendo, "esses percalços anulam as potencialidades de extrair as informações, às vezes





únicas, dos acervos artefatuais armazenados nos museus, principalmente para seus produtores” (RIBEIRO, 1992, p. 110).

Simultaneamente, podemos promover novas ideias a partir da cultura material, com as suas multicamadas compostas que a materializam distintas entre si e trabalhadas dentre as combinações dos diferentes contextos de sua materialidade e de seu meio ambiente de origem que é o objeto - o artefato estruturado, considerando-se a complexa natureza paradoxal das experiências humanas e de suas visualidades. Consequentemente, outro aspecto da ideia que estrutura esta proposta de pesquisa de doutorado deriva da existência de uma iconografia xinguana e de sua sobrevivência imagética, pressupondo a memória inconsciente, fundamentada nos conceitos, como, por exemplo, segundo Keith Moxey, em *Los estudios visuales y el giro icônico*, das viradas imagéticas pela presença icônica, que permeiam artefatos visuais e suas representações iconográficas, onde “*el medio es pues una figura para la agencia de los objetos visuales que son concebidos como algo más que meras representaciones*” (MOXEY, 2009, p. 15).

O estético atemporal apresenta na contemporaneidade da iconografia xinguana seus símbolos corporificados pela cultura material sem limites criativos aos aspectos materiais e imateriais, amalgamados em sua forma idealizada e concretizada em artefato.

No entanto, são despertados, para além dos fatores materialistas, como os de função dos artefatos, propósito utilitário, matéria-prima e técnica, a materialidade e a substancialidade praticamente experimentadas. “Portanto, as propriedades dos materiais, consideradas como constituintes de um ambiente, não podem ser identificadas como atributos essenciais fixos de coisas, mas são, ao contrário, processuais e relacionais” (INGOLD, 2015, p. 65). Para mais, considerando a existência das subjetividades geradas pelas fendas estéticas provenientes dessas visualidades, argumenta Mitchell (1994), no que ele denomina de “a virada imagética”, que as imagens devem ser consideradas independentemente da linguagem, que tem uma presença que escapa à nossa competência linguística para descrever ou interpretar, mesmo se elas estiverem inextricavelmente enredadas em suas redes. Ainda, antes, nas maneiras de ver, nos fenômenos do olhar, no que se faz visível e no que permanece invisível, na vigilância óptica e na visualidade cultural (MITCHELL, 1995).





A visualidade cultural produzida pelos Ameríndios provém de seu '*modus vivendi*', o que não nos dá, enquanto profissionais de museus, o conhecimento suficientemente seguro e criterioso para selecionarmos o que seja o mais importante de suas culturas a representá-los, nem tampouco ferramentas que garantam a intenção de obter o domínio das coisas preservadas da visualidade indígena.

Para além dos conceitos limítrofes de artefatos visuais, se desvelam novos paradigmas de apreciação e, portanto, adiciona-se a dimensão da presença icônica à percepção da imagem e aos artefatos de uso cotidiano, nas práticas culturais efêmeras, ampliando o sentido cultural e artístico dessas produções. Para Hanz Belting (2010), os artefatos visuais estão incorporados e uns não podem ser estudados sem os outros. Assim, como os artefatos visuais estão inscritos nos meios, as imagens internas estão inscritas no corpo humano. O que reforça a impossibilidade de se estudar, ou se trabalhar, o artefato apenas pela interface da matéria-prima constituinte do artefato sem considerar o imaterial e o imagético espiritual intrínseco à cultura material reveladora desse universo manifestado nas Aldeias Indígenas.

A pesquisa, a partir desse estágio, toma proporções práticas permeadas pelo meu processo artístico, como foco da investigação enquanto objetivos emancipatórios em prosseguimento à minha trajetória inicial. Portanto, retomo o espaço museal numa espécie de 'giro qualitativo' qual seja, o percurso criativo permeado pela subjetividade na presença da imagem. É o campo ideal para a fruição dos desdobramentos que envolvem os artefatos visuais, aos quais agrego àqueles por mim trabalhados em pesquisas iniciadas no próprio acervo do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.

Portanto, fomentar as atividades de preservação e conservação no âmbito das instituições que colecionam é investigar, através dos artefatos das coleções xinguanas, aspectos da atual paisagem do ambiente onde esses nativos Indígenas vivem e das propriedades dos materiais por eles trabalhados, consideradas por Ingold (2015) como constituintes desse ambiente enquanto atributos processuais e relacionais, experimentados pelos autores dessa cultura material ali processada em ambiente natural. Colabora, sobretudo, com a retomada dos sentidos para os artefatos que foram coletados em pesquisas acadêmicas, organizados em coleções, documentados e salvaguardados em Reservas Técnicas Etnográficas nos museus. Ademais, incentiva a aplicabilidade do conhecimento ao gerenciamento compartilhado





nos estudos da cultura material em suas respectivas demandas museais desde a conservação à difusão desse material.

A pesquisa traz a metodologia qualitativa com realização de trabalhos práticos, com a anuência do Museu Antropológico para o acesso aos artefatos etnográficos xinguanos salvaguardados em sua Reserva Técnica Etnográfica. E, ainda, a metodologia comparativa e dedutiva no levantamento e acesso à documentação imagética e etnográfica em museus e arquivos, referentes aos artefatos selecionados, gerados em pesquisa de campo quando da época de suas coletas no Xingu. Os resultados dos elementos da pesquisa trabalhados estão inscritos na narrativa, nos relatos e nas atividades, desenvolvidos em torno da cultura material e das atividades participativas dos Ameríndios. O deslocamento advindo das práticas previamente planejadas tem sido uma constante no meu processo em fase desta pesquisa. No entanto, experiências substanciais têm sido de grande importância ao significado do que me é familiar graças à minha vivência anterior no trabalho com esses artefatos etnográficos e seus autores. Com isso, novos caminhos se abrem e, como sugerido por Ingold (2015), atenta e responsavelmente, percebo novas frentes e direções para a pesquisa, mas sem recorrer a instruções explícitas.

A partir das questões postas, definimos alguns princípios gerenciadores de sentido na organização desta tese.

O primeiro capítulo procurará introduzir a exploração do contato com os índios, possibilitando uma leitura feita através da voz do produtor do artefato – ao passo que, ao longo dos tempos, tal história tem sido narrada por fontes secundárias tais como: etnólogos, arqueólogos, antropólogos, historiadores, os cidadãos não Indígenas, majoritariamente europeus. Subsequentemente, este capítulo buscará encontrar a relação entre o objeto e sua respectiva Aldeia.

O segundo capítulo buscará conceituar os problemas de Conservação Preventiva da cultura material etnográfica alocada em Reserva Técnica de museus e questionar o propósito da salvaguarda da cultura indígena nos tempos atuais em uma conjuntura museológica e educacional. Neste contexto, discutiremos os limites e a necessidade de laboratórios de conservação e os problemas de formação especializada no âmbito da conservação de acervos etnográficos.

No terceiro capítulo, o tema reside em como o silenciamento da voz indígena é elaborado, introduzindo questões concernentes ao apagamento da memória e de seus





principais elementos de motivação para a preservação da tradição artística dessas comunidades. Conceitos como alteridade, colonização e desajustamento – a partir da percepção das margens ou bordas culturais – serão tratados nesse capítulo.

O capítulo quatro irá discutir processos para a compreensão da voz da aldeia e procedimentos de conservação pela própria ambiência indígena, a partir das demandas museológicas inerentes à paisagem ecológica dessas comunidades.

E, por fim, o quinto capítulo deverá tratar especificamente sobre a gestão de conservação da cultura material de coleções etnográficas alocadas em Reservas Técnicas, onde haverá a discussão de geração de procedimentos evolutivos ao gerenciamento compartilhado das coleções etnográficas Indígenas, essenciais para a salvaguarda desses acervos musealizados no Brasil.

Gostaria de pontuar, ao final desta introdução, que esta pesquisa decorre de minha dissertação de mestrado intitulada *Práticas de intervenção em acervos etnográficos em fibras de buriti: artefatos xinguanos e sua natureza simbólica, imagética e material*, defendida em 2012, no âmbito do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Na época, tive a oportunidade de realizar trabalho de campo na Aldeia kuikuro Itapsé, na qual minhas inquietações puderam ser expandidas nas questões fundamentais que guiam esta proposição de investigação, tais como: qual o papel do conservador e restaurador na salvaguarda de acervos etnográficos musealizados?; qual o papel dos produtores desses artefatos para a interpretação e salvaguarda desses acervos tanto em museus quanto nas suas Aldeias?; de que forma documentação, materialidade e significâncias dos artefatos Indígenas se interconectam em seus conceitos?; quais seriam os preceitos de conservação fundamentais para que acervos etnográficos, retirados ou não de seus contextos de origem, não sucumbam à destruição por incêndios, desastres naturais, ataques biológicos ou degradação por falta de práticas de gestão subsidiadas pela Conservação Preventiva?

O recorte desta pesquisa em torno dos artefatos xinguanos presentes no Museu Antropológico de Goiânia e a partir dos contatos com as aldeias do Parque Nacional do Xingu não significa uma redução do potencial da pesquisa, mas a possibilidade de expandir os protocolos e as metodologias desenvolvidas nesta investigação para outros acervos etnográficos musealizados, tanto no Brasil quanto no exterior.





A metodologia envolvida se estrutura a partir das teorias da área da Conservação Preventiva. Contudo, algumas questões relacionadas à pesquisa de campo nas aldeias e ao processo de acesso de grupos Indígenas à Reserva Técnica do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás tiveram por princípios a etnografia enquanto técnica da Antropologia.

Apresento, nesta tese, a hipótese de um gerenciamento compartilhado de conservação preventiva com a atuação dos produtores Ameríndios ora participantes da tessitura das narrativas na intertextualidade simbólica dos objetos e compreensão da materialidade dos artefatos, juntamente com os demais pesquisadores, curadores e conservadores e, principalmente, a partir de práticas de preservação em seus próprios contextos de origem. Ademais, a proposição defende novos critérios de conservação para os artefatos Indígenas primado pelo processo gradativo de evolução cultural ao ambiente museal, ao invés de se instalar a revolução para os museus de natureza antropológica que tenham representativamente o objeto instigante à própria produção étnica neles salvaguardadas. Além disso, a relevância do objeto num contexto de virtualização do acervo por meio da digitalização das coleções, por exemplo, em relação aos investimentos maciços em projetos de acesso e organização da informação de instituições museais constituiria uma ação evolutiva na preservação do patrimônio cultural na medida em que estivessem garantidos os protocolos de conservação para os seus objetos em suas Reservas Técnicas e exposições.

Esperamos, portanto, que, a partir da compreensão da demanda de uma prática museal voltada à preservação compartilhada desses artefatos etnográficos, seja possível ressaltar a importância da preservação desse patrimônio cultural, não somente pela rica amostragem da gama de atividades praticadas que ainda são mantidas nas aldeias, mas, sobretudo, valorizar a presença humana em seu fluxo de conhecimento das coisas da vida em comunidade, no processo de (re)conhecimento de sua cultura material. Esse fluxo de atividades registrado deve incorporar a metodologia de preservação desses bens, como uma nova forma de conduta aos procedimentos de conservação dessas coleções etnográficas Indígenas distribuídas nos museus brasileiros.





À fragilidade material do objeto soma-se à dissolução da sabedoria do fazer, o esquecimento de uso e a própria vulnerabilidade do produtor. Como atuar como conservadores de acervos etnográficos diante destas questões conceituais?





C A P Í T U L O 1



CAPÍTULO 1 – VOZ DAS ALDEIAS

*Sabe Mônica, fiquei feliz que vocês vieram na aldeia e
mostraram o trabalho de Yacalo...*

(Mestre Yacalo, relato durante filmagem em 2012,
por Yacy-Ara Froner).

Entende-se o objeto etnográfico indígena, em termos da conservação e da restauração, como bem integrante do patrimônio cultural no qual inexiste limites conceituais e o simbolismo prima pelo seu potencial em nos despertar os variados níveis intelectuais do conhecimento. É que, cada vez mais, sentimos a importância e o compromisso da ampla interatividade investigativa para com os bens etnográficos Indígenas salvaguardados em museus, a serem preservados enquanto acervos de grande valor histórico, artístico, cultural, econômico e social, à disposição da ciência e da humanidade.

Pensamos que, a partir da prática da Conservação e Restauração de Bens Culturais, podemos trazer algumas contribuições a partir das experiências por mim vivenciadas, fruto de meu trabalho especializado na área, ao longo dos anos, desde 1994 até o presente momento em que me encontro no exercício de gerenciamento de coleções etnográficas em um museu universitário, no que tange às atividades decorrentes da Preservação, da Investigação e da Comunicação de uma determinada amostragem do acervo salvaguardado nesta instituição, em um dos principais objetivos qual seja o de educar o público.

Nessa intenção, o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, sediado em Goiânia, em seus cinquenta anos de existência, possui coleções divididas em etnográfica e arqueológica, originárias principalmente da região Centro-Oeste do Brasil. As coleções, quanto à qualidade e variedade de objetos, foram formadas, em sua maioria, conforme os arranjos organizados pelos próprios pesquisadores professores universitários, estes em seus respectivos campos do conhecimento acadêmico.

Por outro lado, na tarefa à qual desenvolvo no campo da preservação desse acervo, me apresento artista de formação acadêmica, porém especialista em conservação e restauração de bens culturais móveis em face às questões





preservacionistas museológicas e patrimoniais, no que permeiam os cuidados das coleções que se encontram sistematicamente emolduradas pela própria instituição que as abrigam, em sua prática museal. Dessarte, ainda que eu traga em minha formação essas atividades de aspectos antagônicos, ou seja, a pulsátil arte da criatividade à liberdade da expressão artística em oposição à criteriosa atividade de preservação de bens culturais artísticos, elas se confluem ao entendimento mais amplo do objeto museal preservado.

No entanto, sendo a área da arte acadêmica e a da especialização em conservação e restauro áreas de cunho criativamente opostas, o que me respalda e me conduz ao exercício investigativo concernente à preservação desses bens culturais tem sido os estudos a partir do entendimento da cultura material em suas interfaces do significado artístico e do significado cultural. Sobretudo, o aporte migrado das práticas e técnicas vivenciadas em ateliê de arte à manifestação da imagem pintada, gravada, desenhada, registrada fotograficamente, e dos objetos no devir de sua tridimensionalidade no espaço criativo, a despertarem novas aproximações e formas de abordagens em prol do que se manifesta em cultura material, em sua estruturação no âmbito artístico, social e político a ser preservado.

É perceptível o quão abrangente se torna a ciência da conservação nesse campo híbrido de aptidões aplicadas a áreas específicas, em prol da participação de novas outras áreas a contemplar demandas investigativas em face de diferentes categorias de objetos, permitindo assim o amplo entendimento da interpretação destes, pela participação de diversificados profissionais. Nessa tendência, a sensível percepção antropológica de Tim Ingold nos revigora a importância do entendimento de que “trazer coisas à vida não é uma questão de acrescentar a elas uma pitada de agência, mas de restaurá-las aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual elas vieram à existência e continuam a subsistir” (INGOLD, 2015, p. 63).

Mas, como atuar de fato na preservação de determinadas coleções compostas por artefatos etnográficos, em que são formadas no seio de pesquisas acadêmicas, donde a coleta prima, sobretudo pelo colecionismo indeliberado daqueles que exercem a prática da antropologia e da etnologia em trabalho de campo? Dessa forma, ao depositá-los em reservas técnicas de museus, muitas das vezes sem os estudos pertinentes às impressões e ao entendimento no que tangeu à participação prática





desses profissionais em campo quando da interação com os Ameríndios e da coleta desses artefatos, e do convívio com os seus produtores e anfitriões locais?

Com um rico repertório já tratado por diversos autores historiadores, antropólogos, etnólogos, sociólogos, dentre outros interessados, o tema sobre a descoberta e a representação dos habitantes Ameríndios do Novo Mundo pelos viajantes estrangeiros foi amplamente explorado, resultando em uma extensa bibliografia importante para as pesquisas desenvolvidas atualmente nas diversas áreas afins do assunto.

Consoante Maria Sylvia Porto Alegre, o colecionismo da cultura material ameríndia teve o início registrado a partir da segunda metade do século XVIII até fins do século XIX, com a vinda de viajantes religiosos, comerciantes, artistas e cientistas estudiosos da história natural. Estrangeiros que percorreram o Brasil atraído principalmente pela riqueza da fauna, da flora e dos minerais nos estudos taxonômicos, vinculados a instituições de pesquisa e museus europeus que vinham majoritariamente em expedições científicas. Viajantes alemães, franceses, ingleses e também americanos geraram variados relatos de diversificadas atividades com o propósito do descobrimento e do registro da diversidade no peculiar universo exótico tropical, rico material de estudo à luz das novas perspectivas visuais e teóricas. Porém, as grandes coleções etnográficas e arqueológicas da América do Sul estão sob a salvaguarda de museus europeus, sendo o Museu Etnográfico de Berlim com a salvaguarda do acervo mais importante composto pela cultura material dos Ameríndios do Brasil do século XIX, com notável destaque aos procedentes do Xingu (PORTO ALEGRE, 2000).

A obra literária de Hans Staden *“Wahrhaftige Historia”*, com a tradução de “Duas Viagens ao Brasil” (1974) foi prefaciada pelo Professor Doutor Johann Eichmann, conhecido por Dryander em Marburgo, município da Alemanha, no estado de Hessen. No prefácio, ‘Dryander’ já demonstrava a forte preocupação na veracidade dos fatos relatados pelo viajante que se fizera prisioneiro dos Ameríndios Tupinambá no Brasil em 1554. Esses relatos vêm carregados de reveladores dados históricos, surpreendentemente até os dias atuais por nos despertar a raciocínios cada vez mais contemporaneamente valorativos das raças em confronto, num cenário de inexistentes opções de sobrevivência a não ser aquela vivida pelos dois lados da história, qual seja a dos Indígenas e a dos viajantes, a se entenderem a partir de um





mesmo *locus* de controle. Dessa forma, transcrevemos as preocupadas palavras do professor ‘Dryander’ em reportar a virtude à verdade dos fatos ocorridos a Staden:

Durante nove meses passou ele, entre os selvagens inimigos, esperando dia por dia, hora por hora, a decisão para que fosse impiedosamente morto e devorado. Por esta indizível misericórdia divina e pelos beneficiários recebidos, quis ele assim, na medida de suas fracas forças, ao Senhor mostrar-se agradecido e louvá-lo perante todo o mundo. No desempenho de sua difícil tarefa sentiu ele, à vista do desenrolar dos fatos, a necessidade de relatar sua viagem, que o fez passar nove anos fora do seu país, e todos os acontecimentos que a ela se prenderam. E quando assim expõe, em palavras despidas de ornato e pompa, e sem tirar conclusões, convence o leitor de sua sinceridade e veracidade. De que lhe teria servido, aliás, em lugar da verdade, ter feito uma narrativa de imposturas! (...) Uma prova bem convincente, porém, de que sua narração é fidedigna, acho-a no fato de que ele cita o lugar e a ocasião em que se encontrou, na terra dos selvagens, com Heliodoro, o filho do sábio e famoso Eobanus Hessus (STADEN, 1974, p. 30).

As trajetórias desses relatos têm criado cada vez mais tensões entre os fatos acontecidos e os anunciados, o que Ana Maria Belluzzo, em seu estudo “A Propósito D’O Brasil dos Viajantes” (1996), realça as nuances do assunto sob a perspectiva contemporânea, qual seja a que nos espelhou do olhar desses viajantes figurado em “um Brasil pensado por outros”, onde suas interpretações foram mais valoradas do que propriamente os fatos registrados. Por outro lado, o legado iconográfico e dos conteúdos dos diários de viagens desses estrangeiros permitem constantes novas formas de aproximações com a história do Brasil e suas intrínsecas potencialidades. Dessarte, ressaltamos a importância da preservação desse acervo iconográfico com grande valor icônico revelado através das gravuras e dos desenhos então produzidos, ainda a ser estudado à luz de novas interpretações na medida em que nosso alcance seja assim proporcionado pela nossa crescente busca pela erudição.

As expedições etnográficas alemãs nas cabeceiras do Rio Xingu ao encontro dos Ameríndios representam o início das expedições genuinamente etnográficas na América do Sul e resultaram em importantes obras literárias, verdadeiro legado científico para os estudos da cultura material etnográfica daquela região destinados aos museus, quais sejam os dois livros, traduzidos para o português, do Professor Dr. Karl Von den Steinen: “*Durch Zentral-Brasilien*”, que significa “Através do Brasil Central”, mas que foi publicada sob o título “A gêma do Brasil”, em julho de 1888, e





“Unter den Naturvoelkern Zentral-Brasiliens”, cuja tradução é “Entre as Colônias Naturais do Brasil”, mas foi intitulada “Entre os Aborígenes do Brasil Central”, publicada em 1894, além do extenso material que não foi traduzido e publicado. Que rumo teria tomado a história dos Ameríndios se tivesse sido mantida a tradução como “Entre as Colônias Naturais do Brasil” para os povos Indígenas do Brasil? Ainda os cientistas dessas expedições, Oto Clauss e Wilheelm Von den Steinen, também tiveram os seus cadernos de campo com os estudos e desenhos parcialmente publicados e se encontram sob a salvaguarda do Museu de Etnologia de Berlim, Alemanha.

O livro do Dr. Max Schmidt, “Estudos de Etnologia Brasileira: peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901, seus resultados etnológicos” (SCHMIDT, 1942), além de constituir um importantíssimo conteúdo didático aos estudiosos da etnografia da cultura material etnográfica indígena na região do Xingu, prima por ter unido à obra a coleção etnográfica relativa à expedição da região das cabeceiras do Rio Xingu. E ainda constante em registros a importante participação dos etnógrafos viajantes, professores como Dr. Paul Ehrenreich que, em 1890, também produziu valioso material não publicado; Koch-Grünberg; Fritz Krause, enumerando as expedições com respectiva literatura a respeito; e Curt Nimuendajú. Destaca-se ainda, posteriormente às viagens de Karl Von den Steinen, as de Herrmann Meyer, em 1896 e 1898-99, a descoberta dos rios afluentes Jatobá e Ronuro e os estudos etnológicos entre os rios Kuliseu e Kuluene. Material salvaguardado pelo Museu de Etnologia de Leipzig e pelos Museus Etnológicos de Stuttgart, em Berlim, Alemanha.

Destaco, entretanto, a possibilidade de que, assim como é senso comum entre os autores que os viajantes percorreram o Brasil dispostos a fazer dos trópicos os seus laboratórios de pesquisas, os profissionais de museus também não estariam, nos dias de hoje, pretendendo o mesmo com relação aos Ameríndios em suas aldeias, respaldados por suas pesquisas de campo etnográficas? Em uma ordem inversa, os pesquisadores têm em sua maioria os objetos museais em salvaguarda, porém isentos de seus teores culturais, razão pela qual têm incentivado as aldeias a se reportarem como laboratórios aos profissionais em busca de informações que justifiquem a existência dos artefatos guardados nos museus.

Herdamos, portanto, da episódica história da formação de nosso país, um rico legado patrimonial, fruto da coleta da cultura material desses povos, realizada por





cientistas viajantes, que se encontra convertida em coleções etnográficas nos museus etnológicos, arqueológicos e antropológicos brasileiros. Dessa forma, “observar e colecionar era mais que um objetivo científico, era quase uma missão, especialmente para a etnografia” (PORTO ALEGRE, 2000, p. 63).

Associada ao colecionismo praticado com o propósito de “salvar” as culturas do desaparecimento, está à preservação, a tentativa pela inserção nos padrões de universalidade da ciência, a criação de museus nacionais: o Museu Nacional RJ, o Paulista e Paraense Emílio Goeldi. Se começamos a praticar o ato do colecionismo, por essa iniciativa no passado de compor coleções, musealizar, salvaguardar artefatos Indígenas em museus provavelmente foi pelo fato de concordar com a hipótese de que um dia os Indígenas seriam povos extintos, ou, na pior das hipóteses, seriam transformados em ferramentas na conquista de novas narrativas históricas, ou ainda elementos etnográficos de uma missão socioantropológica.

Normalmente, não nos propomos a colecionar cultura material que não pertença à realidade atual do dia a dia. É claro que a cultura material indígena começou a ser estocada nos museus sem mesmo saberem a respeito dos princípios que regem o armazenamento adequado de coleções próprias de um museu bem estruturado, como na época acontecia nos museus europeus, a exemplo do museu de Berlim. Esses viajantes que vieram para o Brasil no século XIX levaram grande parte do que seriam os artefatos-objetos representativos dos Ameríndios do Brasil, amostras do que na época já se era estudado pelos ingleses e alemães, como as técnicas de trançado da cestaria. Eles já tinham o estudo avançado sobre o assunto, de tal forma que, no Brasil, nunca aconteceu até os dias de hoje, num nível como os europeus outrora desenvolveram enquanto estudiosos dos museus de países desenvolvidos.

Em mim suscita a questão por que se iniciou o colecionismo por parte de nossa nação brasileira, principalmente das pesquisas universitárias, se até os dias de hoje os Ameríndios do Brasil convivem com os demais brasileiros não Indígenas, os “brancos”, assim por eles caracterizados, demonstrando a vontade de terem uma vida normal e de integração ao sistema sociocultural do país; como situá-los no conceito de ‘colonialismo’ nessa situação atual nacional?

Conforme Luis Donisete Benzi Grupioni (2008), em seu estudo sobre “Os Museus Etnográficos, os Povos Indígenas e a Antropologia: reflexões sobre a





trajetória de um campo de relações”, a criação do Museu Paulista em 1895 empreendeu várias expedições de coleta no intuito de avolumar o acervo. O Museu Goeldi, fundado em 1866, sob a direção de Carlos Estevão de Oliveira, foi então beneficiado pela relação com o viajante alemão Curt Nimuendajú, que vendeu várias coleções para esse museu. Da mesma forma, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, criado em 1892, constou em seus livros de tombo, antes do sinistro de incêndio ocorrido em 2 de setembro de 2018 que destruiu grande parte do acervo do Museu, “desde coleções de artefatos de expedições apoiadas pelo Imperador até, em anos mais recentes, provenientes da Comissão Rondon e de funcionários do Serviço de Proteção ao Índio (SPI)” (GRUPIONI, 2008, p. 23).

Segundo levantamento realizado por Eduardo B. V. de Castro, “o Museu Nacional é o depositário do Arquivo Curt Nimuendaju” (1986, p. 66), com a salvaguarda de originais de sua “coletânea de mitos Indígenas” realizada entre os diversos Ameríndios do Brasil, constituído por documentos datilografados pelo próprio Nimuendaju. Pressupõe Eduardo de Castro que Nimuendaju almejava a publicação de um livro contendo “todo o corpus de mitos” registrados ao longo da sua carreira em que registrara até pouco antes de sua morte (Anexo A – Curt Nimuendaju: 104 Mitos Indígenas Nunca Publicados).

O Museu do Índio foi criado em 1953, sob a iniciativa do Serviço de Proteção aos Índios, agência do Governo encarregada de dar assistência aos Indígenas no Brasil e foi posteriormente transferido para o Conselho Nacional de Proteção aos Índios. Em 1967, o Governo de regime militar unificou os órgãos Serviço de Proteção aos Índios, o Conselho Nacional de Proteção aos Índios e o Museu em uma única instituição, a Fundação Nacional do Índio, a FUNAI. Atualmente, o Museu do Índio atende a todos os profissionais e pesquisadores envolvidos na preservação e na difusão desse patrimônio, o que o qualifica numa importante instituição mantenedora do legado indígena no Brasil (www.museudoindio.gov.br).

O Museu Antropológico surgiu em 1969, no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Goiás, a partir de pesquisa realizada no Parque Nacional do Xingu pelos professores Acary de Passos Oliveira, Vivaldo Vieira da Silva, Antônio Theodoro da Silva Neiva e o Padre José Pereira. Destaca-se que Acary de Passos Oliveira, em 1939, iniciou sua pesquisa em áreas Indígenas durante o trabalho junto ao Gabinete Militar da Presidência da República, devido à construção do campo de





aviação para a recepção do Presidente Getúlio Vargas em área indígena Karajá. A partir daí, foi convidado a participar da Expedição Roncador-Xingu, dedicando-se à coleta de material sobre a vida dos Ameríndios naquela região. Nesta ocasião, ele se uniu ao fotógrafo e indigenista Jesco Von Puttkamer, em seus ensaios de aproximação com os índios Suruí e Cinta Larga. Coletou e organizou um significativo acervo compreendido por fotografias, bibliografia e diários de campo e artefatos. Parte desse material foi doada para o Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, e parte para o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, por ele dirigido no período entre 1969 a 1981 (fonte: www.pucgoias.edu.br).

Um importante e criterioso levantamento da cultura material procedente do Alto Xingu no Brasil distribuída por coleções em museus foi realizado por Barcelos Neto (1999), na perspectiva cronológica do colecionismo, em prol do acesso às coleções nos museus e ‘gabinetes particulares’. Isto nos proporciona a possibilidade de refletirmos sobre as instituições que apenas acumulam esses acervos, em alguns casos até que aconteça o seu descarte ou o seu desaparecimento, como aconteceu com o acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, ora suprimido dessa referida relação. Seu levantamento foi ordenado basicamente pontuando as Coleções Etnográficas do Alto Xingu nos Museus do Brasil, com o total aproximado de coleções e objetos em cada um desses museus (Anexo B). Ele ressalta o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Museu do Índio da Fundação Nacional do Índio do Rio de Janeiro, Museu Paranaense Emílio Goeldi, Gabinete de Etnografia e Etnologia do Brasil da Universidade Federal do Pará, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e o Museu Universitário Prof. Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina. Seu estudo abrange também as Coleções Etnográficas do Alto Xingu em Museus da Europa, como o Museu de Etnologia de Berlim, Alemanha; Museu de Etnologia de Leipzig, Alemanha; Museu de Etnologia de Stuttgart, Alemanha; Museu Etnológico de São Petersburgo, Rússia; Museu de Etnologia de Dresden, Alemanha; Museu de Etnologia da Universidade de Zurique, Suíça; Museu de Etnologia de Basiléia, Suíça; Museu de Etnologia do Ultramar, Lisboa, Portugal.





Ainda, as Coleções Etnográficas do Alto Xingu em Museus dos Estados Unidos da América.

Barcelos Neto chega à questão da importância de se garantir a preservação desse material pelas instituições de salvaguarda, a fim de garantir o estudo do que seja representado nessa “singular documentação etno-histórica”, merecedora de especial relevância “num momento em que a maioria dos museus antropológicos enfrenta sérias situações de pouco prestígio e de mínimos investimentos” (BARCELOS NETO, 1999, p. 240). Porém, é importante considerar o progressivo aspecto de desenvolvimento dessas áreas de guarda para os acervos dessa natureza nas instituições museológicas brasileiras. Yacy-Ara Froner, precursora da conservação preventiva para salvaguarda de coleções em Reserva Técnica em museus brasileiros, com larga experiência técnica, aperfeiçoamentos em centros internacionais de conservação e restauro de bens culturais e pioneira na implantação das Reservas Técnicas do Museu Nacional, Rio de Janeiro; Museu Paraense Emílio Goeldi, Pará; Museu de Etnologia e Arqueologia da Universidade de São Paulo, São Paulo; e o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, Goiás, no Brasil, evidencia o fato de que:

Durante muito tempo, as áreas de Reserva Técnica foram tratadas pelos museus como depósitos de objetos que não estivessem sendo submetidos à investigação científica - principalmente nos museus com esta vocação - ou não se encontrassem ao alcance do público em exposições permanentes ou temporárias. Nessas instituições, o conceito de Reserva Técnica efetivamente não existia e o espaço para guarda de acervo se fundia com os espaços para guarda de outros materiais, como: embalagens, suportes, montagens descartadas de exposições anteriores e tudo o mais que não estivesse em uso. O Depósito Geral e a Reserva Técnica eram confundidos no papel a ser desempenhado perante a instituição. “*Storage Room*” em inglês, ou sala de armazenagem, e “*Bodega*” em espanhol, significando depósito, proporcionam uma ideia de como a ausência de um termo técnico específico para designar essa área pôde causar confusões de ordem operacional (FRONER, 2008, p. 3).

Dessa forma, e pela minha própria trajetória na qualidade de conservadora-restauradora atuando num museu antropológico e universitário, observo que a garantia desse patrimônio preservado está atrelada inicialmente à formação de profissionais qualificados para o estudo dos materiais etnográficos dos Ameríndios e a salvaguarda desses acervos confiados aos museus etnográficos, sobretudo à





instauração de uma política de preservação patrimonial para os museus antropológicos no Brasil.

Ademais, o que atualmente se ressenete na preservação desse rico repertório etno-histórico originário da trajetória entre os Ameríndios, os cientistas viajantes e os museus, é a memória documental demandada à preservação e conservação desse patrimônio pela recuperação do conhecimento intrínseco da cultura material existente nos museus do Brasil e, no tocante a essa problemática, faço jus ao que idealmente converge Belluzzo, quando diz que

A recuperação de fragmentos da memória do país – hoje guardados em coleções espalhadas no país e no exterior – impõe percurso inverso ao dos viajantes, e a busca da memória faz reviver o mito de todas as viagens: a experiência do viajante que se perde em terra estranha e procura encontrar referências que indiquem o caminho de casa, os sinais da identidade (BELLUZZO, 1996, p. 16).

Entretanto, acredito que por si só a busca da memória não seja o que realmente proporcione “o reviver o mito de todas as viagens” em sua plena e virtuosa natureza, mas sim a experiência estética por assim revitalizar o mito pela sua presença icônica, onde diversas coisas podem ser pensadas mediante o mesmo conceito, entre os sinais que convergem à simbologia da identidade.

Pelas visitas técnicas que realizei a museus na década de 1990 a 2000 e em meados de 2003, percebi que as coleções nesses museus antropológicos apresentavam os seus acervos etnográficos esmaecidos pelo esquecimento nas reservas técnicas desde a formação de suas coleções, ao critério da época originária de suas coletas ou aquisições em seus significativos valores sociais culturais e visuais simbólicos, na maioria dos casos pela ausência da documentação e do gerenciamento de conservação desse material à demanda das pesquisas científicas.

Contudo, consideramos, dentre as condutas de conservação-restauração de bens culturais, seja qual for à categoria de sua cultura material, que, primordialmente, se inicie o processo preservacionista a partir do entendimento do objeto e de seus respectivos *materiais* constitutivos e suas *propriedades*. Consequentemente, atendendo às questões suscitadas ao posicionamento do objeto em seu atual contexto, qual seja artístico, histórico, ambiental e social, o entendimento sociocultural da produção desses bens. Nada obstante, todas essas atividades se complementam





em confluência ao entendimento do bem cultural em sua quase totalidade concebida. Portanto, é o nosso desejo de que esses aspectos possam proporcionar ao caro leitor algumas noções do que sejam os bastidores do museu, onde as coleções são tratadas distintamente na sua estruturação organizacional, em diferentes atividades significativas desde a sua salvaguarda à comunicação. Como igualmente, há intenção de compartilhar com os profissionais que se ingressam na senda da Preservação, Conservação e Restauração desses bens culturais em museus antropológicos e etnológicos brasileiros, na abordagem preservacionista concernente a essa tipologia de acervo, no intuito de despertar-lhes a novas possíveis formas ideacionais de gerenciamento desse patrimônio salvaguardado.

A partir do código de ética ICOM (*Code Professional Ethics*, do Conselho Internacional de Museus) em que museus “*provide opportunities for the appreciation, understanding and management of the natural and cultural heritage*” (ICOM, 2006, p. 8), e, portanto sob a égide desse código, desenvolvo uma narrativa concernente a quatro objetos etnográficos pertencentes ao então Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, em quatro diferentes circunstâncias museológicas, quais sejam as do ponto de vista da antropologia, da etnografia, da conservação e da restauração. Nesse arranjo, intuo transportar esses objetos às paisagens de origem de suas visualidades enquanto objetos museológicos, realçados no desvelo estético da cultura material indígena, subsistido fortemente à vida em Reserva Técnica no museu.

Dessarte, as vivências transformadas em conhecimento consubstancializam as condutas de abordagem aos estudos desses artefatos Indígenas, à aproximação e à preservação dos mesmos, sobretudo aguçando sensivelmente o potencial criativo ao passar por diferentes situações frente à dinâmica do trabalho na instituição. Assim sendo gostaria de deixar o rastro de minhas experiências afloradas aos percursos já explorados enquanto profissional e, sobretudo, aprendiz da área de conservação-restauração de bens culturais.

A exposição de longa duração do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, “Museu: Expressão de vida”, cujo tema foi à diversidade cultural da região Centro-Oeste, configurada por objetos Indígenas representativos do acervo etnográfico, constituiu o meu primeiro campo observatório de estudos desse tipo de cultura material, no ano de 1994, quando de meu ingresso no corpo técnico-





administrativo do Museu. Assim sendo, tornou o meu peculiar campo de pesquisa, território fértil para as observações e as análises dos elementos constitutivos dos materiais a serem preservados. A mim se configurava uma nova categoria – a dos “objetos etnográficos”. Sim, nova porque minha área de atuação conservacionista, cujos principais *materiais e propriedades* constituíam a dos objetos ou obras de arte em escultura policromada, em pintura de cavalete e desenhos e gravuras sobre o suporte papel.

Considerando o ambiente em destaque, a exposição de longa duração provê às pessoas que a visitam a configuração do que ali existe em potencial a se transmitir em conhecimento estudado, documentado e transformado visualmente, numa reunião especial de materiais em *continuum* momento cultural, tais quais as pessoas percebem o mundo ao seu redor. Hoje percebo o museu como uma casa, considerando os esforços para manter a sua integridade matériaca e funcional em face às intempéries: “Como a própria vida, uma casa de verdade é sempre um trabalho em progresso, e o melhor que os habitantes podem fazer é voltá-la para a direção desejada” (INGOLD, 2015, p. 305).

E, nessa atmosfera de querer verdadeiramente entender ‘a nova casa’, tive o prazer de recepcionar alguns dos Indígenas cujas etnias estavam ali representadas por determinados objetos, conforme a curadoria da exposição “Museu: Expressão de Vida”. Para minha agradável surpresa, tratava-se de um cacique de uma das aldeias Kuikuro no Xingu, quem seria, dezenove anos mais tarde, o meu mestre nas atividades desenvolvidas no Xingu, durante o meu mestrado. Apesar de ter sido a sua primeira vez no Museu Antropológico, ele estava de passagem, vindo de outros museus de São Paulo e do Rio de Janeiro. Vários objetos chamaram a sua atenção quanto aos aspectos da origem, da identificação e do uso ou da função dos mesmos na vida diária das regiões ali representadas. Mas o objeto que o encantou e o animou a percorrer mais detalhadamente a sua materialidade, dentre os demais objetos representativos das etnias Indígenas ali presentes, foi uma canoa confeccionada a partir da casca do tronco da árvore originária do Xingu, posicionada no início do circuito expográfico (Imagem 1).





Imagem 1 - Duas Canoas expostas, sendo a superior originária do Xingu, e a inferior, dos Índios Karajá, Goiás. Exposição "Museu: Expressão de Vida" Museu Antropológico da UFG, 1995. Créditos de imagem: Yacy-Ara Froner.

O cacique Yacalo, da aldeia Ipatsé, fez uma atuação quase teatral, alinhando os seus movimentos e gestos à representação do objeto que ali, simplesmente exposto, para ele quase nada o sinalizava como índice da importância vital que é a canoa para os povos Indígenas. Até os dias de hoje, eles a mantêm na tradição como o meio de transporte de um tudo que para eles é necessário às suas sobrevivências nas aldeias, bem como visitando e transportando parentes e amigos das aldeias vizinhas, pelo curso do Rio Xingu. A sua demonstração foi de cunho dinâmico, com entusiasmo e vitalidade, de como eles utilizam a canoa e de como ela poderia ali estar representada ou abordada de forma mais plástica e expograficamente apresentada ao público, que muito pouco sabe dessa paisagem tão importante de nosso país.

Na oportunidade de meu trabalho de campo no Xingu, pude vivenciar o que cacique Yacalo havia encenado dezenove anos antes, em nosso primeiro encontro no Museu, porque experienciei a viagem de barco, com os índios do Xingu, rumo à Aldeia Ipatsé (Imagem 2).





Imagem 2 - Barco rumo à Aldeia Ipatsé Kuikuro, Rio Xingu, Parque Nacional do Xingu, 2012.
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Chamo a atenção para a importância desse objeto para a vida dessas pessoas. Nos dias atuais, mesmo que em algumas aldeias substituam a canoa confeccionada a partir da madeira pelo barco a motor, ainda preservam o ritual da viagem como fosse à canoa tradicionalmente usada por seus ancestrais. A paisagem atua pela superfície do objeto mesmo que em um ato de improviso, e, “improvisar é seguir os caminhos do mundo, na medida em que se abrem, ao invés de recuperar a cadeia de conexões, desde um ponto-final para um ponto de partida, em uma rota já percorrida” (INGOLD, 2015, p. 309). No entanto, o tratamento descritivo por etnógrafos antropólogos e viajantes desde Hans Staden à atualidade, chama a atenção a tecnologia com que esses grupos imprimiram nessa atividade à sua “personalidade cultural”, como entendido por Berta Ribeiro (1989, p. 38) a respeito da produção técnica de manufatura dos povos Indígenas do Brasil. Não obstante, entre as descrições mais remotas, a registrada por Staden no século XIX, em sua obra literária “Duas Viagens ao Brasil”:





No que viajam sobre a água – Existe lá, naquela terra, uma espécie de árvore, que chamam igá-ibira. Tiram-lhe a casca, de alto abaixo, numa só peça e para isso levantam em volta da árvore uma estrutura especial, a fim de secá-la inteira. Depois trazem essa casca das montanhas ao mar. Aquecem-na ao fogo e recurvam-na para acima, diante e atrás, amarrando-lhe antes, ao meio, transversalmente, madeira, para que não se distenda. Assim fabricam botes nos quais podem ir trinta dos seus para a guerra. As cascas têm a grossura dum polegar, mais ou menos quatro pés de largura e quarenta de comprimento, algumas mais longas, outras menos. Remam rápido com estes barcos e neles viajam tão distantes quanto lhes apraz. Quando o mar está tormentoso, puxam as embarcações para a praia, até que se torne manso de novo. Não remam mais que duas milhas mar afora, mas ao longo da costa viajam longe (STADEN, 1974, p. 176).

Mesmo apavorado pelos costumes Tupinambá, Staden relata em capítulos as passagens de sua vida por nove anos na qualidade de prisioneiro nessa aldeia. E através de gravuras ele ilustra as passagens difíceis e até de desespero pelas quais ele vivenciou junto a esses Indígenas, porém ele não trata especificamente aspectos técnicos da produção dos artefatos além das narrativas específicas ao *modus vivende* desses povos. Staden trabalha a ilustração de suas narrativas com tratamento cartográfico em busca de uma visão ampliada do contexto histórico e geográfico (Imagens 3 e 4).



Imagem 3 - Xilogravura: “Combate do bote dum navio francês e canoas com selvagens, contra um pequeno navio português, pertencente a Pedro Roesel, na baía do Rio de Janeiro.” Fonte: (STADEN, 1974, p.144). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





Imagem 4 - Xilogravura: “Staden de pé na canoa, parlamenta com a tripulação de um navio português, chegando a Ubatuba.” Fonte: (STADEN, 1974, p. 144). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Já com outra percepção mais científica, Max Schmidt aborda aspectos mais detalhadamente do desenvolvimento da cultura material enquanto meios de sobrevivência nas aldeias Indígenas por onde ele pesquisou, como no caso da construção das canoas como principal meio de transporte extraído de seu diário de viagem, datado de 29 de abril de 1901, após 44 dias de viagem no rio Coliseu no Xingu. Em continuidade da viagem fluvial, na manhã seguinte, no dia 30 de abril, tinham eles como meta principal a construção das canoas.

Dois xinguanos puseram-se a procurar pela floresta um jatobá, de cuja cortiça construiriam os barcos, enquanto Chico e José iam em direção do baixo rio para nos arranjar peixe ou caça. (...) Os próximos três dias (1 a 3 de maio 1901) foram-se na confecção das canoas de jatobá. Era interessante ver como os índios trabalhavam. Primeiro, fizeram uma espécie de armação de 3 lados em torno da árvore com os elementos naturais de que dispunham, constituída de três suportes em sentido vertical e três pranchas em sentido horizontal. Estas últimas, muito finas, eram presas nas extremidades dos suportes apenas por galhos de trepadeira. A firmeza de tudo isso estava em que um dos suportes era constituído de uma árvore, que se erguia ao lado da palmeira jatobá e que oferecia a necessária segurança aos dois outros paus, muito finos e engastados em buracos de terra cavados a mão. Alguns galhos da árvore-suporte ofereciam melhor apoio às vigas horizontais. Com muita habilidade os Indígenas subiram por essa armação, utilizando-se das mãos e dos pés. Sem qualquer sinal de vertigem. (...) Este jatobá iria dar dois barcos, para o que era preciso fazer um corte em dois lados, da largura da palma da mão e em sentido vertical. Do mesmo modo em cima, sendo que em feitio de bico e em baixo dois talhos retos. Então, já se distinguia a forma das duas canoas. Entrementes cortava-se e polia-se cuidadosamente um maior número de pequenos pauzinhos de taquara, que, por serem muito fortes e ao mesmo tempo flexíveis para se adaptarem à curva da canoa de cortiça, permitiam que, por meio de um martelo de madeira, ali mesmo improvisado especialmente para esse fim, fossem introduzidos facilmente entre a cortiça e a madeira da árvore. Por meio de muitos desses pauzinhos a cortiça foi pouco a pouco se destacando do tronco, em dias partes, trabalhando-se sempre com muito cuidado para que não se dessem rasgões na casca da árvore (SCHMIDT, 1942, p.41-42).

Schmidt detalha cuidadosamente o processo de construção das canoas pelos índios e sertanejos que estavam em viagem pelo curso dos rios no Xingu. Ele descreve detalhadamente sobre a técnica de tratamento do suporte em cortiça e de





como os produtores desses artefatos possuem a habilidade ao manusearem a Palmeira de Jatobá, pois, segundo Schmidt (1942, p. 42), “é preciso imenso cuidado para não ver perdido todo o trabalho anterior por alguma fenda accidental, que por acaso se faça na casca ainda nova da árvore” (Imagem 5).



Imagem 5 - “Construção das nossas canoas na cortiça de jatobá”. Produção de uma canoa a partir da casca da árvore Jatobá (*Hymenaea courbanil*). Fonte: (SCHMIDT, 1942, p. 41).
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Schmidt se atenta para detalhes importantes da técnica de fatura que ele nomeia de “retoques necessários” quando descreve sobre o polimento dos bordos das canoas, e ainda sobre o tratamento da extremidade de trás de cada canoa que “foi afinada com todo carinho para que pudesse ser levantada mais facilmente pelas ondas” (1942, p. 42). Consequentemente, mas ainda não finalizando o processo de construção das canoas *in loco* pelos Indígenas às margens do rio, Schmidt conclui a tecnologia de construção descrevendo de forma natural as técnicas que resultaram os aspectos formais desses artefatos.

Após esses trabalhos, improvisaram-se cavaletes onde as canoas foram colocadas em posição natural. Os cavaletes compunham-se de estacas fincadas no solo. Folhas secas de buriti foram postas no





interior dos barcos, ateando-se-lhes fogo; isso fez com que a cortiça ainda fresca se tornasse mais maleável e se pudesse moldar ambas as extremidades, o que se faz pelo emprego de grossos varapaus manejados com jeito. Para se conseguir a forma plenamente curva da embarcação, espetaram-se pequenos pauzinhos atravessados à parte de cima do fundo. Mesmo quando a cortiça já secou bastante e já está pronta para o uso, esses pauzinhos atravessados, que não faltam em barco algum, têm funções importantes. Primeiro, eles conservam a forma da canoa, depois servem para base onde se colocam as bagagens e para assento da tripulação (SCHMIDT, 1942, p. 42).

Essa obra literária é didaticamente importante aos profissionais da área de conservação de materiais etnográficos, pois a conduta do autor nos apresenta informações que envolvem desde a abordagem aos nativos das terras brasileiras e suas formas de sobrevivência com descrições criteriosas da produção e do uso de seus artefatos em seus contextos de vida cotidiana, além dos estudos da tecnologia do trançado importantíssimo à preservação do patrimônio cultural indígena.

Podemos visualizar melhor o resultado final do mesmo artefato, a canoa, produzida no ambiente ecológico em expedição de 1884-1887 e citada por Karl Von Den Steinen (1940), pela qualidade do desenho ilustrado na obra de Steinen, porém sua narrativa descritiva é mais amplamente voltada à classificação e história das viagens as “tribus do Xingú superior” assim denominado pelo autor, não se atendo a descrições técnicas da produção dos artefatos. Sua contextualização da cultura material se desenvolveu de forma peculiar em suas narrativas das expedições. Sobre essa canoa, ele comenta apenas que “a canoa era mais larga que o atalho que passava pela floresta [...] Das duas canoas encomendadas, uma ainda não estava pronta e a outra se estragara durante a fabricação” (STEINEN, 1940, p.163-164) (Imagem 6).





Imagem 6 - *Desenho datado e assinado (STEINEN, 1940, p. 193).*
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Neste sentido, Melatti (1989), em seu livro “Índios do Brasil”, também descreve a confecção da canoa como um dos artefatos tradicionais ainda confeccionados pelos Ameríndios no Brasil, na luta pela subsistência na caça e na pesca.

Em certas áreas do Brasil, ela é feita com a casca das árvores, como acontece no Xingu. É um trabalho bastante penoso. Em primeiro lugar talham a machado, na casca do jatobá, sem derrubá-lo, a canoa, que costuma ter por volta de sete metros de comprimento. Como a árvore está de pé, é preciso construir andaimes a seu redor para poderem trabalhar. Uma vez cortado o feitio da canoa, os índios têm de destacar a casca do tronco, o que fazem introduzindo cunhas, devagar e com muito cuidado para não rachá-la. Uma vez desprendida a casca, ela é aquecida com ajuda da queima de palha: com isso se apressa o secamento da casca, ao mesmo tempo em que ela se torna maleável, permitindo levantar as bordas da proa e da popa. Uma canoa dessas pode carregar até meia tonelada, no máximo, e suporta uns dois anos de uso (MELATTI, 1989, p. 55).

Tanto a narrativa de Staden como as de Schmidt e de Melatti, embora proferidas em intervalos de tempo diferentes num período compreendido entre quatro séculos, esses autores descrevem os processos de fatura com semelhança de





técnicas e de materiais utilizados pelos Ameríndios em épocas e áreas geográficas diferentes. Além de terem dado voz a seus estilos de vida nas aldeias em diferentes regiões do Brasil, registraram as suas habilidades criativas e de fundamental importância às suas sobrevivências em harmonia com a natureza. Dessarte, a observação de Steinen qualifica os índios de seu ponto de vista a partir de sua vivência nas aldeias brasileiras.

Avaliando a cultura pela extensão e perfeição com que é explorada a natureza que circunda o homem, não se pode em absoluto dizer que era baixo o nível cultural dos nossos índios. Caçavam e pescavam com arco e flecha; pescavam com redes, cestas e nassas; tinham no rio as suas grades de varetas para prender o peixe; atravessavam a corrente com cercas e blocos, e barravam braços de lagoas; derrubavam, com grande esforço, vastas extensões de mato; construíam casas vistosas, acumulando novas ricas provisões, e enchendo-as com os variados produtos de sua habilidade de artífices; enfeitavam-se com muitos ornatos multicores e ornamentavam todos os utensílios com desenhos engenhosos. Se os Cuiabanos, furiosos, lançaram contra mim uma infinidade de artigos de jornal, acusando-me de ter afirmado que os selvícolas do Xingú têm residências mais limpas e melhores do que muitos Matogrossenses, quero, sem comparar as causas, acrescentar, para tranquilizá-los, que também na velha Europa há inúmeras aldeias, tanto nas montanhas como na costa, em que a vida é mais pobre e primitiva do que no Kulisehu (STEINEN, 1940, p. 255-256).

A partir dessas narrativas procedentes da própria vivência dos autores viajantes em convívio com os Indígenas é que o conservador, pela interface investigativa da tecnologia de construção do artefato, segue as pistas na descoberta pela origem do artefato e a sua composição matériaca. Além disso, possibilita, através de suas buscas pelas informações referentes ao objeto, detectar alguns tipos de degradação nos artefatos advindos da própria técnica de fatura dos mesmos, como, por exemplo, as rachaduras nos suportes das canoas que, mesmo armazenadas em áreas de guarda de museus, evoluem com o passar do tempo, causadas justamente por alguma falha no tratamento do material ao ser removido da árvore. O conservador pode, portanto, transmutar a narrativa e se deslocar a paisagem ecológica e a experiência vivida por esses expedicionários estrangeiros através da leitura desses diários de viagens ricos em informações históricas de nossos povos “entre as Colônias Naturais do Brasil”.

Semelhantemente, uma canoa Karajá, que naquela mesma ocasião também foi abordada na narrativa de cacique Yacalo, e que se encontra atualmente exposta





na exposição de longa duração do museu intitulada “Lavras e Louvores”, sucessora da exposição “Museu: Expressão de Vida”. Nesta oportunidade, destaca-se num design expográfico em termos mais arrojados do que o anteriormente apresentado ao público visitante. No entanto, aqui, a curadoria já não mais trabalha expograficamente apenas com objetos representativos das etnias Indígenas. Para mais, em uma segunda afortunada oportunidade, recebo Cacique Yacalo Kuikuro e a sua primeira esposa no museu, e com eles percorri o circuito expográfico. Nesta feita, não percebi a mesma intimidade e entusiasmo por ele manifestado ao adentrar o ambiente como acontecido em 1994 na exposição “Museu: Expressão de Vida”, e nem tão pouco o mesmo prazer em se identificarem àqueles objetos que ainda são presentes de seus cotidianos na aldeia (Imagem 7).



Imagem 7 - Canoa Karajá, exposição: “Lavras e Louvores”, Museu Antropológico da UFG, 2006. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Percebi, portanto que não era propriamente pelo objeto em si ali destacado em exposição o motivo pelo qual eles se sensibilizavam, mas sim pelo objeto em interação





com o contexto social ali privilegiado em curadoria e por eles percebido e identificado as suas identidades.

A identidade não é, pois, fruto do isolamento de sociedades ou grupos, mas, pelo contrário, de sua interação. O risco é que uma exposição, por exemplo, se transforme em apresentação de coisas, das quais se podem inferir paradigmas de valores para os comportamentos humanos e não na discussão de como os comportamentos humanos produzem e utilizam coisas com as quais eles próprios se explicam (MENESES, 1993, p. 210-212).

Pois até mesmo a apreciação do artefato sob o aspecto meramente estético e simbólico requer abordagem etnográfica de campo no desvelo ao sistema de representações subjacente (CUNHA, 1992, p. 107).

Em outra situação mais frequente com os índios, quando em contato com os seus artefatos dentro da reserva técnica etnográfica, o comportamento revelado é de satisfação impulsionada por aquilo que cada artefato representa para eles nas aldeias, eles se apoderam dos artefatos e, como eu já presenciei, eles cantam e dançam perante as máscaras e até as vestem e as incorporam ali mesmo no ambiente da sala como se estivessem em seus rituais. Ademais, eles compõem os adornos em seus próprios corpos assim como são usados nas aldeias, como são adornados os brincos, os cocares, os colares, os pingentes, as tangas e saiotes, os braceletes e perneiras, os chocalhos corporais, os adornos plumários e outros. Gostam de manusear a cestaria e as armas a observarem as técnicas e tipos de materiais de construção dos mesmos. E se faz evidente que não gostam de ver determinados artefatos guardados nos armários, e afirmam que esses artefatos nunca deveriam ter ido parar em um museu, e se comunicam entre eles comedidamente nos seus próprios idiomas sobre a situação ali encontrada. E em alguns casos, se sentem motivados em contato com os artefatos, a desenhar em continuidade ao que ali foi visto, como se o tempo não tivesse sido seccionado para o histórico desses artefatos, “as propriedades dos materiais, em suma, não são atributos, mas histórias” (INGOLD, 2015, p. 69).

Claramente, os índios têm seu próprio entendimento sobre a sua cultura com interpretações fundamentadas em seus comportamentos, crenças e mitos, e dessa forma, aqui cabe destacar as normas do Conselho Internacional de Museus (ICOM), no que concerne às exposições em museus que apresentam e, sobretudo,





representam diferentes etnias para que nos atentemos ao item, “*Interpretation of Exhibitions – Museums should ensure that the information they present in displays and exhibitions is well-founded, accurate and gives appropriate consideration to represented groups or beliefs*” (ICOM, 8).

Nessa tendência, profissionais dos bastidores de um museu, juntamente aos Ameríndios, em muito contribuiriam pela pesquisa se houvesse a interatividade com aqueles que conhecem ou, ainda, portam consigo o saber fazer, a arte de trazer à tona a materialidade das coisas traduzidas em artefatos, que academicamente são classificados como ‘cultura material’. Não obstante, para eles, esses mesmos objetos são considerados e respeitados pela efemeridade de suas existências enquanto em uso em seu habitat.

There are myths around indigenous material that have to some extent become ingrained. One such myth is that all indigenous materials come from the earth, have a natural cycle and therefore must return to the earth. The implication is that indigenous people do not want their material to be preserved in museums (BLOOMFIELD, 2008, p. 148).

Dessa forma, pude perceber através da situação por mim vivida com alguns Indígenas, embora tragicômico, porém importante contribuição para os que preservam esse tipo de material em museus, que, de fato, não os agrada o fato de seus materiais estarem guardados em museus, principalmente seus elementos sagrados. Ocorreu com os Indígenas do Xingu que visitavam o Laboratório de Conservação e Restauro e a Reserva Técnica Etnográfica do Museu. Ao se depararem com uma coleção etnoarqueológica, revelaram o desejo de repatriamento de um dos objetos ao seu local de origem. Por ocasião, eles desejavam conhecer os objetos que compõem as coleções representativas das etnias xinguana ali salvaguardados. Eu os recebi prontamente, apresentei toda a cultura material por eles solicitada, não propositadamente, mas por puro desconhecimento do código de ética internacional para os museus, que pondera para a repatriação.

Return of Cultural Property – Museums should be prepared to initiate dialogues for the return of cultural property to a country or people of origin. This should be undertaken in an impartial manner, based on scientific, professional and humanitarian principles as well as applicable local, national and international legislation, in preference to action at a governmental or political level (ICOM, 2006, p. 9).





Apesar da existência do Conselho Internacional de Museus e do *Code Professional Ethics* desde 1986, eu apresentei-lhes o objeto, material cerâmico coletado em pesquisa na Lagoa Miararré pelo Professor Acary de Passos Oliveira, então diretor do Museu Antropológico que, à época, era chamado Museu Universitário da Universidade Federal de Goiás, cuja pesquisa foi realizada no baixo curso do rio Culuene, Xingu, na década de 1970¹.

Muito emocionados e surpresos eles ficaram ao se depararem com o objeto que, segundo eles, é o objeto de importância sagrada para a região da Lagoa Miararré (Imagens 8 e 9).



Imagem 8 - Anverso do Fragmento arqueológico cerâmico originário da Lagoa Miararré, Xingu. Coleção do Museu Antropológico da UFG.
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 9 - Reverso do Fragmento arqueológico cerâmico originário da Lagoa Miararré, Xingu. Coleção do Museu Antropológico da UFG.
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Lamentaram ainda que, depois de removida essa cerâmica da lagoa, nunca mais houve peixe para alimentar a aldeia. Consequentemente, eles se reuniram a conversar no idioma deles de origem, e decidiram me pedir para que eu levasse o caso para a direção do museu e que o objeto pudesse ser devolvido ao local de origem, ou seja, pediram a reapropriação do objeto sagrado para o uso não

¹ Embora muito anterior aos estudos de Steinen, a cerâmica Ipavu, cuja datação ao redor de 1200-1300 d.C., para a fase Ipavu (COELHO, 1993, p. 225), apresenta decoração de cunho arqueológico idêntico ao dos desenhos dos índios Bacairi registrados nos cadernos de campo de Schmidt. Entretanto, ainda se fazem atuais à arte primordial xinguna contemporânea (CARVALHO, 2014, p. 53).





museológico do mesmo. Assim o fiz em respeito à situação constrangedora e delicada! Dessa forma, conversei com a diretora e, contrariamente àquilo que esperávamos como resultado, a direção obviamente negou a mostragem de determinados objetos, como, por exemplo, desta coleção, sem que antes tivessem a anuência para a visita técnica em reservas técnicas e laboratórios do Museu. Só então pude entender o que acontecera e o quão delicado tornou-se a situação, principalmente quando eles retornaram no dia seguinte para saber se conseguiriam levar com eles o objeto de volta para o seu local de origem. Eu sequer pude recebê-los na Reserva Técnica Etnográfica para que eles apreciassem o 'objeto sagrado' uma vez mais antes de retornarem para as suas aldeias.

Os casos aqui apresentados dialogam claramente com o posicionamento de Ulpiano Meneses em relação a situações embaraçosas que tem sido recorrente nos museus, pois,

não cabe aos museus serem depositários dos símbolos litúrgicos da identidade sagrada deste ou daquele grupo e cuja exibição deve induzir todos à aceitação social dos valores implicados. Cabe, isto sim – já que ele é o espaço ideal para tanto –, criar condições para conhecimento e entendimento do que seja identidade, de como, por que e para que ela se compartimenta e suas compartimentações se articulam e confrontam quais os mecanismos e direções das mudanças e de que maneira todos esses fenômenos se expressam por intermédio das coisas materiais (MENESES, 1993, p. 214).

Dessarte, em outra oportunidade de contato com os Kuikuro, vivenciei a experiência que despertou em mim uma crescente admiração por sua cultura material, com especial carinho, naturalmente cultivado e mantido pelas lembranças dos momentos que compartilhamos juntos nessa ocasião. Pela cultura material, aproximei-me dessas pessoas que estavam bem distantes das minhas atividades sociais e daquilo que eu entendia por tradição.

Em 1994, tive a oportunidade, juntamente com alguns Kuikuro que hoje moram na aldeia Lahatuá, no alto Xingu, de realizar uma importante atividade em Goiânia, no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, relacionada à conservação dos artefatos da cultura material xingwana armazenada em Reserva Técnica, voltada aos aspectos da coleta e do processamento de matéria-prima para a construção desses objetos (CARVALHO, 2014, p. 93).





Ter improvisado na cidade e participado do processo de construção de uma máscara xinguana foi um aprendizado muito rico, que se converteu em amizade, respeito e conhecimento (Imagem 10).



Imagem 10 - *Confecção da máscara Yakuikatu, Casa do Índio, FUNAI, Goiânia, 1994. Massinoá Kuikuro, Tahoma Yaku Kuikuro, Mônica L. Carvalho e Arifutuá Kuikuro (leitura da esquerda para a direita). Casa do Índio, FUNAI, Goiânia, 1994. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

Encontrar com os Kuikuro, naquele momento de minha trajetória profissional em processo de formação, como assim ainda me considero, foi um acontecimento que o qualifico de natureza geoestético, a nos proporcionar também a percepção à paisagem das coisas refletidas pela superfície das substâncias.

Os materiais, os quais eu precisaria conhecê-los para poder preservá-los com responsabilidade enquanto objetos musealizados, por si só não me conduziram ao conhecimento pleno de sua materialidade, senão às limitadas referências bibliográficas existentes ao momento. E, nessa situação em que me deparei com o novo e com o desconhecido, pude expandir os meus sentidos numa atmosfera imbuída de admiração e carinho e, assim, num movimento almatóico, aflorou o profundo respeito por aquelas pessoas que me mostrariam algumas atividades de seus saberes e que, por suas sutilezas intuitivas, desenhariam suas paisagens culturais. Tal revelação, de qualidade alquímica, sublimou em momentos por mim percebidos na singularidade de cada fenômeno de meu envolvimento, a percepção sensorial do artefato e a perspicácia de seus produtores.





A growing respect for the knowledge of traditional owners as well as the increase in museums that have policies on working with traditional owners, show that most conservators desire a relationship of respect and understanding with indigenous people (BLOOMFIELD, 2008, p. 144).

Assim sendo, sensibilizada a focar atenções ao ritual de fatura do artefato e, principalmente, pela arte do desenho, que se deu de forma tão especial, numa atmosfera embevecedora desses momentos vividos e materializados na memória, atrevo-me a trazer o assunto em instância acadêmica, qual seja o mestrado. Em trabalho de campo para a pesquisa de mestrado, tive como principal objetivo o de estudar e documentar o processo da coleta e da extração da matéria-prima mais utilizada por eles na fatura da maioria de seus artefatos, a da Palmeira de Buriti, e o de acompanhar o passo a passo do processamento das fibras e a sua utilização na construção de uma determinada categoria de cesto.

O aprendizado conquistado pelo trabalho de produção do cacique Yacalo na tessitura das fibras em cesto na Aldeia Ipatsé não nos habilita propriamente à prática do ‘fazer’ um cesto, porque o que nos possibilita a ‘fazer’ um produto vem da trajetória de experiência de uma vida de atividade produtiva com o material. Como nos mostra Ingold (2015, p. 65), “esse é um conhecimento nascido da percepção sensorial e do engajamento prático, não com uma preocupação com o mundo material, mas da participação de um profissional qualificado de um mundo de materiais”. Portanto, os museus não podem negligenciar o aspecto político e social das coleções etnográficas sob a sua proteção, principalmente para os Indígenas que as confeccionaram, pois protagonizam um encontro específico, em que se misturam a história familiar e a memória étnica (RIBEIRO, 1992).

Em mais um exemplo envolvendo cultura material em museus, trago algumas questões superpostas ao objeto museológico, de relevância iconográfica, desde a sua preservação à apreciação ao público em geral. Da mesma forma como ocorrido com os outros objetos já abordados, Apasa, uma máscara xinguana, também foi identificada por alguns dos índios xinguanos que estavam visitando a Reserva Técnica Etnográfica do Museu. Assim sendo, eles narraram à história dessa máscara no contexto da sua aldeia de origem, falaram da essência da máscara, de sua atuação e do impacto que ela causa às pessoas, principalmente quando corre atrás das





crianças, assustando-as e levando-as para o interior de suas ocas. Mas que, apesar de tudo, ela espalha alegria e euforia durante a sua atuação por toda a área da aldeia, em ocasião de sua festa. Essa foi, então, uma das variadas versões narradas pelos representantes das diversas aldeias do Xingu ali presentes no Museu. Durante a visita, diante do artefato, eles observaram cuidadosamente cada detalhe da fatura da máscara, inclusive o estado de conservação da mesma. Até discutiram entre eles algumas das possibilidades de recuperação do material, esboçando técnicas de fatura e até a possibilidade de reaproveitamento de matérias-primas que se apresentavam em melhor estado, o que tornou a visita rica em informações para intervenções de conservação do objeto em processo de degradação. Nesse momento eles foram meus orientadores, os primeiros a falar sobre o artefato com conhecimento de causa quanto aos aspectos de sua produção e do uso nas aldeias do Xingu.

Aristóteles Barcelos Neto (2002, p. 133) apresenta em seu livro a narrativa de um índio da Aldeia Wuaja, em português, a respeito do Apasa, que diz o seguinte:

Apasa é tipo “gente” [i.e. antropomorfo], ele é apapaatai do mato, do mato mesmo. Quando ele aparece, você o vê bem magrinho e barrigudinho, suas pernas e braços são bem fininhos, e sua cabeça muito muito grande, deformada. E seu corpo tem pinturas. Foram os yakapá que muito antigamente viram e contaram. Meu pai [o yakapá Itsautaku] quem me contou sobre o Apasa.

Normalmente não se vê Apasa. Mas se você morrer do feitiço dele, aí você consegue vê-lo. Apasa te pega para passear no mato. Ele te leva para sempre.

Quando você adoece, pode ser Apasa que está lhe fazendo mal. Se você fica falando besteiras e xingamentos feito um louco, ou comendo suas fezes e bebendo sua urina, são sinais de que Apasa colocou feitiços em seu corpo². (BARCELOS NETO, 2002, p. 133).

Aqui apresento um aspecto a mais dessa máscara à versão Kuikuro, que inclusive a grafia apresentada está registrada como “Ahasa”, e eu a transcrevo *ipsis litteris* conforme informação em uma conversa informal entre mim e um amigo da aldeia, e ele diz assim:

² Apapaatai é uma categoria complexa e genérica de seres extra-humanos. Dividem-se em apapaatai mona (mamíferos, exceto o morcego), apapaatai iyajo (monstros) e apapaatai onai (“roupas”-monstros). Em vários contextos, as máscaras de dança e os instrumentos musicais são também referidos como apapaatai (NETO, 2002, p. 267).





Sobre a máscara “Ahasa”, Mônica, cada etnia tem essa festa diferente né, como você falou aí né, a festa que o Wuaja fez né, essa máscara. Então, agora a dos Kuikuro, porque essa “Ahasa” é espírito forte, esse momento lá no Kuikuro, não tem o dono dessa festa, é porque é espírito muito forte, tá? Aí, meu tio tinha a festa, porque ele era o dono né, aí a máscara é a festa, é a festa. Aí o meu tio era o dono dessa festa “Ahasa... Ahasa!” Então hoje a gente não tem essa festa agora, porque é muito difícil a gente procurar outra pessoa a ser o dono dessa festa, é porque muito complicado, tá? Mas existe a festa “Ahasa”, só que não tem o dono no Kuikuro. Muito difícil colocar o dono. “Ahasa” tem máscara e roupa, que feito de buriti.” (áudio gravado em WhatsApp por Sepé Ragati Kuikuro, 2018. Transcrição: a autora).

Sepé conhece a personificação desse agente em sua cultura e dessa forma evita falar sobre esse espírito assim por ele referido. “Apasha”, assim citado por Viveiros de Castro (2017, p. 45), é um sobrenatural antropomorfo e em sua interpretação “distingue-se das outras categorias de seres vivos por ser essencialmente incomedível, como o são, aliás, os espíritos, modo supremo da incomedibilidade”.

Esta máscara Apasa encontra-se exposta na atual exposição de longa duração do Museu: “Lavras e Louvores”, com a seguinte informação em legenda ao público visitante: “Máscara de cabeça de cabaça – indumentária de ritual de dança confeccionada em cabaça e palha de buriti. Índios Yawalapiti” (Imagem 11).





Imagem 11 - Apasa na exposição: “Lavras e Louvores”, 2006, Museu Antropológico UFG.
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Assim sendo, o visitante pode interpretá-la no contexto da semelhança entre representações outras, porém, de uma mesma categoria e, portanto, se destacando pela diferença entre os demais elementos expostos neste circuito expográfico. Contudo, pouco se informa a respeito dos objetos expostos.

Daí a reificação dos objetos, sua coisificação, fetichização. Isto é, cria-se a ilusão de que eles é que se relacionam uns com os outros e exprimem conteúdos próprios e não os das sociedades e grupos cujas interrelações é que os produzem, mobilizam e lhes dão sentido – sempre em alteração constante (MENESES, 1993, p. 212).

A exposição de longa duração do Museu Antropológico: “Lavras e Louvores” foi resultado do projeto “Ação Museológica/ Educação e Comunicação: implantação de um novo sistema de comunicação museal para a exposição de longa duração do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás”. Este projeto foi de autoria da Professora Edna Luísa de Melo Taveira, a diretora do museu na época, com a





consultoria de conservação realizada por Yacy-Ara Froner, Professora-Doutora em História Econômica com ênfase em Patrimônio Cultural e é consultora e pesquisadora nas áreas de História da Arte; História das Coleções e Conservação Preventiva; e Pesquisadora do Laboratório de Ciências da Conservação, o LACICOR, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. O projeto teve aprovação e financiamento da extinta Fundação Vitae, numa duração totalizada em dez anos de atividades que privilegiaram melhorias estruturais e arquitetônicas do edifício e melhorias de preservação e salvaguarda do acervo do Museu, sob a minha coordenação técnica. A exposição foi inaugurada em 2006 e, conforme a curadoria realizada pelas antropólogas, professoras aposentadas da Universidade Federal de Goiás, Nei Clara de Lima e Custódia Selma Sena,

Foi pensada para estimular a discussão sobre a região Centro-Oeste, da perspectiva da construção simbólica das identidades regionais: o conjunto de imagens, sentimentos, símbolos e objetos significativos da construção dessa identidade. Dessa forma, os objetos são compreendidos como portadores de sentidos, como signos desencadeadores de sentimentos, ideias, conhecimentos, memórias que dizem sobre nossas identidades (Folder da exposição Lavras e Louvres).

Berta Ribeiro (1992, p.103) avalia as coleções museológicas como documentos que particularizam por serem materiais, o que a leva a concluir a necessidade de se inserir a temática da cultura material em análises mais amplificadas do que apenas considerá-la um simples artefato. Ela considera que “esses estudos colocam como pano de fundo o ambiente ecológico e a organização socioeconômica, e os enriquecem com os conteúdos estéticos e simbólicos que os objetos trazem embutidos” (RIBEIRO, 1992, p. 111). Assim, perfazendo o seu raciocínio de que mesmo o artefato solitário em reservas técnicas de museus ganha vida e significado. Simultaneamente, Ingold pondera que “estudiosos da cultura material inventaram a desmaterialização, ou a sublimação em pensamento do próprio meio no qual as coisas em questão uma vez tomaram forma e agora estão imersas” (INGOLD, 2015, p. 54). Portanto, a importância da coleta de fatos empíricos enquanto trabalho de preservação, ao esforço pela integração descritiva na contextualização do objeto.

Dessa forma, sob a égide dessas considerações da sutileza de raciocínio de Ribeiro e Ingold, expresso minha experiência estética com a cultura material pela





interface prática do gerenciamento de conservação dessas coleções museológicas. Dessarte elucida-se a encarnação do Apasa como uma representação mental feita de materiais projetados a partir de elementos do desejo da sua própria paisagem. “Aqui, a superfície do artefato não é apenas a do material em particular a partir do qual é feito, mas a da própria materialidade, uma vez que confronta a imaginação humana criativa” (INGOLD, 2000b, p. 53 *apud* INGOLD, 2015, p. 54). Então, se a imagem está realizada no material, matéria-prima se transforma em materialidade, e muitos desses objetos que foram coletados por Prof. Acary de Passos Oliveira e que constituem coleções em Reserva Técnica Etnográfica perderam parte da história e da experiência etnográfica por ele vivida, ou seja, a sua própria documentação; mas ainda preservam na sutileza de sua materialidade amostras de aromas, cores, tramas e textualidades, que nos transporta às paisagens de origem dessas matérias primas transformadas. E, surpreendentemente, percebermos quão complexa se torna a definição do tecido traduzido ao sopro da imaginação e materializado por substâncias e pelo desejo que assim o animou, trazido à tona daquela energia em movimento num instante fixo no tempo. O transformar da matéria-prima a artefato, o tecido estrutural visível.

De fato a própria noção de cultura material, que ganhou um novo impulso na sequência da sua longa hibernação nos porões da museologia, baseia-se na premissa de que, como as encarnações de representações mentais, ou como elementos estáveis em sistemas de significação, os objetos já se solidificaram ou se precipitaram dos fluxos geradores do meio que lhes deu à luz (INGOLD, 2015, p. 54).

Pois, podemos assim atribuir às ‘encarnações’ no processo criativo dos artefatos, as coisas que são estruturadas por elementos materiais, inspiradas pelas qualidades subjetivas ou as ideias, que revelam visões de mundos particularmente diferentes; portanto, o artefato por si só mostra sua própria substância tanto em suas propriedades concretas como em suas qualidades abstratas que os distinguem em suas representatividades.

A máscara é, portanto, composta de duas peças, sendo a cabeça presa ao corpo que é uma roupa inteiriça de blusa com mangas compridas e calça, trançadas em palha torcida de Palmeira de Buriti, com a trama em sentido vertical da composição da mesma. A urdidura costurada por delgadas cordas confeccionadas a partir da seda extraída do broto da Palmeira de Buriti é disposta horizontalmente em intervalos do





suporte tecido. A trama da calça, na região dos órgãos genitais, apresenta o trançado xadrezado e tanto as bordas dos braços como as das pernas apresentam acabamento em franjas confeccionadas a partir da própria estrutura da trama vertical da mesma. Ela traz na superfície de sua textilidade o brilho fosco das fibras já alteradas pela ação das intempéries. Esta máscara, utilizada em cerimônias de exorcismo, foi uma aquisição por meio de troca feita por Acary de Passos Oliveira com os Indígenas da região geográfica do ribeirão Tuatuari, afluente da margem esquerda do baixo curso do rio Kuluene, próximo à sede do Parque Indígena do Xingu, da Fundação Nacional do Índio, a FUNAI. Segundo documentação realizada por Passos Oliveira, essa máscara é denominada “Anhãngu” pelos Indígenas e é de origem “Kuikuru”, ainda descrito por ele no histórico do artefato:

Os alto-xinguanos caracterizam-se por uma intensa vida social. Sua mitologia e crenças várias formam um todo religioso complexo e muito rico de significação espiritual. Creem na dualidade do ser em geral, na sobrevivência da “alma”, e na antiga existência de um personagem divino que originou todas as funções da sua sociedade, que, segundo os lawalapiti, se chama “QUAMUTÍ”. (PASSOS OLIVEIRA, 1974, Histórico da Ficha Documental do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás).

Pela identificação museológica, o artefato é caracterizado por “peça: máscara de cabeça e palha” em perfeito estado de conservação (Imagens 12 e 13).





Imagem 12 - *Apasa – Máscara Xinguana pertencente ao acervo etnográfico do Museu Antropológico da UFG, 1994. Créditos de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

Imagem 13 - *Apasa – Máscara Xinguana pertencente ao acervo etnográfico do Museu Antropológico da UFG, 1994. Detalhe desenhado em ficha de identificação museológica, identificada como “Anhangú”, e de procedência “Kuikuru” Créditos de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

O tratamento da cabeça da máscara é concebido a partir do fruto da planta *Legenaria vulgaris*, vulgarmente denominada por cabaça, muito conhecida pelos seus valores medicinais. Seu fruto pode ser aproveitado de várias maneiras, porém, é perigoso se ingerido em grandes proporções podendo causar hemorragias mortais.

O fruto, enquanto matéria, ou seja, estrutura concreta e o seu giro à materialidade, ou seja, a subjetividade criativa ou perceptiva do “Apasa, Ahasa, Apasha ou Anhãngu”, trouxe com Ele o antídoto para o veneno contido na própria matéria-prima, qual seja o medo. Será que parte da grande importância atribuída ao Apasa nas aldeias, dentre outras, a de assustar as crianças se dá para que não abusem na ingestão desses frutos ou sequer nem o toque nas árvores, pois o mesmo pode provocar-lhes a morte acidentalmente? E daí a associação à morte quando em aparição aos gravemente doentes? Sob a perspectiva epistemológica o artefato “Ahasa” apresenta a corporificação daquilo ou da coisa que os conduzem à morte, percebido e definido pelo sujeito cognoscente que, provavelmente, se destaque como “o dono da festa”, como citado por Sepé Ragati em sua fala sobre a máscara.

Bem, este questionamento é pessoal e, portanto, fruto de minha imaginação numa interpretação alegórica, em meio às informações em atividades vivenciadas no ambiente museal e nas aldeias que pude visitar até o momento, sem, no entanto, pretender realizar investigações sobre as condições de vida dessas pessoas nesses lugares por onde estive, seja no campo, seja na instituição.

Assim sendo, como num passe de encantamento, Apasa convida o espectador a juntar-se àquilo que, traduzido no sopro da imaginação, materializa em tecido os materiais que revelam a carnação e traduzem a expressão grotesca da máscara, trabalhada a partir do fruto da cabaça de grande dimensão, os materiais como os pigmentos e resinas de origem vegetal, fibras processadas do broto da palmeira de buriti, sementes, cera de abelha, dentes e ossos de animais fornecem as substâncias a seus órgãos sensitivos, fundamentos matéricos para a sua visibilidade. Agora Ele





existe! Não somente pela composição de matérias-primas, mas pelo sentido que veio à tona, que simbólica e estética é comunicativa! (Imagem 14).



Imagem 14 - *Ahasa* – a corporificação de um “sobrenatural antropomorfo”. Foto: Mônica Lima Carvalho.

O seu processo de fatura na aldeia demanda de tempo prolongado, dada as atividades de coleta das matérias-primas, do processamento das fibras do broto da palmeira de buriti e, finalmente, a da confecção propriamente dita do objeto, que envolve a costura do corpo da máscara – o que a categoriza como indumentária; e a preparação do fruto da planta *Legenaria vulgaris*, para a confecção da cabeça.





Ainda, para o acabamento da indumentária, há os detalhes do preparo das fibras do broto da palmeira de buriti no processamento de delgadas cordas da seda de buriti para a realização de todas as costuras da roupa. O tratamento do suporte do fruto da cabaça (*Legenaria vulgaris*) para a fatura da cabeça da Apasa, procedendo à remoção da substância interna do fruto a deixar uma casca de fina superfície, em formato de um capacete a vestir a pessoa que a representará na ocasião de sua festa. Ao acabamento da cabeça, quanto a sua policromia e a fixação dos elementos dos órgãos sensitivos que a compõem, que demandam tempo e o domínio técnico ao fazê-lo, o preparo dos pigmentos e dos mordentes, as resinas para a fixação dos elementos constituintes dos olhos, do nariz e das presas, e, novamente, as fibras do broto da palmeira de buriti para a confecção das orelhas.

As disjunções do *ser* na materialidade de Apasa em *estar* para as propriedades de seus materiais privilegiam, portanto, estudos e questões conservacionistas aos processos de produções do artefato em vez de os de utilidade ou consumo. Às intervenções de conservação e restauro, o reconhecimento e a percepção sensorial da materialização do objeto pela gama de substâncias que a amalgamaram de forma singular e real em seu mundo cosmológico. No irrefutável despertar das coisas, o restaurador imerge a questões que traduzem o objeto à materialidade, enquanto fragmento matérico classificável, ou mesmo a indagações que transcendem a materialidade do visível. Assim sendo, a investigação do objeto em processo de intervenção em laboratórios de conservação e restauro desperta, por sua vez, ao intrínseco potencial de transformação a partir de suas substâncias, aos campos das ciências e da arte. Eis o inestimável potencial do alcance no universo da ciência, da conservação, da restauração e das artes na participação de curadorias mais aprofundadas, em convergência à *função* e à *razão* do objeto e de sua permanência no museu ou, igualmente, ao seu retorno ao próprio local à luz de origem, de onde talvez ele nunca devesse ter sido subtraído.

“We must always view contemporary restoration in relative terms, conceiving of it not as final and definitive, but as no more than a moment in the life of the object, with the aim of ensuring its survival” (YOURCENAR, 1996, p. 207). Fato é que nenhum objeto dura para sempre, ainda que submetido aos melhores cuidados dos preservacionistas, conservadores, restauradores e curadores, pois este nunca será o mesmo quando de sua criação e manufatura, porque sempre haverá as mudanças e





alterações estruturais interagindo entre si, se deteriorando e se transformando entre suas próprias matérias-primas. Dessa forma, muito bem colocado por Luiz Antônio Cruz Souza, químico-cientista da conservação, coordenador do - Laboratório de Ciência da Conservação, o LACICOR, vinculado ao Centro de Conservação e Restauração – CECOR, e ao curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais:

Qualquer material, mesmo que possua todas as propriedades físicas e químicas para durar séculos, sofre influências que prejudicam sua durabilidade. Essas influências são clássicas como: agentes internos, que provêm da matéria-prima e dos métodos de confecção; e agentes externos, que ocorrem a partir do uso e dependem do meio ambiente, da guarda, do manuseio e das intervenções (SOUZA, 2008, p.3).

Porém, o objeto enlaçado pela mente seduz à sobrevivência, comunica o mundo além da natureza de seus materiais, simboliza pensamentos na combinação de elementos que concretiza não importa que seja um espírito, um avatar, uma deidade, ou um mito. O que importa é a interlocução, essa coisa na mente de estar usando a crença em seres, que nos ajuda a dar significado e a entender para além das coisas que nos apavora, nos inspira e nos ensina respeito e crenças em outros mundos, outros seres para compartilhar histórias, sendo realmente importante parte enquanto veículo social entre os seres humanos.

A conclusão surpreendente é que os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque nós não os vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo (MILLER, 2013, p. 78-79).

Embora considerando que, para os Indígenas do Xingu, autores da máscara Apasa, seja importante a destruição da mesma logo após o seu uso em ritual na Aldeia, do ponto de vista dos conceitos da conservação e restauração, ela continuará interagindo na contemporaneidade, ainda que salvaguardadas em reservas técnicas de museus, quando reanimada ao enlaçamento da mente, ao conhecimento, à crença





e na admiração pelas atividades pujantes da interação entre os seres humanos, as suas paisagens e as suas visualidades. Visto que Ingold (2000, p. 346) ressalta a importante observação de que quanto mais os objetos são removidos de seus contextos das atividades diárias em que estes são produzidos e usados, mais eles se configurarão como objetos estáticos de desinteressada contemplação e, mais ainda, o processo que o deu vida desaparece ou é escondido atrás do material, do objeto acabado. Dessa maneira, nós somos inclinados a olhar para o significado do objeto na ideia que ele expressa, em vez de ver a corrente de atividade político e social da qual ele originalmente pertence. Segundo Matero (2000), a própria conservação é um meio de estender e solidificar identidades culturais e narrativas históricas ao longo do tempo através da valorização e interpretação do patrimônio cultural. Portanto, a substancialidade patrimonial revelada àqueles que penetrarem à materialidade das coisas na sua expressão estética, formal, histórica, político e social, sendo essa experiência a indicadora da sintonia entre o objeto e tudo o mais que o traz à luz, expressar-se-á no instrumental de maior importância à sua preservação no mundo das coisas que o anima.

O material constituinte da máscara passou por intervenções de conservação, para que pudesse ter a sua estrutura em condições de ser exibida na exposição por determinado período de tempo, sem que colocasse em sofrimento o seu suporte têxtil; e intervenções de restauro, a fim de provê-lo da visualidade originariamente intuída por seus criadores.

Apasa tem, em documentação, o seu Dossiê de Conservação, no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. A sua documentação específica consta das etapas de tratamento de conservação e de restauração do objeto, desde a sua remoção da Reserva Técnica Etnográfica à sua entrada no Laboratório. Apesar disso, não existe ainda estudos mais aprofundados deste artefato registrado em arquivo além de sua ficha museológica, pelo museu.





C A P Í T U L O 2



CAPÍTULO 2 – ACERVOS ETNOGRÁFICOS, MEMÓRIAS INSTITUCIONAIS E AMBIÊNCIA DE SALVAGUARDA EM MUSEUS

Neste capítulo, gostaríamos de realçar o artefato em desempenho, a máscara Apasa, representada entre os Indígenas da região do Xingu, no Brasil, o evento contemporâneo esteticamente manifestado por duas de suas diversas e sutis interfaces, a interface metafísica e a histórico-cultural, as possibilidades de sua abordagem à categoria trançado.

Considerando as frustradas tentativas de diversos pesquisadores em se trabalhar uma classificação com nomenclaturas científicas que fosse universalmente válida para a descrição dos artefatos Indígenas em suas estruturas, principalmente pelo fabrico e detalhamento dos elementos construtivos na textilidade realizados com as fibras, pigmentos e resinas naturais originárias das plantas, as tentativas geralmente provindas da etnologia, hoje, porém, voltadas às práticas museológicas aplicadas, vêm revelando aos olhos dos curadores e conservadores a seriedade e a importância do conhecimento dos materiais incorporados e tecidos nos processos de análise de composição e construção aplicada aos procedimentos de preservação dos artefatos, em vez de somente nos de função e de consumo.

Porém, no Brasil, essas práticas ainda não tiveram alcance em nível de pesquisa científica, visto que, concernente à atividade de Conservação Preventiva, é dada a conotação tão unicamente de ‘atividades de faxina’ ao tratamento de manutenção de acervos Indígenas, e o especialista conservador, em sua importante meta institucional, atende as demandas corriqueiras nas atividades que equivocadamente são planejadas a ele, aos cuidados e proteção dos acervos no âmbito predial do museu.

Nessa paisagem, esse capítulo enseja o despertar, no que concerne principalmente aos conservadores que atuam em museus na preservação de coleções etnográficas Indígenas, do potencial e da importância da investigação da cultura material indígena em sua tecnologia – o artefato revelado à percepção em suas possíveis e variadas formas, proporcionadas pelos próprios materiais e as suas substâncias que sempre vivas o configuram a superfície enquanto perdurarem em contínua transformação. Sendo esse momento propício à transição da prática da descrição dos artefatos Indígenas para a da interpretação artística dos mesmos, além





disso, ao impulso à inspiração e à criatividade artística sobre o que estão relacionados, os assuntos por eles abordados em suas crenças, mitos, lendas e tradições, às práticas de releituras visuais, a serem reproduzidas em novos suportes e com outras técnicas artísticas, seja por eles mesmos ou por outros profissionais. Haja vista que, perante a árdua realidade que hoje os conservadores- restauradores enfrentam no próprio meio museológico no Brasil, pelo pouco entendimento sobre a importância desses profissionais especializados na preservação desses acervos, seja na própria atividade específica da área, seja na participação colaborativa como nas atividades de pesquisas etnográficas, antropológicas ou arqueológicas e principalmente na participação de curadorias e comunicação, e nas atividades educativas, ouvimos e presenciamos desajustes interpretativos a respeito da cultura material indígena dada a carência e, sobretudo ao descaso por aqueles que lidam com artefatos Indígenas nas atividades na instituição, o museu. Considerando a especificidade da conservação-restauração aplicada à salvaguarda de acervos em museus, Yacy-Ara pondera que:

A Conservação Preventiva e a Conservação Interventiva (restauração), direcionadas para áreas de estudo específicas - como a Arqueologia, a Etnologia, coleções de História Natural; a História da arte, a Museologia, a Arquitetura - têm por obrigação orientar essas disciplinas na execução acurada, voltada para a preservação da cultura material, de suas tarefas. Não é intenção posicionar-se em níveis distintos perante essas matérias - acima ou abaixo -, mas perceber que a fusão dos conhecimentos; o respeito mútuo pelos critérios de cada disciplina; a busca de caminhos mais seguros, só tende a incrementar o desenvolvimento de nossas ações (FRONER, 2008, p. 21).

Contudo, entre o curador e o conservador-restaurador, respectivamente, existe o potencial diálogo no que tange ao comum interesse em conservar e preservar o artefato indígena ou o que ainda restou do testemunho material guardado nas instituições, portanto pesquisas conjuntas é uma maneira sistemática de familiarizar os profissionais que atuam no museu, dentre as suas coleções salvaguardadas.

2.1. Alguns bons legados

Ao longo de vinte e quatro anos de subserviência, atendendo à instituição na preservação de coleções etnográficas, tenho buscado aporte ao conhecimento





deixado por autores nessa área, autores que enxergaram exatamente as questões que, gradativamente, surgem na medida em que sigo paulatinamente adiante com as investigações e com os trabalhos de conservação desses artefatos Indígenas, autores que são expressivamente importantes ao assunto que aqui adentramos. Dessa forma, merecido destaque se faz ao exímio etnólogo Otis Tufton Mason (1905), em seu impecável trabalho na qualidade de curador da Divisão de Etnologia do Museu Nacional dos Estados Unidos, hoje atual *Smithsonian Institution*, com a sua inspirada obra literária “*Indian Basketry V1 Studies In A Textile Art Without Macherinery*” (1905): traço da tradição indígena, o legado têxtil em cestaria quanto aos materiais e processos de manufatura, tipos de plantas, variações de ornamentações e seus simbolismos, e diversificados tipos de usos da cestaria. Um rico legado e valiosa fonte para a investigação nas pesquisas conservacionistas para essa tipologia de acervos salvaguardados em museus por todo mundo. Diante da grandeza de sua obra, questiono o porquê dos profissionais que desenvolvem o trabalho da salvaguarda dessa tipologia de material em museus ou até mesmo, em alguns casos, os próprios dirigentes tendem a negligenciar a possibilidade do contato com os autores desses artefatos em seus ambientes nas aldeias, ou desdenhar o poder contido no envolvimento com esses povos em ambientes museais, em nosso país.

Mason (1905) considerou em seus estudos realizados nos Estados Unidos da América a primordial importância e destaque à presença feminina para a concepção da textilidade trançada das fibras naturais das plantas. Ele dizia que sempre que a civilização entrou em contato com as raças nativas, seja na Grã-Bretanha, na África, na Polinésia ou na América, deparavam com a figura feminina, que desfrutava da intimidade e do conhecimento mais amistoso das plantas têxteis e eram hábeis em tecer suas raízes, caules e folhas em cestaria, esteiras e outros produtos similares, sem o uso de maquinário. Ele presumiu que a cestaria é a célula *mater* de todo o trabalho de tear, assim como os artefatos feitos ou decorados a partir das miçangas, e que os primeiros e mais versáteis ‘instrumentais’ foram os dedos das mulheres. As máquinas, porém, adicionaram velocidade, mas nada comparado às muitas sutilezas da técnica às quais o maquinário ainda não pode aspirar. A cestaria é usada, portanto, extensivamente entre muitas tribos no vestuário, compondo adornos, elementos domésticos, no uso funeral com as fibras tecidas na técnica de cestaria para serem enroladas em torno dos mortos e usados para proteger o corpo.





Lila Morris O’Neale (1932), professora de artes especializada na área de têxteis, se dedica ao doutorado em antropologia e, com a sua tese *Yurok-Karok Basket Weavers*, em 1932, tornou-se autora de um clássico estudo da arte do Índio Americano, publicado pela Universidade da Califórnia. Foi conhecida também por sua pesquisa com os têxteis da Guatemala e do antigo Peru. Ela se concentrou nos tecelões como artistas individuais com gostos pessoais e idiossincrasias, trabalhando com um método de campo inovador, hoje conhecido como etnoestética, e se concentrava na ética dos povos nativos e nos critérios de excelência em cestaria. Seu trabalho detalha as atividades realizadas pelos índios, levando em consideração aspectos socioculturais, inclusive psicológicos, que permeiam a vida desses grupos, como, por exemplo, ela observa a tecelagem propriamente dita de uma cesta pelo seu produtor pressupondo os dias de preparação, o trabalho envolvido, as dificuldades e o tédio das etapas preliminares, ou seja, todos os processos de coleta, preparação, classificação e armazenamento de materiais, todo o processo sem a reclamação do indígena que, por outro lado, descreve todo o trabalho pela única palavra "fazer". O’Neale observou, portanto, que a padronização tribal começa com o aprendizado do ofício de uma geração anterior de tecelões, da mesma forma como foram ensinados pela geração de suas mães ou avós, assim continua prescrevendo materiais, e todos os suprimentos necessários que crescem na região. Nesse aspecto, ainda em dias atuais, os Indígenas no Brasil encontram os suprimentos necessários para a fatura do trançado e cestaria, em suas próprias aldeias ou áreas próximas na região, como abordo em minha dissertação de mestrado (CARVALHO, 2014). No entanto, o aprendizado do trançado de gerações anteriores de tecelões xinguanos tem desaparecido substancialmente entre eles, pois os jovens atuais em sua grande maioria não têm demonstrado mais interesse em aprender a técnica tradicional de seu povo.

Tim Ingold mostrou no caso da textilidade do fazer, baseado nas palavras do artista Paul Klee, que afirma: “forma é morte, dar forma é vida”, e argumenta que o que Klee disse da arte é válido para a prática hábil em geral, ou seja,

que se trata de uma questão não de imposição de formas preconcebidas sobre a matéria inerte, mas de intervir nos campos de força e nas correntes de material nas quais as formas são geradas. Profissionais, afirmo, são andarilhos viandantes, cuja habilidade está em sua capacidade de encontrar a corrente do devir do mundo e seguir





seu curso enquanto a dobram ao seu propósito evolutivo (INGOLD, 2015, p. 302).

Trata-se ainda, no entanto, da contemporaneidade permeada pelo propósito evolutivo artístico e artesanal, no devir dos materiais que abarca o mundo das coisas que emerge incessantemente e é sempre distinto do que foi no momento anterior ao que agora se apresenta ser.

Em 1966, Irene Emery, curadora dos estudos técnicos para os Têxteis, no Museu de Washington, publica a sua obra *“The Primary Structures of Fabrics”*, baseada em anos de estudos de uma abrangente variação de têxteis produzidos manualmente (EMERY, 2009). O livro é composto por ilustrações que valem tanto mais que palavras descritivas, com demonstrações detalhadas das estruturas têxteis quanto as suas classificações.

Nesse padrão de detalhamento e descrição de técnicas do trançado, Berta Ribeiro, antropóloga e etnóloga natural da Europa Oriental, considerada autoridade em cultura material dos povos Indígenas do Brasil, nos deixou um grande legado que muito orienta aos que trabalham com essa tipologia de cultura material em museus, principalmente nas atividades de conservação e restauração dos acervos. Em seu livro *“A Arte do Trançado dos Índios do Brasil: um estudo taxonômico”*, publicado em 1985, ela deduz a impossibilidade de terem sido adotadas convenções universalmente válidas para a descrição de artefatos quanto a técnicas e fatura, tanto nas classificações dos estudos da etnologia como também para os da arqueologia. Porém, para as atividades investigativas museológicas, esses estudos taxonômicos seriam de grande contribuição para a reconstrução histórica e cultural desses povos, mesmo reconhecendo as limitações desse tipo de pesquisa.

As categorias cestaria, trançado e têxteis, por exemplo, é amplamente usada como termo genérico para grandes grupos de artefatos, a linha de demarcação para as nomenclaturas raramente se apresentam clara e consistente, pois os termos podem ser definidos de várias maneiras e o material pode apresentar diferentes acabamentos e configurar combinações distintas.

No que se referem aos profissionais da área das artes, contribuições técnicas também são importantes aos estudos da cultura material indígena, como no caso de Anni Albers uma das principais artistas têxteis alemã do século XX, em seu livro *“On Weaving”*, publicado em 1965, com o foco em materiais e técnicas de trançados,





discute como tecnologia e produções de massa impõem limites à criatividade e resolução de problemas (ALBERS, 2017). Porém, mesmo com a mecanização através da introdução de máquinas elétricas, o princípio básico da tecelagem não foi mudado, permanecendo essencialmente inalterado até os dias de hoje, desde a sua invenção em uma era pré-cerâmica. Em sua leitura fundamental da construção têxtil em tecidos modificados e compostos à sensibilidade tátil no entrelaçamento dos fios, nos permite migrar para as análises de construção dos artefatos quanto à textilidade e as suas potencialidades tridimensionais, o suporte para os objetos artísticos inclusive, a inter-relação entre fibras e construção é que todo tecido é, principalmente, o resultado de dois elementos: o caráter das fibras usadas na construção do fio, isto é, o material de construção, e a própria construção. Portanto, as fibras, que são a matéria-prima, podem ser macias e giradas em um fio macio e ainda pode ser transformada em um material rígido como resultado da trama, assim como detalhado na composição do artefato Kuikuro, “Bungai” que é usado pelos homens na Festa Auguhi do Quarup e pelas mulheres Kuikuro na Festa Yamurikuma. Importante fato implicado é a influência de um sobre o outro, a modulação que cada um sofre através da ação do outro, a sintonia de algumas qualidades inerentes, ou a sua própria alteração. Dessa maneira, se justifica as diversas nomenclaturas geralmente atribuídas por seus autores, considerando origens, tipos e variações estruturais, porém não são passíveis de padronizações. Para Ingold (2015, p. 141), “o tecido é uma textura formada de uma miríade de finos fios firmemente entrelaçados, apresentando toda a aparência, para um observador casual, de uma superfície coerente e contínua”. A superfície tecida por combinações de elementos que se harmonizam entre si permitindo que o olhar se deslize à superfície formal real ou virtual, característica da união de seus elementos.

Nessa tendência, artefatos Indígenas migram ao aporte das práticas de conservação no que tange à qualidade dos materiais constitutivos dos mesmos, fundamentais à construção, composição formal e estruturação substancial, sobretudo no que concerne à procedência étnica, os processos de manufatura, o uso e a função dos mesmos enquanto expressão tradicional material e imaterial, pela própria atmosfera sobrenatural e etérea que os envolvem em suas concepções. Dessarte, perspicazmente, afirma Ingold (2000, p. 345): “*the artefact, in short, is the crystallisation of activity within a relational field, its regularities of form embodying the regularities of movement that gave rise to it*”. E tão somente considerando os campos





relacionais das formas e dos movimentos dos materiais é que o conservador conseguirá atuar no artefato, interpretando-o à luz de novos critérios de abordagens do patrimônio ancestral ao desenvolvimento de novas condutas e intervenções técnicas e científicas ainda não exploradas. Inclusive, em favorecimento da preservação da paisagem natural provedora da matéria-prima, qualidade de suporte e adereços para esses artefatos, como, por exemplo, a composição dos tecidos das pinturas corporais Indígenas que são isentos das texturas formadas por matérias-primas entrelaçadas, mas são incorporados pelo tecido hologramático, em movimento (Imagem 15).



Imagem 15 - Pintura corporal para dança Urua, evento que faz parte do Ritual Quarup, segundo Sepe Ragati: "Urua é de Quarup" e é o nome da flauta que só pode ser tocada pelos homens, aqui tocada por Karuaia Ararapan Kuikuro, irmão de Yawaku Kuikuro que é esposa de Sepe Ragati Kuikuro. O desenho da pintura corporal é o "Tüihitinhü". Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

A estrutura têxtil aqui é o próprio espírito que se estratifica nos corpos iniciáticos - o virtual vivenciado nos rituais nas Aldeias Indígenas, em síntese, é o tecido virtual que se "adere" às superfícies trazendo, assim, a indumentária - o tudo, dentro de cada ser evocado. A imagem projetada pela estética em vestimenta corpórea só se registra





e se materializa quando desenhada nos corpos humanos, sobre a superfície epidérmica dos entes iniciáticos daquela indumentária; como me foi dito pelos Kuikuro da Aldeia Ipatsé, sobre o desenho *Tühitinhü*: "é o pano com tudo dentro".

Dos armários da reserva técnica a esses deslocamentos de materiais em artefatos, destaca-se a narrativa peculiar ao representativo da máscara Apasa, composta por cabeça, corpo e membros, armazenada como uma roupa em um guarda-roupa, a espera de sua inusitada remoção para outro ambiente que a trouxesse de volta à vida, ao restaurá-la, ao momento em que os seus *donos* na aldeia a assimilaram e incorporaram-na (Imagem 16). E, assim como ela nessa condição, todos os demais artefatos Indígenas armazenados em reservas técnicas de museus. Mas seria possível a essência dessa máscara ser trazida ao contexto das intervenções na ciência da conservação e da restauração?



Imagem 16 - Máscara Apasa - Indumentária armazenada em Reserva Técnica Etnográfica, acervo do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

O artefato abandona seu status de aparente quiescência em salvaguarda e incita o conservador a observá-lo à superfície da forma mais aprofundada aos materiais que pulsam na sua transformação. Nesse especial e indispensável momento, favorável ao desvelo da essência que o levou à condição de objeto colecionável em museu, o entendimento do artefato desde a concepção à construção e sua materialização. Especial pelo favorecimento ao tato através do manuseio dos elementos composicionais da estrutura, proporcionando ao especialista a percepção





do grau de resistência e de envelhecimento das fibras, o nível de hidratação e, portanto, o nível de maleabilidade das mesmas, até mesmo pela realização de simples exames organolépticos.

Por outro lado, tão especial pelo rico conteúdo em lendas originárias dos elementos naturais incorporados em fábula, aquele que compreender essa interface lúdica na tradição de determinados artefatos perceberá o virtual elo fabular com os exemplares dessa cultura material. E eis o potencial criativo intrínseco à materialidade ainda a ser enunciado em caráter curatorial, conteúdo sublimado entre as áreas de conhecimento refletidas nos museus.

Nesse estágio de integração entre o conservador e o artefato, os materiais não devem ser analisados como atributos fixos de coisas, mas relacionais ao ambiente em que se encontram condicionalmente expostos. Segundo Simondon (2012), essa tarefa ainda precisa ser cumprida, pois os fenômenos de domínio técnico, que significam que em cada época existe uma parte do mundo técnico reconhecida pela cultura enquanto a outra é rejeitada, mantém uma relação inadequada entre a realidade humana e a realidade técnica. Dessa forma, a mediação entre o homem e o próprio mundo se torna um mundo, a estrutura do mundo. Portanto, na dinâmica museal, “descrever as propriedades das matérias é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam” (INGOLD, 2015, p. 65). Em termos específicos da área de conservação, seria a ‘história técnica’ ou ‘incorporação descritiva’ do objeto em sua trajetória de preservação. Contudo, em uma abordagem metafísica do artefato, a retomada da paisagem de origem do mesmo é de grande valia ao entendimento contextual de seu ambiente. Para o conservador, ao tratar os artefatos, é importante que se tenha como o principal ponto de partida o conhecimento mais apurado dos materiais que os estruturam. A partir daí, naturalmente, ele será conduzido aos aspectos intangíveis *dos e pelos* mesmos.

Embora existam muitas bases possíveis para a classificação, é a construção estrutural do produto e suas partes componentes que provê dados integrais para virtualmente todos os estudos de objetos manufaturados, independentemente de sua natureza ou origem, do interesse particular do pesquisador, ou do objeto de seu estudo. A estrutura nunca está ausente; ela é, com exceções negligenciáveis, determinantes; ela pode ser observada objetivamente; e é suficientemente variável para agrupamentos e subagrupamentos significativos. Embora os detalhes da estrutura (e da composição de um elemento) não ofereçam, em si mesmos, uma visão completa de





um objeto, eles provêm bases factuais para uma descrição compreensiva e, por serem determinantes, permitem classificar e fazer estudos comparativos (EMERY, 1966, XI *apud* RIBEIRO, 1985, p. 23).

Portanto, a dinâmica da fatura dos artefatos, em sua grande maioria, envolve elementos que são, em sua textilidade, a parcial estrutura formal do objeto, pois não tem o elemento basilar de sustentação à forma idealizada por seu produtor, ou seja, artefatos que não se cumprem por si só sua função em sua materialidade. Eles necessitam do elemento humano para vesti-los ou incorporá-los para dar vida ao personagem de sua criação. O mesmo acontece com os elementos, adornos e atributos, que também só têm sentido a partir da composição e do uso humano. Diferentemente, por exemplo, do artefato em madeira que incorpora a sua forma na própria estrutura primária como suporte materializado, o suporte é o próprio objeto encarnado com as suas outras possíveis existentes camadas superficiais e respectivos atributos. O artefato trançado, em sua maioria, precisa ser trajado e muitas vezes são compostos por outros artefatos-acessórios, indissociável do elemento que o dimensionou ao mundo das coisas que o trouxe em cena como, por exemplo, no caso das máscaras e suas vestimentas. No caso dos adornos, eles, por si só, não constituem o sentido pleno do artefato propriamente dito, eles são elementos fragmentados do mundo das ideias de outros artefatos. Sobretudo do universo espiritual indígena fragmentado e salvaguardado nos museus, ou ainda emoldurados pelas chamadas 'ações museológicas', que migraram para os regimentos dos museus etnológicos, arqueológicos e antropológicos.

Ainda assim, os cientistas da conservação e os historiadores são de fundamental importância nas análises e estudos dos materiais constitutivos de objetos de acervos em museus, pois "as técnicas analíticas laboratoriais são imprescindíveis na compreensão da obra em função do material do qual foi feita, da ação do tempo, da natureza, do homem e do ambiente no qual está exposta." (ROSADO, 2008, p. 8). Rosado (2008) ressalta também a importância do diagnóstico do estado de conservação do material degradado do objeto museal e suas respectivas interpretações evolutivas das alterações ao material componente do mesmo. Para tanto, Luiz A. C. Souza chama a atenção para o fato de que

o trabalho de análise de materiais constitutivos de obras de arte é, na maior das vezes, um trabalho de equipe, no qual diversos profissionais





contribuem com sua especialidade para obtenção dos resultados para os quais foram utilizados, dados algumas vezes obtidos de forma isolada. São poucos os laboratórios e museus que possuem profissionais capazes de analisar em conjunto o amplo espectro de resultados obtidos em análises de pigmentos, aglutinantes, radiografias, reflectografias no infravermelho etc. É muito importante, portanto, que o profissional tenha um conhecimento das técnicas pictóricas, de produtos naturais, análise instrumental, história da arte, e que tenha também um conhecimento prático dos materiais com que trabalha e busca identificar, porque se estes requisitos não forem preenchidos, corre-se o risco deste profissional ficar se autoiludindo com resultados e análises mal elaboradas, as quais estarão completamente fora da realidade, apesar de parecerem embasadas cientificamente (SOUZA, 1996, p. 26 *apud* ROSADO, 2008, p. 8).

Os tipos de deterioração de materiais vegetais etnográficos Indígenas é provavelmente a área menos estudada na conservação de artefatos Indígenas. No curso das pesquisas, a compreensão dos processos de degradação das fibras etnográficas pouco se tem avançado no Brasil. Ao considerar as razões para a deterioração dos materiais das plantas, os paralelos entre os fatores que predominam a degradação do papel e os diferentes tipos de materiais de plantas celulósicas são desenhados, pois têm constituintes comuns; mas algumas diferenças importantes também existem. Todas as fibras vegetais contêm principalmente celulose, hemicelulose, lignina e um pouco de água. Destes materiais, a celulose é a mais estável e contribui mais para a tenacidade da fibra, enquanto a lignina contribui para a rigidez.

De outra forma, a ação da luz (foto-oxidação) é um dos fatores mais prejudiciais às fibras e afeta tanto a celulose quanto a lignina. A menos que seja novo quando adquirido por colecionadores de museus, um artefato acumulará milhares de horas de *lux* de dano, bem como alta exposição aos raios ultravioleta durante o uso, devido a técnicas de secagem solar e uso geral ao ar livre. As qualidades de envelhecimento relativamente boas ao artefato estão, sem dúvida, associadas ao curto tempo de exposição à luz durante o uso. Além disso, todos os artefatos adquiridos das aldeias terão altos níveis de umidade relativa ambiente (70-90% em média), especialmente se forem armazenados por longos períodos em locais sem circulação de ar, havendo, no entanto, a probabilidade de tensões dimensionais configuradas pelo inchaço e encolhimento do material proporcionado pelas trocas bruscas de umidade relativa do ar. Por último, as fibras de tais plantas podem ser ainda mais enfraquecidas pela atividade bacteriana e fúngica durante as fases úmidas em suas aldeias.





Considerando esses aspectos suscetíveis às alterações das fibras inicialmente na própria aldeia de origem e, posteriormente, acrescidos das deficiências operacionais na preservação das coleções na estrutura institucional, a máscara Apasa, desde os detalhes técnicos para o manuseio adequado à sua desmontagem, ou seja, a separação da cabeça da roupa em partes a serem tratadas diferentemente, conforme as condutas de intervenção de conservação e de restauração adotados para os materiais em estado degradado, além dos procedimentos de documentação ao desenvolvimento das atividades realizadas em laboratório de conservação e restauro. O tratamento de conservação envolveu primeiramente a limpeza das superfícies das fibras de buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.). Consequentemente, o tecido em fibras de buriti composto em diferentes acabamentos e texturas foi consolidado em toda a extensão da roupa. Fragilizada e com fibras fragmentadas, a indumentária justificou a técnica de umidificação por nebulização localizada do material como sendo a mais adequada à planificação e fixação das fibras danificadas do artefato (Imagem 17 e 18).



Imagem 17 - Umidificação e fixação das fibras de buriti realizada pelas alunas Aline do curso de Ciências Sociais, Idila do curso de História e Livia do curso de Artes da UFG (leitura da esquerda para direita). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 18 – Detalhe da umidificação por nebulização da cabeça (*Legenaria vulgaris*) na técnica de consolidação do suporte. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Essas três técnicas de intervenção laboratorial, quais sejam a limpeza, a umidificação e a consolidação, apresentam metodologias diferenciadas de procedimentos de conservação conforme os problemas apresentados pelo artefato no curso das intervenções. No caso do artefato em especial, os processos de restauração aplicados aos materiais têxteis e plumários são aplicáveis ao material vegetal trançado, com uso de produtos adequados, acrescidos ainda a condutas sinalizadas





pela própria exclusividade do artefato, em fase de tratamento. Portanto, uma circunstância a mais de diálogo entre o conservador e o curador, dentre as demais demandas do artefato no museu.

A cabeça da Apasa, elaborada a partir do fruto da cabaça (*Legenaria vulgaris*), é o remate da indumentária, a máscara. Após a remoção do conteúdo do fruto, as fibras da casca, enrijecidas e solidificadas, apresentam a resistência mecânica aproximadamente à da de uma lâmina de madeira, das utilizadas para confecção de instrumentos musicais, porém confeccionada aos moldes de um capacete, para vestir a cabeça do dono da festa na aldeia. As matérias-primas também fornecidas pela região garantiram a definição dos órgãos dos sentidos da máscara, tendo sido elaborados a partir dos materiais de diferentes fibras, sementes, resinas, cera, pigmentos e presas de animal. Esses são detalhes que vão se avolumando na medida em que o conservador avança em sua investigação, pois os materiais mais básicos vão se misturando em diferentes arranjos na tentativa de melhores resultados plásticos à estética dos artefatos (Imagem 19).



Imagem 19 - Detalhe da consolidação das partes quebradas da cabaça (*Legenaria vulgaris*), fixação do nariz e das duas presas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Ao considerar as intervenções de conservação e de restauro, os paralelos entre os fatores que predominam o tecido manufaturado a partir das fibras de buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.), por exemplo, e os diferentes tecidos têxteis de diferentes tipos de fibras





também são desenhados, pois têm técnicas e composições em comum. Dessarte, as técnicas aplicáveis à restauração dessa máscara migram das técnicas de restauração de papel e de têxteis às fibras vegetais, cujo uso de produtos e de materiais prima pelo princípio da reversibilidade, sobretudo por uso de materiais com semelhantes características das matérias-primas vegetais do objeto para a realização do tratamento. Dessa forma, a introdução dos adesivos, das cargas e dos pigmentos prioriza a escolha de materiais que se caracterizam pela não adulteração das substâncias que originaram o objeto em sua totalidade física, na paisagem vegetal da aldeia (Imagem 20).



Imagem 20 - Detalhe da cabeça da Apasa com os seus órgãos dos sentidos consolidados em fase de reintegração de policromia. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Para além do conhecimento que vão se avolumando na medida em que o conservador avança em seu trabalho, está à nobre importância do aprendizado a relação interpessoal na instituição, a fim de compartilhar o conhecimento tácito apreendido pela prática realizada pelos colegas mais antigos ao longo de suas trajetórias, sobretudo referentes à história técnica preservacionista das coleções e do patrimônio museal em geral na instituição.

Os trabalhos de conservação costumavam ser desenvolvidos com a participação dos próprios Indígenas que frequentavam o Museu Antropológico quando





das atividades promovidas pelos projetos de pesquisa desenvolvidos pelos linguistas, antropólogos e educadores da Universidade Federal de Goiás, gestão realizada pela antropóloga diretora do Museu Edna Luiza de Melo Taveira, de 1983 a 1997. Projetos que, para além do alcance da educação pedagógica e da linguística, visavam à formação de coleções de cultura material neste contexto, procedentes de etnias Indígenas do Centro-Oeste brasileiro que ainda não estavam representadas nas coleções do acervo existente desde a criação desse museu universitário.

Quando de meu ingresso à instituição, na qualidade de restauradora, em 1993, a principal conduta por mim adotada foi a de inicialmente observar como foram trabalhadas as questões de preservação das coleções na ausência do especialista em conservação e restauro, e a importante conduta de ouvir as pessoas que se dedicavam à preservação do acervo. Para minha imensa surpresa, Ivanir de Souza Neves, a profissional que foi responsável pela conservação das coleções etnográficas Indígenas desde a época da criação do museu, em meados de 1970, mantinha uma relação profícua com os Indígenas em que eles próprios a ensinavam sobre os seus artefatos, tendo ela desenvolvido o 'Ateliê de Conservação' do Museu, por assim dizer, moldado a partir dessas ações interativas. Ela tinha acesso ao material específico proveniente das aldeias para a realização de pequenas intervenções de conservação dos artefatos, trazidos e doados pelos próprios Índios. Ela, então, aprendia no Museu sobre as técnicas e materiais utilizados na fatura desses artefatos conforme eram confeccionados nas aldeias de origem sem, no entanto, sequer ter tido migrado para essas regiões. O relacionamento entre eles era muito harmonioso, rico em aprendizado, além de amigável.

Aos poucos, Ivanir Neves me orientou e introduziu os artefatos na formação das coleções e a respectiva organização museológica das mesmas na Reserva Técnica, assim como também recebíamos os Indígenas na Reserva Técnica Etnográfica. O comportamento deles, de caráter dinâmico em contato com seus artefatos, aflora como acontece para eles nas aldeias, eles dançam perante as máscaras e cantam como se estivessem em ritual, eles compõem os adornos em seus próprios corpos assim como são usados nas aldeias, e não gostam de ver determinados artefatos guardados nos armários, mas também não explicam o porquê desses comportamentos, eles simplesmente comunicam entre eles no idioma deles. Eles se sentem motivados a desenhar em continuidade ao que foi visto na Reserva





Técnica, é como se prosseguissem o que foi iniciado na aldeia, como se o tempo não tivesse congelado a materialidade do artefato, no museu. “As propriedades dos materiais, em suma, não são atributos, mas histórias” (INGOLD, 2015, p. 69). Eis, pois, a importância de perceber o fluxo dos artefatos nos museus, e percebê-lo na dinâmica das atividades em prol da proteção dos mesmos nas coleções, o propósito primordial desse gerenciamento em função da instituição.





C A P Í T U L O 3



CAPÍTULO 3 – VOZES SILENCIADAS: NARRATIVAS COLONIALISTAS E DESTRUIÇÃO DA CULTURA MATERIAL INDÍGENA

O ato de olhar é olhar para algo ou procurar por algo ou desviar-se de algo. Tudo em que os olhos aterrissam tem um temporário interesse e possível uso (ELKINS, 1996, p. 22 – Tradução: Larissa C. Daher).

Permita-me tentar criar uma imagem de como percebo a cultura material indígena, sem excluir aspectos autobiográficos de como me envolvi com o material antropológico, naturalmente me guiando dos princípios conceituais e hábitos intelectuais provindos da minha especialidade de conservadora-restauradora de bens culturais, que deixaram uma impressão profunda em minha mente e os aplico a esse novo material, o etnográfico. Sem, portanto, ter a pretensão de realizar uma biografia acadêmica ou uma lista dos assuntos e atividades já realizadas, mas o desejo de que seja algo mais significativo do que isso, que seja impressões permeadas por motivos que me levaram a pensamentos de várias situações que definiram uma conduta de atividade com as coleções etnográficas, servi-me desses motivos emprestados na condução e abordagem a esse novo tipo de acervo a mim desenhado. Estão longe de mim a ousadia e a pretensão de estudar comparativamente outras culturas, como acontece nos estudos da antropologia. No entanto, desejo a compreensão da cultura material indígena no transcender de sua própria materialidade, a percepção artística própria de seus artefatos.

Segundo Bateson (2000), o antropólogo se preocupa não apenas com a mera descrição, mas com um nível de abstração um pouco mais alto, mais amplo de generalização. Afirma ele que a primeira tarefa é a meticulosa coleção de massas de observações concretas da vida nativa sem, no entanto, o próximo passo constituir uma mera sumarização desses dados; é antes interpretar os dados em uma linguagem abstrata que transcenda e compreenda o vocabulário e as noções explícitas e implícitas em nossa própria cultura. Não é possível realizar uma descrição científica de uma cultura nativa em palavras; para Bateson (2000), o antropólogo deve conceber um vocabulário mais abstrato em termos dos quais tanto a nossa cultura como as culturas nativas possam ser descritas. Em contrapartida, para o conservador, ao lidar





com aspectos da produção material provindo de culturas nativas, como no caso da cultura material indígena nos museus, necessariamente ele recorrerá aos estudos antropológicos já realizados a respeito desse material, além dos aspectos científicos pertinentes à sua materialidade, além dos exames de análise dos materiais constitutivos do objeto. O que, dessa forma, exigirá do conservador uma aproximação mais efetiva, não só do material produzido e armazenado em Reservas Técnicas, mas principalmente das fontes geradoras desse material pela aproximação dos próprios produtores, nesse caso, nas aldeias Indígenas brasileiras, promovendo, assim, o espírito de colaboração, no sentido de incrementar novas perspectivas de estudos que valorizem a preservação desse patrimônio cultural por meio de diferentes abordagens de caráter compartilhado, e não somente a dos estudos realizados por antropólogo, etnógrafo, etno-historiador, historiador da arte ou outros profissionais afins. Fato é que, para realizar a conservação do objeto, é necessário se ter as informações sobre o mesmo, a realização de uma ‘anamnese’ do material a ser preservado ou tratado por intervenções de conservação e restauro.

Uma visão mais ampla da prática de atividades de conservação a mim só foi proporcionada pelo estágio patrocinado pela Fundação VITAE, no *Royal Albert Memorial Museum* (RAMM) em Exeter, Inglaterra, em agosto de 2000 a fevereiro de 2001, onde pude perceber, pela complexidade da instituição, que são as diferentes formas de atuar a preservação do patrimônio cultural com a participação de curadores específicos a diferentes tipos de coleções, é que se constitui o conjunto de estudos favoráveis à diversificada natureza de objetos a serem preservados em museus. O Laboratório de Conservação do *Royal Albert Memorial Museum* é formado por conservadores especializados em diferentes tipos de objetos, além de realizar contratos com conservadores específicos a determinados projetos financiados por outras instituições governamentais, e oferecer estágios para profissionais em fase de aperfeiçoamento da Europa e de outros países em outros continentes. Aprendi, pela prática no *Royal Albert Memorial Museum*, em Exeter, que o curador de um determinado departamento ou de outros Museus ou Casas Históricas encaminha pessoalmente o objeto para o laboratório de conservação, aonde, junto ao conservador, conduz os problemas à melhor forma de tratamento e apresentação do objeto conforme a necessidade do curador no momento. Muitas vezes, o curador necessita apenas de orientações pertinentes sobre as melhores formas e condutas de





salvaguarda; ou de análises de matéria-prima constituinte do objeto, ou tipos de materiais que foram introduzidos ao objeto em intervenções passadas; ou de algum tipo de intervenção de conservação e restauro ao objeto; ou apenas prepará-lo para montagem em exposição.

O curador colabora com as informações que, muitas vezes, adquire em trabalhos de campo ou em estudos antropológicos mais acurados nos casos de materiais etnográficos, e orientam o conservador quanto aos limites permitidos nos procedimentos de tratamento do objeto. Por outro lado, o conservador ressalta aspectos dos procedimentos de conservação, interventivos ou não, cabíveis ao objeto quanto às possibilidades de recuperação dos danos apresentados. Existem determinados tipos de ‘ameaça de dano’ para o objeto-artefato que, segundo alguns curadores, não são passivos de serem sanados, como, por exemplo, quando acontece de haver a existência de camada de barro formada sobre a superfície externa de uma canoa durante a navegação, e essa camada incorporar à superfície do material na qualidade de pátina do objeto. Dessa forma, o curador e o conservador tentam chegar a um consenso na preservação desse objeto-artefato ao propósito a ele projetado no museu.

De outra forma, as coleções etnográficas de nossos museus nacionais têm sido consideradas matéria-prima de interesse a curadorias de exposições, porém curiosamente sem que o profissional faça parte de seu quadro institucional, pois na maioria desses museus não há a presença do curador oficialmente instituído, trabalhando com as suas coleções salvaguardadas. Normalmente, a curadoria tem acontecido, na maioria das vezes, em situações de interesse na realização de exposições, quando profissionais específicos do assunto se reúnem e instauram ‘a curadoria’ pertinentes aos tipos de acervos a serem selecionados, contextualizados e expostos nas mostras.

Foi no *Royal Albert Memorial Museum* (RAMM) que pude perceber, primordialmente, a importância do reconhecimento do trabalho do colega, principalmente quando qualificado pelo próprio desenvolvimento criativo ao desempenho de sua função na instituição. Nessa época, eu já era amiga de alguns Kuikuro que me ensinaram parte do processo de produção de uma máscara cerimonial, quanto à coleta da matéria-prima, processamento do material e sua técnica de construção. Dessa forma, apresentei esse material às conservadoras





orientadoras de meu estágio, que enxergaram um potencial que não fora antes considerado importante por parte de profissionais que poderiam, juntamente comigo, conduzir pesquisas compartilhadas no Museu Antropológico. O Laboratório de Conservação do *Royal Albert Memorial Museum*, diante desse material, propôs a continuidade desses estudos e então, juntamente com Exeter City Council e Heritage Lottery Fund, financiou a pesquisa de campo para a realização de trabalhos abordando outros tipos de matéria-prima na produção de outros artefatos, com os Karajá da Aldeia Buridina, Goiás. Foi então que esse trabalho ganhou visibilidade, sendo apresentado na exposição realizada na galeria de exposições temporárias 'World Culture Galleries' do *Royal Albert Memorial Museum* pelos seus curadores antropólogos e conservadores, que me motivaram aos estudos desse material e me despertaram para a importante arte de saber ouvir e a de saber enxergar detalhes sutis do conhecimento que só são percebidos pela reciprocidade (Anexo C - *Brazil Exhibition* no *Royal Albert Memorial Museum*, em Exeter, UK).

3.1 Da primeira abordagem de acesso à cultura material indígena no museu

Foi à tentativa de migrar a documentação de conservação normalmente aplicada a obras de arte para os artefatos dos quais eu teria de lidar na preservação das coleções etnográficas do museu, que naturalmente percebi a dificuldade em generalizar as diferentes categorias de cultura material produzidas pelo ser humano a um modelo de documentação elaborada em formato de ficha, modelo este normalmente utilizado para os procedimentos técnicos em obras de arte nos laboratórios de conservação e restauro de bens culturais. Nessa época, o Museu Antropológico não contava com um Laboratório de Conservação e Restauro propriamente dito, mas sim com a sala para a realização de procedimentos de conservação e organização da documentação museológica do acervo etnográfico. O que me motivou às atividades de conservação sem mesmo haver a estrutura necessária à realização das atividades específicas foi à determinação em implantar um sistema de conservação para o acervo do museu, partindo dos conceitos e práticas aplicados a diferentes tipos de objetos, porém que se aproximassem à constituição dos artefatos. A título de experiência, a iniciar pela documentação de conservação, realizei a adaptação a partir de um modelo de ficha de conservação adotado pelo





Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com a intenção de introduzir a documentação de conservação para as coleções à Seção de Conservação. Dessa forma, apenas uma coleção etnográfica foi testada nesse modelo de documentação contendo os seguintes campos de informação:

Número de Registro – que seria o número de entrada do objeto no Laboratório de Conservação.

1. Identificação.

- 1.1. Tema – o nome ou função do objeto;
- 1.2. Autor atribuído – o nome do produtor do objeto;
- 1.3. Data de execução – a data em que o objeto foi confeccionado;
- 1.4. Dimensões – as medidas do objeto;
- 1.5. Procedência – de onde veio o objeto;
- 1.6. Proprietário – a que local ou pessoa o objeto pertence;
- 1.7. Número de Inventário – o registro do objeto na instituição;
- 1.8. Solicitante – quem solicita os préstimos de conservação à instituição.
2. História Técnica – toda a trajetória do objeto até chegar à instituição, e na própria instituição.
3. Descrição do original.
 - 3.1. Construção/ Composição – descrição formal do objeto com detalhamento dos materiais constitutivos e das técnicas de construção;
 - 3.2. Suporte – identificação do suporte de que é composto o objeto.
4. Degradação do suporte – descrição dos tipos de danos sofridos pelo suporte.
5. Camada de preparação – descrição do estrato existente quando há camada de policromia no objeto.
6. Camada Pictórica – descrição e, se possível, análise da camada de pintura do objeto.
7. Camada de Proteção – quando há presença de vernizes ou outros tipos de materiais de proteção da pintura.

Parte dessas informações atenderia à demanda do expediente interno institucional, mas só seria bem-sucedido nos casos de instituições em que os seus





departamentos estivessem bem estruturados, o que não constituía a nossa realidade na época e, de antemão, já anunciávamos o insucesso da tentativa. A parte que atenderia à especificidade da conservação, que seriam as informações – a história técnica do artefato; a descrição do original quanto à sua construção, composição e detalhes do suporte; a degradação do suporte; a camada de preparação; a camada pictórica; e, finalmente, a camada de proteção –, constitui um leque de atividades que só se realizariam se tivéssemos instituído as condutas de procedimentos investigativos histórico-social-artísticos e técnico-processual-analíticos quanto à tecnologia de construção desses artefatos. Entretanto, a realização de documentações que de fato não informam o verdadeiro sentido do material a se preservar constitui o próprio ato de silenciamento desses artefatos salvaguardados em museus.

Entendemos que a organização institucional assegura a salvaguarda e a documentação desses objetos musealizados à disposição dos consulentes e pesquisadores que possam colaborar com seus conhecimentos, porventura em devolução ao museu. Porém, o gerenciamento desses acervos poderia ser trabalhado administrativamente e gerenciados do ponto de vista da preservação do patrimônio cultural de forma mais motivadora a realizações de pesquisas específicas e de atividades colaborativas, no âmbito das atividades museológicas. Além disso, com a participação das pessoas originárias das diversas aldeias produtoras desses artefatos e do próprio técnico administrativo envolvido direta ou indiretamente com a preservação do acervo. Talvez essa pudesse ser uma das possibilidades de se trabalhar as coleções etnográficas Indígenas enquanto proposta museológica. Pois, partindo do princípio de que, se a documentação museológica se apresenta inventariada e informatizada, não caberia aos museus gerir esse patrimônio de forma a suprir informação curatorial de forma sustentável aos préstimos da instituição?

O que pude perceber do ponto de vista da prática administrativa no museu ao longo desses anos é que o pessoal técnico-administrativo não tem desempenhado as suas especificidades conforme as reais necessidades dos museus enquanto mantenedores de seus acervos, por falta mesmo de gerenciamento da própria estrutura política diretiva. Enquanto se tratar de um museu universitário, do ponto de vista ainda educacional, esses acervos se encontram inertes em suas reservas técnicas quando não contemplados a pesquisa que, por vezes, só acontece através





da iniciativa dos docentes das próprias universidades. Acreditamos que os acervos poderiam ser geridos de forma a suprir as lacunas informacionais do material antropológico coletado e adquirido quando da criação do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. Segundo Ingold, quanto mais os objetos são removidos de seus contextos de atividade vital em que são produzidos e usados - mais eles aparecem como objetos estáticos de contemplação desinteressada e inaudíveis, exatamente como acontece nos museus, e mais o processo de criação desaparece ou fica oculto atrás do produto, ou seja, o artefato acabado. “Assim, somos inclinados a procurar o significado do objeto que ele expressa na ideia, e não na corrente de atividade à qual ele pertence de maneira adequada e original” (INGOLD, 2000, p. 346).

Em minha dissertação (Carvalho, 2014), abordo aspectos da conservação e preservação sobre ‘a cultura material xinguana presente no Museu Antropológico’ onde, inevitavelmente, surge a preocupação para que haja um determinado momento metodológico entre pesquisadores etnólogos, antropólogos, cientistas e conservadores-restauradores e, principalmente, os integrantes das sociedades produtoras da cultura material, ao reconhecimento de seus artefatos enquanto atividade artístico-visual indígena. Acreditamos que, dificilmente, o conhecimento da ciência da conservação proporcionará soluções factíveis em relação aos problemas existentes na interlocução dessas coleções etnográficas se o conservador não se dispuser a ouvir mais atentamente os Ameríndios e a desenvolver pesquisas de campo nas aldeias, com intuito de embasar o processo de conservação da cultura material e imaterial Indígena, na busca do conhecimento tradicional das práticas desenvolvidas pelos Ameríndios antigos e pelos mais jovens das aldeias brasileiras (CARVALHO, 2014, p. 46).

Tim Ingold (2000) apresenta uma nova abordagem no entendimento de como os seres humanos percebem seus arredores. Argumenta ele que o que normalmente chamamos de variação cultural consiste, em primeiro lugar, em variações de habilidade. Para ele, as habilidades não são nem inatas nem adquiridas, são desenvolvidas, incorporadas ao organismo humano através da prática e treinamento em um ambiente. Dessa forma, as habilidades não são transmitidas de geração em geração, mas são renovadas em cada uma delas, incorporadas ao *modus operandi* do organismo humano em desenvolvimento por meio de treinamento e experiência no





desempenho tanto biológico quanto culturais de tarefas específicas. Sem sombras de dúvidas de que as chamadas variações de habilidades por Ingold, além de serem incorporadas ao *modus operandi* do organismo humano em desenvolvimento por meio de treinamento e experiência, ousar dizer, estão também correlacionadas à presença de uma 'fonte de inspiração' ofertada pelo próprio ambiente em que vivem, da qual eles se alimentam no conceber da composição iconográfica de seus objetos (CARVALHO, 2014, p. 45).

Assim, Ingold caracteriza por "perspectiva da habitação" o estudo da habilidade que situa o produtor, no contexto de um envolvimento recíproco com os componentes de seu entorno. Em seu conceito, os seres humanos são trazidos à existência como pessoas-organismo dentro de um mundo que é habitado por seres de vários tipos, humanos e não humanos. Portanto, as relações entre os seres humanos, às quais estamos acostumados a chamar de "sociais", são apenas um subconjunto de relações ecológicas (INGOLD, 2000, p. 5). Dessarte, irrefutavelmente, o espaço habitacional dos Ameríndios é o espaço por excelência, de onde flui toda a energia necessária à compreensão da expressividade material indígena em suas habilidades criativas na concepção da cultura material em artefatos. Esse espaço de relações ecológicas provedor das fontes imagéticas é fator de importante influência no cotidiano dos Ameríndios, pois ainda existem dentre eles aqueles que cultuam a natureza com o respeito e a inter-relação na dinâmica das coisas da vida. Dessa forma, concernente ao estreitamento do artefato pelo contato com a natureza, onde o entendimento e o trato íntimo com o objeto acionam a dimensão paralela ao signo e, a partir de então, a forma se configura aos meandros da natureza, "o artefato não é focado apenas como um produto de três fatores, quais sejam, o do propósito utilitário, o da matéria-prima e o da técnica, ele é, pois, a síntese concreta e abstrata da concentração da energia imanente nessa relação pelo fazer artístico daqueles que estão em sintonia com a natureza" (CARVALHO, 2014, p. 61).

Ingold (2000) sublinha que, para Bateson, a informação só existe graças ao movimento do observador em relação ao seu entorno. Porém, características estáveis do mundo permanecem imperceptíveis, a menos que nos movamos em relação a elas; ele compara o cego que capta as características da superfície da estrada, varrendo sua vassoura de cana de um lado para o outro, às pessoas com visão normal que fazem o mesmo com os olhos. E, através desse movimento de varredura, fazemos





distinções, no sentido de não as representar graficamente, mas de retirá-las mentalmente. O mundo se abre para a mente através de um processo de revelação (INGOLD, 2000, p.18). Foi precisamente nesse contexto que percebi que o material etnográfico indígena pede outras maneiras de abordagem para além das que normalmente os conservadores estão acostumados a realizarem em seus laboratórios. Abordagens como, por exemplo, a de enxergar aspectos do campo da estética e da tradição simbólico-visual na concepção do artefato, como também a da percepção ou sintonia mística dos fenômenos naturais muito abordados pelos produtores desses artefatos nas atividades de coleta de plantas *in natura*, de processamento da matéria-prima e, por fim, da materialização do produto. Mas o antropólogo, o etnólogo, o etnógrafo, o historiador da arte, o museólogo, por exemplo, poderiam questionar o porquê de o conservador ter de adentrar-se a essas questões de cunho antropológico e etnológico, sendo que a eles não somente interessariam o aspecto físico desse material? Um dos aspectos de grande importância para que esse material possa ser pesquisado em Reservas Técnicas é o de mantê-los isentos da ação de produtos químicos tóxicos e residuais, a fim de que esses objetos possam ser manuseados e, muitas das vezes, como nos casos das máscaras, serem vestidos, dessa forma proporcionando o contato cutâneo e a exposição dos órgãos sensitivos àqueles que as experimentarem em fase de estudos. Para tanto, o conservador agrega a seus conhecimentos específicos da área, a ideia original da categoria dos objetos em questão.

A partir do entendimento pelo conservador, da existência de interfaces inerentes ao material etnográfico, consideramos importante a abordagem investigativa desse material antropológico como parte das técnicas de conservação desse patrimônio cultural, ora suscetível à condição silenciosa de sua realidade inerte em armazenamento em Reservas Técnicas. Acreditamos que essas experiências possam estimular a criatividade tanto para a curadoria do material etnográfico quanto para a salvaguarda, mas principalmente a socialização do conteúdo informacional em processos expositivos nos museus. Pois assim se configura experiências preservadas em seu conteúdo à transmissão desse conhecimento deslindado pela própria vivência participativa dos seres humanos em meio a suas relações ecológicas, fragmentando o silenciamento de pelo menos alguns dos objetos representativos dos vários aspectos dos produtos interpretados pelos Indígenas.





3.2 Ocasões precisam ser proporcionadas para que os eventos aconteçam

Os produtos interpretados pelos povos Indígenas são aqueles que naturalmente nos pedem a percepção estética do mundo das coisas, e começamos a ter uma noção do quão visível possa ser o que, de antemão, não conseguiríamos enxergar se não tivéssemos um sentimento místico no campo dos fenômenos naturais. Segundo Elkins (1996, p. 63), o mundo está repleto de coisas que não podemos enxergar e, quando começamos a percebê-las, também percebemos o quão impossibilitado estamos de enxergá-las. Porém, “se pudéssemos reencontrar no exercício do ver e do falar algumas das referências vivas que lhe designam na língua tal destino, talvez elas nos ensinassem a formar nossos novos instrumentos e a compreender de início nossa investigação e nossa interrogação” (MERLEAU-PONTY, 2009, p.128).

Dessarte, na perspectiva de Schopenhauer (2003, p. 89), o modo de conhecimento estético do objeto na qualificação do evento não acontece senão for com a presença de dois componentes inseparáveis onde nenhum pode entrar em cena sem o outro, sendo eles: “primeiro o conhecimento do objeto não como coisa isolada, mas como ideia; depois a consciência de si daquele que conhece, não como indivíduo, mas como puro *sujeito do conhecimento destituído de vontade*.” Eis a reciprocidade, portanto, entre os personagens em forma de artefatos responsáveis pela representatividade do universo a eles peculiar, vivenciado pelos Indígenas na conexão estética de suas essências espirituais. Pois o artefato traz à vida o personagem ao mesmo tempo em que sucumbe momentaneamente aquele que o representa nos rituais, e essa relação é real na perspectiva de sua habitação, onde as relações ecológicas são originalmente auscultadas e, para tanto, ocasiões precisam ser propiciadas para que esses eventos aconteçam (Imagem 21).





Imagem 21 - *Kamangaga Kuikuro dançando a máscara de origem Kalapalo, Xingu.*
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Em 1994, quando recebi Kamangaga Kuikuro pela primeira vez na Reserva Técnica do Museu Antropológico, ele se vestiu de três diferentes tipos de máscaras do acervo e a cada uma delas ele cantou uma música diferente, assim como dançou a cada uma delas em oferenda a seus espíritos ora metamorfoseados. Jamais poderia imaginar tal cena se não fosse pela atuação de Kamangaga a nos trazer a presença dos personagens que habitam esses artefatos, pois, dessa forma, senti o material reanimado a nos olhar através das máscaras enquanto sucumbia o Kamangaga, no afã de reavivarem as suas expressões (Imagem 22).



Imagem 22 - *Kamangaga dançando a máscara Yacuicatu, na Reserva Técnica do Museu Antropológico.* Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





A máscara 'Aga' é desmontada para seu armazenamento em Reserva Técnica, ou seja, a meia lua ou crescente confeccionado por filetes de bambu do gênero *Guadua*, mais conhecido por Taboca, são revestidos por fios de algodão *in natura*, e as oito penas encimadas ao crescente, sendo duas penas de arara, da família Psittacidae, e seis de ave de rapina Falconiformes, são removíveis e acondicionadas separadamente no mesmo suporte de proteção do objeto (Imagem 23).



Imagem 23 – Máscara 'Aga' em seu local de origem, no Xingu, antes da entrada para coleção do museu. Fonte: Diários de campo de Acary Passos de Oliveira, arquivo documental do Museu Antropológico. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Kamangaga montou a máscara e a posicionou à cabeça e então iniciou o seu canto e respectiva dança. Segundo Sepé Ragati, em 2019, os Kuikuro realizaram a festa de 'Aga' na Aldeia Iptsé no Xingu (Imagem 24 e 25).



Imagem 24 - Kamangaga Kuikuro usando a máscara 'Aga' na Reserva Técnica do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 25 - Kamangaga dançando com a máscara 'Aga' - na língua Kuikuro, na Reserva Técnica do Museu Antropológico da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





A intenção aqui voltada ao conservador não é a de que ele venha a se aprofundar nas questões antropológicas como, por exemplo, as estudadas por Viveiros de Castro (2017, p. 277-346) ao abordar conceitualmente aspectos do perspectivismo, xamanismo, animismo, dentre outros aspectos inerentes à atividade dual refletida nos artefatos, mas sim a de que ele, enquanto profissional que atua diretamente sobre a matéria representativa da ‘essência codificada’ (a palavra ‘perdida’ ainda a ser alcançada), se sensibilize aos aspectos anímicos inerentes à cultura material indígena, e desenvolva o altruísmo como principal conduta de acesso a esse material a ser preservado, conquanto não se prostre ante a intelectualidade pujante ao ego no ofuscamento de seus próprios *insights*. *Insights* esses, ao conservador, de suma importância à tessitura de novas condutas e novos projetos a favor da preservação dessa cultura material. Além disso, perceber que não depende somente do ‘homem branco’ (assim como os não Indígenas costumam ser chamado pelos Indígenas), a preservação desse patrimônio cultural depende muito mais deles próprios em permitir a entrada do “branco” no universo de seus bens culturais; daí a importância e o privilégio em supostamente poder tê-los como parte de equipes que atuam na preservação dessas coleções nos museus brasileiros, permitindo-os a abordagem espontânea a seus artefatos em Reservas Técnicas, dentro dos critérios de conservação aplicados às coleções museológicas. Em verdade, os povos Indígenas selecionam e predestinam o teor de seu conhecimento a ser por eles transmitidos, podendo ser parciais ou em sua complexa totalidade, originalmente revelados somente a quem eles julgam merecer a sua confiança. Viveiros de Castro aborda a condição na interação sujeito e objeto de que, “se no mundo naturalista da modernidade um sujeito é um objeto insuficientemente analisado, a convenção interpretativa ameríndia segue o princípio inverso: um objeto é um sujeito incompletamente interpretado” (2017, p. 312).

Dessa forma, o conservador tende a ter prioritariamente a conduta ameríndia no que tange ao princípio de o objeto se transfigurar em sujeito investigado, pois, para o conservador, normalmente, a investigação parte do princípio da existência de uma estrutura materializada ao encontro daquilo ou daquele que deu visualidade ao produto. Isso acontece na perspectiva em que o objeto-artefato é alvo de observação ampliada à sua estruturação, combinação entre suas matérias-primas e o contexto em que está inserido, seja em seu espaço ecológico, seja em museu. O ponto de partida





será o da sua perspectiva de habitação. O conservador, portanto, se encontra situado entre os avanços no pensamento científico e na antropologia em interface à materialidade etnográfica indígena e suas visualidades providas de uma combinação de pensamentos simples e estritos, e eis a combinação potencialmente preciosa à ciência.

3.3 Museus, realidades à parte

Distanciamo-nos da realidade dos museus de países desenvolvidos na medida em que cada vez mais os museus antropológicos nacionais vêm apresentando as suas estruturas destituídas dos equipamentos organizados em prol das demandas às metas preservacionistas, além de não serem promovidas nem tampouco financiadas as atividades socioeducativas, como normalmente acontecem nos museus em países desenvolvidos. Nossos museus brasileiros de natureza antropológica, em sua grande maioria, se renderam às contínuas ameaças de degradação a que seus materiais etnográficos Indígenas vêm sendo submetidos por não terem ainda encontrado o seu verdadeiro caminho à preservação desse patrimônio cultural. Percebemos que a relação entre os profissionais de museus e os cidadãos Indígenas não existe de fato institucionalizada no Brasil, mesmo em face de sua complexa abrangência sociocultural, dificultando inclusive a inter-relação entre a preservação e demais pesquisas desse material no âmbito das atividades museológicas propriamente ditas. Portanto, o distanciamento à interação participativa com a realidade indígena, para esses museus, tem se exacerbado proporcionalmente, na medida em que, quanto maior for o distanciamento, menores serão as condições de preservação para os itens etnográficos Indígenas salvaguardados nas instituições, uma vez que esses itens vão tomando a condição de objetos raros em suas coleções etnográficas e, portanto, se tornando mais onerosos para a manutenção adequada à sua preservação. Por outro lado, esses artefatos correm o risco de se tornarem objetos descartáveis pela ausência de seus contextos informacionais, associados ainda ao precário estado de conservação dos mesmos pela falta dos recursos adequados à preservação das coleções. E essa problemática tem, em sua raiz, o modelo de política diretiva dos museus em priorizar a visibilidade de seus departamentos em detrimento da proteção de seu acervo enquanto elemento de permanência na instituição museológica. Temos,





portanto, duas situações configuradas de excessiva demanda de trabalho na preservação desse patrimônio cultural nacional com a urgência em serem atendidas, no que tange à valorização do material humano da cultura Indígena: primeiramente, a parte desse patrimônio referente à cultura material distribuída em Reservas Técnicas nos museus que salvaguardam coleções etnográficas Indígenas; e, a outra parte, no que diz respeito às próprias aldeias que produzem os objetos-artefatos Indígenas ainda em consonância a seus *modus vivendi* e *modus operandi*, no Brasil.

3.4 Atributos que valorizariam efetivamente uma política de preservação do patrimônio cultural à visibilidade museal

Em minha dissertação, trago o tratamento dos artefatos às relações ecológicas sob os aspectos que permeiam o ambiente ao contexto do envolvimento recíproco do produtor com os componentes de seu entorno nas aldeias, “o local que eles respeitam e no qual cultuam toda uma profusão de elementos, cristalizados em amostras e materializados na concepção dos artefatos de sua cultura material” (Carvalho, 2014, p. 61). Dessarte, o conceito de artefato, como colocado por Ingold (2000, p. 340), de que é a própria superfície do mundo material da natureza, à medida que confronta a mente humana criativa, e tendo a sua origem na mente humana como soluções intelectuais preconcebidas para problemas específicos de seu desenho projetado às formas ideais da natureza vêm de encontro à percepção visual do evento estético vivenciado na prática à preservação dessa cultura material a mim sugerido pela cristalização de um evento estético, mas em atividade dentro de um campo relacional. As suas regularidades de forma incorporando as regularidades de movimento que lhe deram origem.

Efetivamente, a forma de um cesto, por exemplo, emerge pelos meandros de um padrão de movimento hábil da natureza, e é pela repetição rítmica desse movimento que dá origem à regularidade da forma, e esse argumento, portanto, foi defendido há muito tempo, em 1927, por Franz Boas, em seu clássico trabalho sobre Arte Primitiva (INGOLD, 2000, p. 342-346). A constância da forma é, portanto, uma função da fidelidade com a qual a informação cultural vem sendo mantida de uma geração para a outra, implícita aos efeitos estéticos da seleção natural, ou seu análogo no campo das ideias culturais.





Dessa forma, configura-se importante que o conservador entenda os princípios da concepção de origem do objeto que lhe é confiado aos procedimentos de conservação preventiva e restauro nos museus. Porquanto, nada poderia ser mais adequado ao entendimento das práticas geradoras das formas e ao conhecimento da matéria-prima *in natura* na transformação das superfícies pelos Ameríndios, do que o acompanhamento do processo pelo qual o artefato passa a existir. Pois, em se tecer um cesto, o *design* do artefato e as matérias-primas de que lhe é composto tornam-se a própria superfície do mundo material da natureza, na medida em que interage a mente humana criativa, os elementos indispensáveis à compreensão e interação do conservador em benefício da preservação desse patrimônio cultural. Ao desenvolver essa conduta de conservação por meio da abordagem a partir da matéria-prima, o conservador será naturalmente conduzido ao momento pelo qual o artefato passa a existir, na tentativa de restaurá-lo aos processos nos quais esses artefatos pertencem em ambiente como itens da cultura material; portanto, significa trazer de volta à vida esses produtos da atividade indígena. O material estudado e produzido na dissertação (CARVALHO, 2014) resultou nos produtos-artefatos finalizados como exemplo prático da teoria técnica por eles desenvolvida nos trabalhos de campo nas respectivas aldeias visitadas em pesquisa.

Sob outra perspectiva, a realidade dos povos Indígenas e o seu patrimônio cultural *versus* o mundo das experiências, musealizados, são alterados nos demais ambientes que sugerem as relações em seus arredores, ao serem percebidos em suas relativizadas variações de habilidades. Segundo Ingold (2000, p. 348), o mundo de nossa experiência está, de fato, continuamente e interminavelmente se revelando à nossa volta na medida em que o percebemos. E, como se em uma tessitura de uma cesta onde a superfície não tem 'dentro' ou 'fora', a mente do produtor não está acima, nem a natureza abaixo; contudo, a mente está no tecido da própria superfície; dessa forma, comparativamente, os nossos projetos de fabricação são formulados e se concretizam. Porém, sejam quais forem esses projetos, somente se formos capazes de desejá-los tecer, é que tão somente podemos fazê-los. Portanto, desejamos fazê-lo a guisa de não perdermos algo da capacidade de pensar novos pensamentos, novas ideias e novas condutas com respectivos novos procedimentos metodológicos aplicáveis à preservação do Patrimônio Cultural Indígena no Brasil; porém, se não tivermos o conhecimento, não teremos por certo a preocupação em preservá-lo.





C A P Í T U L O 4



CAPÍTULO 4 – AS COMUNIDADES INDÍGENAS COMO PROTAGONISTAS NA PRESERVAÇÃO DOS ARTEFATOS

Um ser que se move, conhece e descreve deve estar atento. Estar atento significa estar vivo para o mundo.

(INGOLD, 2015, p. 13)

O capítulo quatro discute processos para a compreensão da voz da aldeia e critérios de conservação na própria ambiência indígena, a partir das demandas inerentes à comunidade.

Nesse contexto, pretende-se elaborar um registro das práticas de artesanato e uma discussão ampliada acerca da transmissão dos conhecimentos tradicionais de manufatura entre gerações, considerando principalmente o ritmo acelerado em que vem acontecendo às mudanças sociais atuais.

Muitos têm sido os desafios para a preservação da cultura material indígena, salvaguardada em instituições como museus, “e a base dos conflitos transita entre a preservação da matéria e/ou a preservação do conceito” (SEHN, 2014, p. 92). Conservadores e restauradores atuantes em laboratórios de conservação e restauro normalmente habituados às pesquisas e ao entendimento dos processos de degradação físico-químico de materiais constituintes de acervos museal, despertam-se à importância do significado simbólico e cultural por meio de trabalhos compartilhados com os próprios autores de seus objetos, assim como tem acontecido ultimamente à conservação das obras de arte contemporânea em alguns museus de arte, a participação do indígena no processo de preservação e até mesmo de exibição de suas produções também se faz imprescindível nos museus antropológicos.

Dessarte, a maneira de ser e de expressar do conservador que atua em um museu antropológico desenvolve uma prática similar à aplicada nas obras de arte contemporânea salvaguardadas em museus de arte, que buscam trabalhar sempre que possível com a participação dos artistas ainda em vida, ou seja, a partir de um repertório heterogêneo de atividades que possam se moldar ao trabalho investigativo do objeto e seus materiais constituintes; com pessoas em um ambiente que envolve a interatividade conjuntamente participativa das mesmas, e com ampliada confiança





e responsabilidade de todos na aprendizagem e no desvelar da memória, em considerando a especificidade do acervo que, no nosso caso, é etnográfico indígena.

Poderíamos inicialmente indagar o emaranhado das histórias de relações pelas quais as coleções se formaram, o porquê de se ter pretendido preservá-las como objetos museais. A contribuição primordial por parte dos povos Indígenas aos museus que salvaguardam sua cultura material está na motivação ao entendimento de sua própria história cultural nas formas simbólicas indissociáveis de sua natureza humana, relacionados tanto com o que produzem e como produzem sua cultura material, nos contextos tanto da natureza quanto nos de suas sociedades, contribuindo assim ao entendimento humano.

Foi na década de 1994 a 2004 que iniciou o meu processo de aprimoramento na instituição, o museu, considerando um longo caminho de vida em todos os meus movimentos em prol da instituição vividos com a participação de colegas de trabalho, alunos estagiários vindos das áreas de artes, história, ciências sociais e química e, principalmente, os Indígenas, que sempre foram bem-vindos nesse Museu e naturalmente atraídos pela preservação do acervo representativo de suas culturas. E não parando por aí, a década seguinte, compreendida entre 2005 a 2015, a dedicação em adequar toda a experiência compartilhada com esses cidadãos nas atividades de preservação de suas culturas no Museu vem sendo trabalhada no intuito de uma melhor aproximação com o mundo das coisas que habita em suas culturas materiais organizadas em coleções etnográficas.

James Elkins chama a atenção para a ideia de que o mundo é cheio de olhos e aparições e ainda, cheio de coisas que nós não vemos, e que, quando começamos a percebê-las, também entendemos o quão pouco podemos vê-las (1996, p. 63). O nosso ponto aqui está para além do entendimento da cultura material; está em apreender a realidade que habita a materialidade, o que, nesse caso, a realidade estaria para o imaterial assim como a materialidade estaria para o material. Dessa forma, poderia ser o imaterial para os objetos Indígenas a própria realidade dos mesmos. Sem desvincular o modo de comunicação próprio do objeto, a sua realidade é o seu imaterial, portanto o conservador-restaurador desses bens culturais, ao meu ponto de vista, vivencia a mente interativa numa investigação constante e disciplinada das condições e potenciais da vida desses materiais orgânicos e também inorgânicos.





A interatividade entre o Conservador e o Indígena seria de grande importância ao se tornar uma atividade efetivamente praticada pelos museus antropológicos, etnológicos e arqueológicos, na prática da conservação desses materiais em seus acervos salvaguardados, conhecendo-os melhor e promovendo-os em ações educativas. Destarte, a produção de novos artefatos aflui o contemporâneo em seus autores entre o passado e o momento atual da reprodução. Eis a importância da tese em questão, sugerida ao melhor bem-estar e aceitação social daqueles que trazem consigo a arte de construir e enxergar a realidade de sua produção em artefatos, que revelam suas origens tradicionais, à contemplação daqueles que apreciam outras habilidades de produções artísticas.

Destacamos, no entanto, algumas das considerações de James Clifford (2013) em sua obra *'Returns – Becoming Indigenous in the Twenty-First Century'*, no qual ele considera que a vida nativa se desenrola em múltiplos contextos, cujas relações nem sempre são harmoniosas. Por exemplo, grupos de pessoas com governos tribais estabelecidos há muito tempo podem rejeitar o novo rótulo "indígena", achando-o irrelevante para suas vidas, e significativo apenas para programas universitários, onde qualquer tentativa de examinar o cenário social dos Indígenas confronta diversidade e contradição. Nos Estados Unidos, Austrália e Canadá, a maioria das pessoas identificadas como Indígenas agora vive nas cidades. Lá, formas mais antigas de solidariedade social e transmissão cultural estão sendo rearticuladas, realizadas em novos contextos para diferentes públicos. A renovação do patrimônio e a criação artística usam novas tecnologias para redirecionar as conexões culturais. Lembra-nos que ser indígena, hoje, é uma aspiração apoiada por instituições internacionais e Organizações não Governamentais, as ONGs, e que, de fato, os discursos de 'indigeneidade' parecem ter atingido uma forma modular e altamente móvel.

No entanto, no Brasil, nem mesmo entre as atividades e ações normalmente gerenciadas nos museus como, por exemplo, a de angariar fundos, projetar exposições, negociar empréstimos e compras, realizar pesquisas, gerenciar coleções, promover ações educativas e culturais, a participação de cidadãos Indígenas se faz efetiva, assim como não se faz efetiva também no planejamento da instituição com relação às atividades que envolvem as coleções etnográficas Indígenas. Poderíamos ter um planejamento institucional que contasse com a participação desses cidadãos em atividades estrategicamente programadas pela equipe do museu em atendimento





às demandas do acervo. Há diversificadas formas de se trabalhar o gerenciamento das coleções de maneira a atender às necessidades dos cidadãos Indígenas que gostariam de trabalhar em museus, suprimindo principalmente as demandas de documentação com as coleções etnográficas Indígenas do museu, além de proporcionar a possibilidade de promover ações temáticas e educativas ao público, e ainda a divulgação do próprio museu, respectivamente.

Além das atividades de preservação e conservação no âmbito das instituições que colecionam e investiga, a aplicabilidade desse conhecimento aos estudos da cultura material em suas respectivas demandas desde a conservação à apresentação ao público, através de exposições, o trabalho com a participação desses cidadãos Indígenas muito nos acrescenta pela importância de seu conhecimento e experiência com os materiais que investigamos e analisamos conforme as necessidades dos objetos em estudo ou em tratamento de conservação e restauro. Dessarte, a contar com o trabalho participativo, muito poderíamos avançar em projetos cada vez mais inclusivos no que tange à integração das comunidades Indígenas na dinâmica da instituição museal quanto aos aspectos artístico, histórico e científico de seus acervos. Percebo que é o desejo de muitos dos Kuikuro, com quem mantenho contato, conquistarem um padrão de vida como o que temos na cidade grande, como o de ter um carro moderno, manter os filhos em boas escolas e em boas universidades, se alimentarem bem, ter o seu próprio imóvel e o seu dinheiro para realizar compras etc. Esses desejos são externados por eles quando de suas vindas à cidade. Portanto, os recebo em meu meio social como colegas de trabalho que compartilham interesse em comum pelo acervo do museu. Pois eles não são o meu sujeito de estudo e sim colegas colaboradores e, diante disso, eu sempre os pergunto o quê de sua herança cultural eles gostariam de trabalhar ou confeccionar, e ainda o que eles gostariam de sua cultura que fosse preservado em museus.

4.1. Abordagens participativas integradas às atividades de conservação

As atividades de conservação desenvolvidas nas coleções etnográficas pertencentes ao Museu Antropológico com a participação dos Ameríndios resultaram neste trabalho focado em técnicas e uso de matérias primas utilizadas na produção de artefatos Indígenas da região do Xingu no Brasil. A investigação inicial focada em





técnicas de colheita e uso de matérias-primas extraídas da Palmeira de Buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.) aborda os estágios de processamento das fibras de buriti pelos Kuikuro do Parque Nacional do Xingu e pelos Karajá de Goiás, e também os métodos e formas de uso da matéria-prima na produção dos diversificados padrões de trançados utilizados ainda nos dias de hoje na produção de artefatos por diferentes grupos Indígenas situados em diferentes regiões do País.

Esse trabalho tem sido conduzido pela dinâmica da contínua necessidade de preservação a partir de investigações das técnicas de construção da cultura material indígena a serem realizadas, quando possível em atividades nas aldeias, conforme as necessidades de conservação dos objetos presentes em museus, proporcionando, assim, as informações referentes à identificação dos objetos das coleções etnográficas armazenadas em Reservas Técnicas. Por outro lado, alguns Indígenas solicitam a oportunidade de acesso a alguns dos objetos da Reserva Técnica com o objetivo de aprender determinadas técnicas de produções, ora perdida em suas aldeias devido à falta da prática da produção pelo seu povo. Assim sendo, a exemplo dessa realidade, recentemente Sepe Ragati Kuikuro nos pediu para que, a partir de um adorno plumário existente na Reserva Técnica Etnográfica do Museu, pudéssemos trabalhar a confecção de um exemplar do mesmo. Atividade a se realizar na sua aldeia, a fim de recuperar as técnicas de confecção pelos Kuikuro mais antigos aos mais novos, considerando a importância do uso em seus rituais. E, dessa forma, temos realizado alguns trabalhos relevantes à conservação de determinados objetos das coleções em meio a trocas de informações que privilegiam a preservação desse patrimônio ainda vivido em várias Aldeias.

Aspectos da tecnologia de construção de dois tipos de cestos xinguanos denominados pelos Kuikuro de 'Satagu' e 'Tatohongo' foi registrado na Aldeia Ipatsé Kuikuro, com detalhes das etapas do processamento das fibras da Palmeira de Buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.), enquanto elemento básico utilizado na manufatura de variados tipos de artefatos. Dois cestos Karajá também produzidos na Aldeia Buridina em Goiás, da mesma forma foi documentado. Dessarte, Sepe Ragati pediu que trabalhássemos a produção de um dos modelos de braçadeira e cocar representativo da arte plumária xingwana, denominados respectivamente pelos Kuikuro de 'Bungai' e 'Hugeku', que são confeccionados a partir de plumagem de arara-vermelha (*Ara chloropterus*), arara da família Psittacidae, aves da família Ramphastidae, e seda de





buriti confeccionada em fios torcidos como suporte de sustentação das penugens, e fibra de algodão. O par de braceiras e cocar adorna o corpo dos Kuikuro em importantes rituais para as Aldeias Xinguanas (Imagens 26 e 27).



Imagem 26 - *Itsana Kuikuro, primo de Sepe Ragati Kuikuro, adornado com o Cocar 'Hugeku' na língua Kuikuro, é usado na Festa Auguhi do Quarup na Aldeia Ipatsé Kuikuro, no Xingu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*



Imagem 27 - *Braceletes 'Bungai' na língua Kuikuro usados em rituais e festas na Aldeia Ipatsé Kuikuro, no Xingu. É usado também pelas mulheres na Festa Yamurikuma nas Aldeias Kuikuro. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*





A intenção é a de que as etapas de produção desse adorno plumário se iniciem pela investigação realizada pelos Kuikuro juntamente às coleções armazenadas em Reserva Técnica Etnográfica do Museu, sucedida das atividades de campo e o acesso aos seus produtores.

O curso das atividades realizadas nessas aldeias junto aos Indígenas em seu ambiente natural tem contribuído consubstancialmente aos estudos e ao entendimento de determinados artefatos salvaguardados na Reserva Técnica Etnográfica do Museu. O levantamento dos materiais provenientes do ambiente natural enquanto atributo original e relacional é favorecido pelos autores Ameríndios à retomada de sentidos aos artefatos formadores das coleções a partir dos anos de 1969 – coletados em pesquisas acadêmicas. Dessa forma, as informações proporcionadas por essas atividades incluem aspectos geográficos específicos do meio ambiente onde se situam as aldeias em que os materiais trabalhados pelos índios fluem se combinam e se transformam em cultura material, através da coleta da matéria-prima e de seu processamento e, principalmente, da sua concepção de subsistência em artefatos. O estudo, para além do conhecimento e documentação dessas técnicas na construção do objeto, visa o aprofundamento das investigações nas relações tangíveis e intangíveis da produção; portanto, a importância da presença do objeto conservado no Museu.

Espera-se que, com o contato mais frequente entre conservadores e Indígenas, tanto em suas aldeias como no museu, aos cuidados e práticas especiais de conservação das coleções etnográficas, o registro da produção dos materiais constituintes desses artefatos possa contribuir na identificação das técnicas de uso das matérias-primas em suas variadas combinações e formas de apresentações aos artefatos Indígenas em acervos etnográficos originários do Brasil, e ainda contribua como um referencial para a confecção por aqueles que já não mais os produzem em suas aldeias, por causa do esquecimento e pela falta da prática.

Ainda que esses objetos Indígenas investigados em laboratórios de conservação e restauro configurem ações aparentemente à parte daquelas de seu contexto de origem, será com base no conhecimento proporcionado pelos Ameríndios em trabalhos realizados em aldeias, que a preservação e a permanência desses artefatos etnográficos fará sentido em ambientes como nos da Reserva Técnica Etnográfica e nos das exposições nos museus. Nossa preocupação, entretanto, é que





ainda haja procedimentos metodológicos favoráveis à promoção e à preservação das atividades realizadas pelos autores dos artefatos concebidos em seus locais de origem, nas aldeias.

O conservador que já adquiriu certo nível de conhecimento e experiência referente à tecnologia de construção de artefatos Indígenas juntamente a seus produtores talvez tenha condições de analisar o processo de confecção de alguns outros artefatos na ausência do produtor capaz de orientá-lo. Porém, a realidade por trás da materialidade do objeto que o faz visível pode se tornar facilmente ilusória para o conservador, por ser algo a se transmitir a partir da abordagem integrada à concepção do artefato por aqueles que o conhecem, ou seja, em primazia por aqueles Indígenas que experimentaram a sua imaterialidade nas aldeias.

Podemos desenvolver um exercício sobre ao que me refiro, a ‘mente interativa numa investigação constante e disciplinada das condições e potenciais da vida desses materiais orgânicos e inorgânicos’, na ausência de seu autor ameríndio. O exercício prático desenvolve a capacidade de descrever e analisar o objeto, a partir somente da experiência já adquirida ao longo desses anos até o presente momento, sem mesmo ter realizado a produção do mesmo na sua aldeia de origem. O nosso objeto de estudo é o ‘Bungai’, assim traduzido por Sepé Ragati Kuikuro, e significa bracelete ou braçadeira.

4.2 Visualizando ‘Bungai’

Sobre um feixe de delgados fios de algodão *in natura* torcidos, e conjuntamente retorcidos formando assim um grosso cordão, delicadas penugens de aves da família *Ramphastidae* e família *Psittacidae* agrupadas em pequeninos arranjos de duas a duas e alguns com três penas, nas cores: vermelhos, amarelos e pretos são posicionados e fixados em uma estrutura confeccionada a partir de delgadas cordas torcidas de seda de buriti que são trançadas ao feixe de fios de algodão torcidos. O cordão de algodão é o próprio suporte do bracelete que é amarrado ao braço, o material de construção, e a própria construção do adorno. Portanto, as fibras que constitui a matéria-prima podem ser macias e giradas em um feixe macio, e ainda pode ser transformada em um material rígido após a confecção da trama resultante dos delgados fios torcidos da seda de buriti, ao feixe de fios de algodão. Essa





composição de plumagens é posicionada na área externa do bracelete em contato com a parte proximal do braço (Imagem 28).



Imagem 28 - Kanari Kuikuro trajado para a Festa Auguhi do Quarup na Aldeia Ipatsé Kuikuro. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

A composição do trançado que sustenta a composição dos pequenos arranjos de penugens é tecida com a seda de buriti que é constituída pela cutícula ou camada impermeabilizante destacada da folha do broto da palmeira de buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.). Essa identificação se torna mais assegurada àqueles que já tiveram a oportunidade de participar passo a passo da coleta e do processamento dessas fibras juntamente com os Indígenas que sabem e ainda utilizam dessa prática rotineiramente em suas vidas nas aldeias (Imagens 29 e 30).





Imagem 29 - Tahuma Yaku Kuikuro e sua tia realizando o processamento do broto da palmeira de buriti na remoção da cutícula ou seda da folha de buriti. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.



Imagem 30 - Tahuma Yaku Kuikuro confeccionando manualmente as cordas da seda de buriti. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Os Kuikuro dividem o broto ao meio e o dividem em três elementos – cutícula ou camada impermeabilizante da folha que se caracteriza pela seda; o limbo ou lâmina foliar, que se caracteriza pela palha; e raque, comumente chamada de talo central da





folha (CARVALHO, 2014, p. 119). A partir desse estágio de processamento das fibras para a confecção do adorno bracelete, a seda é produzida em fios torcidos manualmente um a um.

Na produção dos fios, observam-se as fibras da seda do buriti cuidadosamente torcidas na superfície da coxa, em contato com a pele, e o movimento da mão, que deve ser em uma única direção até a fibra inteira ter sido torcida. Essa técnica assemelha-se à descrita por Steinen em seus estudos, que a incluiu em categoria de “indústria têxtil”. A mesma técnica foi utilizada pelas mulheres Kuikuro e é mantida até os dias atuais³ (CARVALHO, 2014, p. 164).

Os fios de seda torcidos em delgadas cordas são tecidos no cordão de algodão dividindo-o em duas fileiras, onde a costura da seda de buriti forma uma superfície rígida da base do bracelete ou parte interna (Imagem 31).



Imagem 31 - Visão interna do bracelete 'Bungai', arranjo de plumária fixadas por cordinhas de seda de buriti ao cordão de fios torcidos de algodão in natura, artefato doado após seu uso em ritual na Aldeia Ipatsé Kuikuro, por Kanari Kuikuro. Acervo da autora. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

³ Essas informações citadas sobre o processamento das fibras da seda do buriti fazem parte do material já pesquisado e publicado. Dessarte, contamos com esse conhecimento na identificação e análises para outros objetos salvaguardados em museus que apresentem esses materiais basicamente em sua composição.





As duas fileiras respectivamente zigzagueadas à superfície a ser exibida no braço apresentam os delicados arranjos de penugens coloridas, que são fixados com finos fios torcidos de algodão ao ponto mais elevado das várias hastes em forma de pequenas alças zigzagueadas, cuja delicadeza se compara a de um *design* de joalheria (Imagens 32 e 33).



Imagem 32 - *Detalhe do trançado na fixação da plumagem do adorno; fixação das penugens nas extremidades das pequenas alças em seda de buriti.*
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.



Imagem 33 - *Detalhe da tessitura da seda de buriti trançada ao cordão de algodão na composição dos delicados arranjos de penugens das aves tucano da família Ramphastidae e arara da família Psittacidae.* Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





O pouco que pude descrever desse objeto, somente pela análise empírica baseada na experiência anterior na produção de artefatos com os Kuikuro e Karajá, e critério de observação das estruturas que os compõem é suficientemente seguro para a promoção da preservação e até mesmo na realização de intervenções de conservação se fosse o caso (Imagem 34). No entanto, imprescindível se faz que o conservador tenha realizado aperfeiçoamentos específicos da área que o proporcione segurança ao lidar com os objetos sob a sua responsabilidade na condução de tratamentos de conservação e restauro dos mesmos. Principalmente a preservação desses materiais plumários, que são geralmente específicos delicados e sensíveis às intempéries, e facilmente danificados quando submetidos aos maus usos, manuseio inadequado e pela própria guarda ineficiente em Reserva Técnica.



Imagem 34 - Par de braceletes 'Bungai' usados na Festa Auguhi do Quarup pelos homens e na Festa Yamurikuma pelas mulheres, na Aldeia Ipatsé Kuikuro. Artefato pertencente ao acervo da autora. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Pude acompanhar certa feita, um casal de Kuikuro capturando um pássaro na mata. O Kuikuro pegou o pássaro em um movimento harmonioso e discreto como num passo de dança e sem alarde logo o entregou para a sua companheira Kuikuro. Ela o envolveu em suas mãos e o manuseou gentilmente de forma a não apavorá-lo, permitindo-a assim que abrisse as asas naturalmente a demonstrar uma possível remoção de suas penas, mas logo o liberou para voar, pois as penas não teriam utilidade para eles naquele momento. Já em outra ocasião, na Aldeia Buridina Karajá, surpreendi-me com a convivência de uma arara com os familiares da casa. Ela





apresentava o corpo coberto por penugens em fase de crescimento, mas com muitas falhas porque as penas maiores já haviam sido removidas para serem utilizadas na confecção de adornos para a comercialização na aldeia. A esses raros momentos acrescidos da percepção de que o próprio objeto nos conduz ao melhor entendimento e a segurança ao lidar com os mesmos, me atrevera a dizer que se trata do envolvimento do conservador na essência das coisas que acontecem para dar forma a elementos que moldam comportamentos naqueles que os trajam. Portanto, eles não retiram da natureza aquilo que para eles não teria utilidade, e o que pude perceber é que somente o necessário ao que eles se propõem a fazer é retirado de seus ambientes ecológicos.

4.3 Integrando Bungai à Festa Auguhi no Ritual do Quarup

Os Kuikuro os usam nos rituais nas Aldeias Xinguanas, especificamente esse estilo de braceletes ‘Bungai’ adornados em seus braços, e o que percebi, na qualidade de espectadora, associando o valor estético dos braceletes ao movimento da dança, e ainda me despertando à possível realidade do objeto, porém improvável até o momento, é que essas pessoas adornadas desenvolveram uma coreografia em que, ao mesmo tempo em que dançavam, também entoavam sons de aves como os das corujas. A articulação dos braços dos que dançavam sugeria os movimentos de asas das aves, sendo mais fortemente incorporados em alguns do que em outros do grupo (Imagem 35).



Imagem 35 - Festa ‘Auguhi’ do ‘Quarup’ na Aldeia Ipatsé Kuikuro, no Xingu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





O cantor Kamangaka Kuikuro, que participou da dança, se revelou sensivelmente arrebatado pelo propósito do ritual, daí os seus movimentos terem sido os mais expressivamente destacados dentre os demais no grupo, em harmonia com a paisagem do lugar. Ele alterou a sua postura de tal forma que em determinados momentos pude imaginar que ele voaria, “(...) tamanha leveza e graça propagada de seus movimentos”.

O que teria 'Bungai' a ver com essa descrição? A sensação ao assistir a coreografia foi a de que os braços estavam sendo impulsionados pelos braceletes como se esses fossem o ponto máximo da tensão entre a terra e o céu, os braços dos Kuikuro se elevavam e se abaixavam ao corpo, como num movimento orquestrado. Poderia associar essas percepções atribuídas à realidade do artefato 'Bungai', não poderia? Mas, pela falta da oportunidade de ter tido trabalhado com as pessoas que os produzem na Aldeia, então não se trata de uma afirmação baseada em atos reais, mas sim de uma ação desenvolvida com a 'mente interativa numa investigação constante e disciplinada das condições e potenciais da vida desses materiais orgânicos e inorgânicos' à realidade do artefato produzido em sua totalidade. A interatividade entre o conservador e os Indígenas não é apenas sobre a abordagem do passado, mas é também, principalmente, pela busca da realização de sua performance participativa e interpretativa de sua criação atual. Configuram atividades distintas que dificultam para os trabalhos de conservação e restauro desenvolvidos por laboratórios em museus pela própria especificidade da área, porém coexistem pela natureza do objeto preservado pela instituição.

Mas essas atividades correm às margens do planejamento que é habitualmente desenvolvido na instituição, considerando a sua grande falta de recursos destinados ao desenvolvimento técnico daqueles que mantêm o acervo em salvaguarda. Desenvolvo essas atividades incluindo-as por conta própria à conduta de trabalho de conservação de cunho investigativo, assim despertado pela particular natureza dos objetos em questão. De fato, não tem sido uma prática do Museu em sua história na Universidade Federal de Goiás, a de empreender em projetos idealizados pelos técnicos que lidam com o acervo, por exemplo. Esses investimentos partem normalmente por intermédio do professor universitário que normalmente desenvolve pesquisa no Museu. A ideia pode até partir do técnico, mas a prerrogativa, no entanto, de efetivar o projeto pela Universidade, tem sido um privilégio do servidor professor





na instituição. A prática das atividades de conservação desses acervos etnográficos Indígenas é de cunho multidisciplinar que abraçam os campos da antropologia, da arqueologia, da arte, da botânica, da zoologia, biologia e outras possíveis áreas afins que, direta ou indiretamente, melhoram e aumentam as condições de preservação desses acervos nas instituições museais.





C A P Í T U L O 5



CAPÍTULO 5 – POLÍTICAS DE GESTÃO DE CONSERVAÇÃO DE ACERVOS ETNOGRÁFICOS EM RESERVAS TÉCNICAS: PROCESSOS DE INCLUSÃO E GERAÇÃO PARTICIPATIVA DE UMA MEMÓRIA INSTITUCIONAL

Você se pergunta: por que estou indo para o meu emprego?

A sua motivação é a sua maior ação, o seu maior gesto de generosidade. A sua motivação, ela fala, ela conta uma história, e, uma história contada é uma vida vivida.

(Lama Tsering Everest, 2018)

O ensaio que compõe esse capítulo se origina de uma série de eventos por mim vividos na instituição Museu Antropológico, e um repertório heterogêneo de acontecimentos que evoluíram e moldaram o meu trabalho, e a minha vida. O nosso objetivo, nesse capítulo final, é demonstrar que, apesar de tudo, as coisas se realizam a revelia de nossa vontade própria, das nossas convicções apreendidas e pré-estabelecidas daquilo que seria o ideal para o sucesso de nossas ações, estudadas e planejadas ao funcionamento das coisas que nos envolve. Mas, na realidade, o que estamos fazendo é realização produtiva, suscetível a avaliações e aceitações dos demais que integram a instituição. “Temos, perpétua e infinitamente, que estar nos fazendo a nós mesmos. Isso é o que a vida é, o que a história é, e o que significa produzir” (INGOLD, 2015, p. 31).

A partir de um convite recebido em 1992, feito por Edna Luiza de Mello Taveira, então diretora do Museu Antropológico, para que eu lá proferisse uma palestra dirigida aos seus funcionários e alunos bolsistas da Universidade Federal de Goiás, foi que percebi o potencial em me aprofundar e especializar cada vez mais em outros tipos de objetos musealizados. À ocasião, apresentei o trabalho de conclusão de curso de especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, realizado no período de 1988 a 1990, no Centro de Conservação e Restauração da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. A palestra abordava sobre os exames tecnológicos de construção e do tratamento de restauração realizados em uma escultura policromada do século XIX, atribuída ao artista sacro goiano José Joaquim da Veiga Valle; e aquele foi o meu primeiro momento em um museu





antropológico. A partir daí, comecei a trabalhar nesse Museu na condição de colaboradora, no ano de 1992.

Em 1993, foi criado pelo Ministério da Educação o cargo de restaurador/especialidade para o Museu Antropológico, solicitação feita pela diretora Edna Luiza M. Taveira, conforme o organograma vigente à instituição. Durante o ano em que me dediquei ao museu como colaboradora, acompanhei as atividades desenvolvidas pela colega pedagoga Ivanir de Souza Neves que, dedicadamente, me conduziu à rotina do Museu. E ainda tive a oportunidade de colaborar com as atividades desenvolvidas pelo "Projeto de Ação Educativa Indígena para o Estado do Tocantins", no que tangeu à documentação de identificação do acervo formado ao longo de suas etapas de trabalho de campo, a pedido da direção. A partir daí, começo então a perceber a transversalidade da preservação patrimonial na integração entre diferenciados contextos de produção nas diferentes categorias de cultura material.

Interessante destacar que, nesse processo de conhecer o museu, onde fui guiada pela colega Ivanir, percebendo-o como uma casa, como eu já havia citado anteriormente, considerando os esforços para manter a sua integridade matériaca e funcional em face às intempéries e ameaças de outras ordens, as exposições de longa duração, assim como as de todos os museus que expõem normalmente, se destacam pela sua importância e potencial em retratar a realidade cultural do espaço institucional através do nível de comprometimento dos profissionais com os cuidados de preservação de seus bens em exibição, em proteção inclusive do público em visitação. A exposição "Museu: Expressão de Vida" foi um marco histórico do Museu Antropológico na integração de pessoas e, portanto, de vidas que conduziram a trajetória desse Museu com a participação e colaboração de todos que por ali trabalharam de uma forma ou de outra.

Nessa época, dois grandes momentos aconteciam para a trajetória histórica do museu: primeiro, a mudança do museu em 1991, de seu prédio na antiga sede situada numa área de 98.800m² de vegetação, no Horto Florestal de Goiânia, onde funcionou durante os anos de 1978 a 1990, para o prédio da Faculdade de Farmácia e Odontologia da Universidade Federal de Goiás, instalado nos anos de 1953 a 1989; e a realização do primeiro Seminário Nacional dos Museus Universitários no Brasil, em 1992. Esse foi um dos mais importantes acontecimentos museológicos até os dias de hoje no Museu Antropológico, que proporcionou a vinda de alguns expoentes da





museologia até a nossa região do centro-oeste, inclusive museólogos de Portugal, respeitados nacional e internacionalmente pelos museus universitários.

Foi nessa ocasião de transferência de sede pela qual passou o museu que me aconteceu a primeira oportunidade em participar de um remanejamento de acervo. Esse acervo se encontrava embalado em caixas de papelão devido à mudança, nas salas destinadas à salvaguarda das coleções em Reserva Técnica Etnográfica (Imagens 36 e 37).



Imagem 36 - Sala destinada à Reserva Técnica Etnográfica do Museu Antropológico da UFG. Ivanir de Souza Neves e Maria Aparecida de Oliveira Borges Castro (da esquerda para a direita) responsáveis pela organização das coleções no novo prédio do Museu Antropológico, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





Imagem 37 - Sala destinada ao Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Antropológico da UFG. Ivanir de Souza Neves selecionando os objetos para a guarda em Reserva Técnica, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Na condição de recém-formada e com o olhar ainda muito fortemente voltado às atividades interventivas que envolvem o processo de conservação-restauração de obras de arte foi necessária a complementação dos estudos para melhor entender e enxergar outros pontos também importantes que envolvem a conservação preventiva de diferentes produtos, coleções e, portanto, acervos em outros ambientes que não somente nos de laboratório de conservação e restauro, igualmente, em um museu antropológico. Isso tomou uma escala muito maior e complexamente difícil dada à necessidade do envolvimento com as pessoas que trabalhavam o dia a dia desse patrimônio em suas interfaces administrativas na instituição, porém importante se fez em não perder o sentido específico de gestão de conservação dos acervos etnográficos ali protegidos (Imagem 38).



Imagem 38 - Flechas em fase de organização, na sala de exposição temporária, ainda em fase de reforma predial para as novas instalações do Museu Antropológico, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





5.1. A exposição “Museu: Expressão de Vida” – uma narrativa pela abordagem das ações de conservação preventiva praticadas no Museu Antropológico.

Nessa época, o museu contava com uma recepcionista, Dona Terezinha, que zelosamente se dedicava em período integral ao atendimento para o público em geral e também realizava a manutenção da exposição quanto à limpeza do mobiliário expositivo, na higienização e reposicionamento dos objetos expostos, no controle da ventilação no ambiente expositivo através das janelas da sala e das cortinas, da abertura ao fechamento das mesmas; ela estava sempre atenta à movimentação no *hall* principal de recepção do museu. Havia no *hall* de entrada um mobiliário com escaninhos para a acomodação dos pertences de alunos de escolas da rede pública e privada que, previamente agendados, faziam parte da programação do museu; e havia também uma pequena loja destinada à venda de artefatos Indígenas onde a renda era revertida para os produtores dos mesmos. Contávamos também com um gerenciador da manutenção dos espaços físicos, digamos assim, pois ele realizava inspeção de risco em toda a área física do prédio, o Sr. Aladares. Ele se comportava com espírito vigilante e participativo às atividades que envolviam a preservação do acervo em várias instâncias. Dessa forma, estas duas pessoas assumiriam certamente um nível importante no Controle de Riscos no Museu. Embora eles não tivessem tido nenhuma oportunidade de se aperfeiçoarem na área da conservação preventiva, eles se mantiveram comprometidos com as atividades de extrema importância à boa recepção ao público, fundamentados na realização de diferentes tipos de cursos que a direção do museu proporcionava aos seus servidores técnico-administrativos, além das orientações advindas da própria gestão diretiva. O museu teve nessa época a potencialidade à gestão de risco, mas não contava com especialista da área da conservação que pudesse paulatinamente progredir no gerenciamento compartilhado em prol de seu patrimônio. Os museus no Brasil ainda não desenvolviam a política de Conservação Preventiva dos acervos nacionais proporcionalmente aos avanços da ciência da conservação aos dias de hoje. Froner considera a Conservação Preventiva de fundamental importância para um planejamento seguro à preservação de acervos em museus, e como tal ela ressalta que





A Conservação Preventiva comporta pesquisas relacionadas ao impacto do meio ambiente no processo de degradação dos materiais - considerando luz, umidade relativa, temperatura, poluição, ataque biológico -, além de questões importantes como política de manejo de coleções envolvendo manuseio, embalagem, acondicionamento, transporte e segurança de uma maneira geral. É uma área de pesquisa relativamente nova, que se iniciou na década de 1980. (...) o edifício deixa de ser pensado como o depositário dos bens culturais e passa a adquirir uma condição indispensável de reciprocidade com os acervos que contém. Assim, o edifício é observado não apenas em relação à sua condição histórica ou estética, mas em relação ao seu caráter funcional específico: um espaço físico que comporta acervos - cultura material enquanto patrimônio cultural - e que, portanto, está estritamente ligado à sua preservação, sendo esta política de responsabilidade institucional (FRONER, 2008, p. 8).

Dessa forma, as atividades visavam à proteção do acervo, porém, muito limitadamente, conforme a realidade da época. Nessa circunstância, às manhãs fazíamos Ivanir e eu, a vistoria na sala da exposição “Museu: Expressão de Vida”. O que normalmente ela observava era se os objetos estavam bem posicionados conforme o desenho da mostra, se os módulos expositivos estavam limpos, acendíamos as lâmpadas, posicionávamos as janelas entreabertas para ventilar o ambiente e fechávamos as cortinas, das do tipo painéis, em tecido. O design da exposição e seu tratamento expográfico favoreciam as alterações e danos estruturais aos objetos em exibição, principalmente pela falta de proteção aos mesmos, deixando-os à mercê das intempéries e de outros fatores de deterioração. Na prática, podemos identificar e entender melhor o que na teoria, um dos primeiros profissionais conservadores, Stefan Michalski, (1992) do *Canadian Conservation Institute* (CCI), considerou como fatores que frequentemente são negligenciados enquanto causa de deterioração, se não a completa destruição das coleções, assim pontuados por ele em sendo nove agentes os que podem causar danos irreversíveis aos materiais.

O primeiro agente pontuado por Michalski é a “força física direta” no que tange aos danos dos objetos que são submetidos a choque, vibração, abrasão e gravidade, podendo ser de natureza cumulativa e ainda catastrófica, trazendo sérios prejuízos à instituição. Primeiramente, tomaremos os objetos em exposição de longa duração como exemplo às indesejáveis alterações provocadas por esse primeiro agente. Consequentemente, mostraremos os objetos que também foram prejudicados indesejavelmente com alterações em suas estruturas, em ambiente de guarda.





5.2 Os objetos em exposição “Museu: Expressão de Vida”

Os materiais que constituem os objetos que compuseram essa exposição são de natureza orgânica em sua maioria. Souza (2008) ressalta a importância de se considerar a tolerância dos materiais frente às circunstâncias ambientais; para tanto, conhecer os aspectos materiais dos acervos a partir de suas características e constituição química e considerar os objetos museológicos em materiais orgânicos e inorgânicos; portanto, define-os como:

Materiais orgânicos: materiais constituídos por moléculas de compostos orgânicos, as quais contêm átomos de carbono em sua estrutura básica. A maioria das moléculas orgânicas podem também conter oxigênio, nitrogênio, enxofre, hidrogênio. O ramo da química que se ocupa dos compostos orgânicos é chamado de Química orgânica.

Materiais inorgânicos: os materiais inorgânicos são materiais constituídos por compostos inorgânicos, os quais por sua vez são formados por elementos químicos como metais, gases e não estão primariamente constituídos por átomos de carbono (SOUZA, 2008, p. 4).

Portanto, os materiais como a cestaria confeccionadas a partir de fibras da Palmeira de Buriti (*Mauritia flexuosa L. f.*) e das de Babaçu (*Orbignya martiana*), em combinação com fibras da entrecasca de Envira (*Guatteria sp.*) e ainda em alguns casos com elementos decorativos em plumária; objetos confeccionados em madeira policromada com pigmentos naturais apresentando detalhes em fibras de buriti como, por exemplo, as máscaras; panelas, vasos e vasilhames em cerâmica policromadas com pigmentos naturais; instrumentos musicais e adornos confeccionados com cabaças, cascos de tartaruga, bambus (*Guadua augustifolia*) e outros elementos decorativos como plumária, fibras de buriti, acúleos, dentes de animais e ainda variados tipos de sementes; cocares e variados tipos de adornos confeccionados por fibras e plumária; tecelagens confeccionadas artesanalmente com fios torcidos de algodão natural e fios de algodão tingido com pigmentos naturais; e, finalmente, painéis com fotografias foram alvos das ações por “força físicas diretas” por longo tempo de permanência ao que seria o “*carté de visite*” do Museu Antropológico, digamos assim, a ser apresentado à comunidade, em destaque ao potencial curatorial das coleções ali salvaguardadas (Imagem 39).





Imagem 39 - Vitrines compostas por artefatos delicados confeccionados por plumária.
Crédito de imagem: Yacy-Ara Froner.

Os objetos, desde quando têm contadas as suas histórias técnicas por aqueles que já os manusearam em diferentes circunstâncias, vêm sendo afetados por forças físicas que os prejudicam de diferentes formas e níveis de danos. Rose e Hawks (1995) argumentam no texto “Uma abordagem de conservação preventiva para o armazenamento de coleções” que todos os aspectos do edifício referente à sua localização geográfica e aos sistemas ambientais que envolverão coleções em exposição ou em salvaguarda devem ser considerados, antes mesmo de serem definidas as áreas destinadas à acomodação das mesmas. Gonçalves, Souza e Froner destacam aspectos sobre preservação de acervos em edifícios que abrigam coleções a serem considerados em projetos de museus:

O projeto de um museu, arquivo ou biblioteca envolve um grau de complexidade que exige a interação dos profissionais envolvidos visando elaborar soluções técnicas integradas para problemas que interrelacionam diversos campos do conhecimento. Particularmente nos processos de projetos que envolvem adaptação, reabilitação, reconstrução, reforma ou restauração, uma questão central a ser discutida é como o projeto altera ou preserva as características





originais da construção, com vistas a atingir aquelas soluções (GONÇALVES, SOUZA, FRONER, 2008, p. 8).

No entanto, o prédio que abriga nos dias de hoje o Museu Antropológico passou por reformas e readequações em suas estruturas internas, pois, além de ter sido construído no início dos anos de 1950, objetivou a instalação das Faculdades de Farmácia e Odontologia da Universidade Federal de Goiás. Entretanto não foram considerados aspectos sobre a preservação de seu acervo no processo do projeto da reforma com a devida interação de equipes multidisciplinares.

Está situado às margens de uma avenida com alto fluxo de veículos como os de automóveis, ônibus e caminhões, inclusive com um ponto de parada de ônibus posicionado em frente ao portão principal de acesso ao edifício. Portanto os níveis de vibração da estrutura do prédio são elevados e se fazem perceptíveis nos ambientes destinados as exposições que se situam no primeiro piso do edifício. Dessa forma, os cestos posicionados sobre o mobiliário, sem nenhum tipo de proteção ou material de contato antiderrapante entre o objeto e sua superfície expositiva que pudesse amortecer ou minimizar os efeitos da vibração na fundação do prédio, os tornavam mais facilmente vulneráveis à vibração provocada pelo tráfego intenso de veículos pesados da avenida.

Esses objetos, cujas estruturas delgadas muito leves, eram, em sua maioria, facilmente movimentados pela trepidação e, em muitas das vezes, deslocados, alguns deles chegavam até mesmo a serem derrubados, pois estavam apenas posicionados sobre a superfície do mobiliário e encostados aos painéis de divisórias sem nenhum tipo de fixação aos mesmos, assim como todos os demais objetos expostos. Alguns objetos foram dispostos no interior do mobiliário do tipo armários com vitrines na parte superior, como foi o caso dos artefatos em plumária e de outros adornos de fatura mais delicada (Imagem 40).





Imagem 40 - Detalhe do tratamento expográfico aos artefatos sem proteção adequada sobre o mobiliário da exibição. Crédito de imagem: Yacy-Ara Froner.

5.3 As superfícies dos artefatos e seus desgastes pelos deslocamentos ambientais

Desde a coleta dos artefatos Indígenas ainda em seu local de origem nas aldeias, o seu percurso de deslocamento de contextos à chegada dos mesmos ao museu já se configurava em danos estruturais para o material. Ivanir costumava contar que, ao cumprimento dos protocolos de entrada dos artefatos, como a organização e a formação das coleções etnográficas Indígenas, os artefatos passavam por ações de limpeza por banhos com água e sabão de coco, escovados com escovas de cerdas duras para a remoção dos resíduos advindos da própria aldeia, aderidos às superfícies dos mesmos. Ivanir citava com frequência os processos de limpeza dos tipitis, dos ralos e das peneiras que chegaram ao museu com resíduos de alimento, de como foi por último utilizado na aldeia no processamento da mandioca. Ela dizia que a massa extraída da mandioca se encontrava entremeada e aderida à estrutura trançada desses artefatos, com uma camada de aparência esbranquiçada e exalava o odor pungente de azedume misturado com o aroma natural das fibras de composição dos mesmos. Adornos usados em rituais e que chegaram ao Museu com





os resquícios de pigmentos e substâncias graxas usadas para a pintura corporal dos Indígenas durante as cerimônias. Em função das condições em que esses artefatos chegaram e a necessidade dos tratamentos de conservação precedentes à organização dos mesmos em coleções, minicursos foram realizados com profissionais específicos das áreas de conservação e de documentação museológica. Ivanir, em especial, tornou-se a responsável pela manutenção de limpeza de todo o acervo etnográfico. As informações providas dessas ações de conservação do acervo etnográfico foram registradas em relatórios, estando parte dessas informações anexada às fichas de documentação museológica, porém sem nada constar em documentação específica de conservação para a Seção de Conservação.

Ivanir participou ativamente na organização dos artefatos na formação das coleções; ela realizava o manuseio e a inscrição de numeração dos objetos, as atividades de conservação e a guarda dos mesmos em áreas específicas. Dos relatos sobre as ações sofridas pelos artefatos desde a coleta em aldeias Indígenas à fase de organização, documentação e disponibilização em exposição, identificamos que esses artefatos foram afetados por forças físicas e, em sua grande maioria, com superfícies abrasonadas resultando em áreas arranhadas, muitas vezes com perda de policromia e demais elementos decorativos.

Dentre os artefatos que foram expostos na exposição “Museu: Expressão de Vida”, os que ficaram sobre o mobiliário sem a proteção de vitrines foi fator de curiosidade tátil ao público, principalmente do público infantil, que os manuseavam e até depositavam papel de ‘balinhas e chicletes’ no interior de alguns deles como, por exemplo, dentro dos vasos de cerâmica e dos cestos que, em sua maioria, apresentava exposta sem proteção alguma. Considerando aspectos inadequados à segurança e proteção dos objetos expostos ao público visitante de museus, Froner e Rosado consideram que

As instituições museológicas estão cada vez mais conscientes da importância do controle do clima nos ambientes onde seus acervos são expostos com a finalidade de preservá-los. Entretanto, muitos museus apresentam locações em edifícios ou em prédios que não possuem estruturas adequadas para abrigar coleções, devido a limitações da arquitetura, falta de segurança ou falta de equipamentos para o controle do clima das salas de exposição. Por isso, a montagem de uma exposição requer planejamento integrado a critérios e práticas de conservação preventiva que busque soluções ajustadas à técnica





de construção e estado de conservação do acervo que será exposto (FRONER; ROSADO, 2008, p. 10-11).

Os vasos Karajá em material cerâmico e policromados, por exemplo, que se posicionavam à entrada da sala de exposição, foi alvo de abrasonamento pelo público que arranhava a superfície pintada dos mesmos (Imagem 41).



Imagem 41 - *Detalhes dos vasos de cerâmica policromada Karajá e um forno de cerâmica Xinguano, expostos sobre mobiliário sem proteção. Crédito de imagem: Yacy-Ara Froner.*

5.4 A fragilidade dos artefatos indevidamente expostos às forças inevitáveis

Rose e Hawks (1995) ressaltam que mudanças também ocorrem enquanto as coleções estão alojadas em museus e outros repositórios. Em muitos casos, essas mudanças se desenvolvem lentamente devido à proteção oferecida aos objetos por prédios, salas e suportes. Michalski (1992) resalta que os tipos de mudanças que podem ocorrer podem causar alterações que variam de danos desprezíveis a irreparável no objeto. Os danos causados pela interação gravitacional aos objetos confeccionados a partir da matéria-prima orgânica, como no caso da cestaria e da plumária nessa exposição citada, tiveram os seus suportes alterados. A força da gravidade sobre as massas desses objetos atuou prejudicialmente durante o tempo





em que os mesmos ficaram expostos de forma inadequada, causando-lhes deformações estruturais. Como, por exemplo, o cesto xinguano que apresenta os cantos de sua base posicionados em desencontro aos cantos do mobiliário que o sustenta, deixando então partes do objeto sem apoio, criando assim pontos de tensão causados pela força da gravidade sobre a massa estrutural desse cesto, proporcionando alterações às áreas desprovidas de apoio. Dessa mesma forma aconteceu com os outros exemplares, que foram inadequadamente acomodados, desconsiderando os seus formatos originais que, expostos, e pela interação gravitacional por longo período de tempo, sofreram deformações em suas estruturas.

O segundo ponto considerado por Michalski se relaciona à vulnerabilidade dos objetos sob a custódia do museu à ação dos ladrões, vândalos e deslocadores, constituindo ações de cunho intencional quando praticado por criminosos, e não intencional quando praticado pela própria equipe da instituição e por usuários.

No Museu Antropológico, o próprio fato de os objetos terem ficado à mostra, sem nenhum aparato de proteção que serviria de barreira às tentativas de roubos e vandalismos, potencializou o perigo e as chances de furtos e vandalismos aos mesmos em exposição. A maioria dos riscos na categoria de ladrões, vândalos e deslocadores é tradicionalmente coberta por serviços de segurança de museus em grandes instituições, o que não configura a nossa situação atual no Museu. O agente "deslocadores" aborda o problema de artefatos que são internamente extraviados no museu; isso geralmente é feito inadvertidamente por funcionários em áreas de armazenamento. Em um artefato ter sido extraviado e não podido ser encontrado, o prejuízo é o mesmo comparado ao de um furto; e, infelizmente, já passamos por essa situação algumas vezes no Museu.

A equipe que normalmente promove o contato com o público em exposições é de encargo da coordenação do Intercâmbio Cultural. A visita dirigida ou guiada era realizada, mas nos casos de públicos com maior número de pessoas, o controle para evitar roubos e vandalismos se tornava difícil porque não havia recomendações de riscos aplicados à proteção do acervo exposto conforme as especificidades dos objetos. Segundo as recomendações da socióloga, que na época atuava nesta coordenação, os objetos estavam ali para integrar o ambiente possibilitando a melhor aproximação do público à curadoria da exposição, e a iniciativa do toque aos objetos pelo visitante não poderia ser intimidado pelo uso de placas ou faixas de advertência,





como, por exemplo, as que costumam ser vistas em alguns museus como: “Não Toque”, ou “Proibido Tocar” ou “Não Ultrapasse a Faixa”.

Por outro lado, os ladrões obviamente são uma grande preocupação, e, se um objeto é roubado, a perda é total. Dessa forma, os visitantes eram apenas comunicados que se tocassem nos objetos poderiam causar danos aos mesmos, porém eram avisados no ato da visitação, e nem todos possuíam o mesmo grau de entendimento e de educação que garantissem a segurança dos objetos. Portanto, ações de cunho intencional como essas iniciativas de vandalismos eram praticamente impossíveis de serem controladas e monitoradas pelos servidores do Museu que atendiam ao evento da visita. Os servidores que vinham atuando no Museu ao longo dessas duas décadas agora passadas tiveram, gradativamente, um melhor entendimento com relação à preservação de seu patrimônio cultural, e esse processo vem se desenvolvendo entre os profissionais pela percepção do acervo salvaguardado, tanto pelo ponto de vista da antropologia, como da museologia, através da ciência da conservação.

Portanto, ações de cunho não intencional advindos da equipe de servidores e dos usuários do Museu, ao longo de sua história de existência aos dias atuais, constituem fatores que expõem, fragilizam e proporcionam alterações às suas coleções. Decisões e atitudes adotadas como, por exemplo, as de que o acervo pode ser socializado e acessado por aqueles que desejarem acessá-lo sem, no entanto, considerar as implicações que possam ameaçar a integridade do mesmo sob a salvaguarda da instituição deveria ser evitado, estejam os objetos em exposição ao público ou em área de guarda no prédio do Museu; a proteção dos mesmos deveria ser respeitada sob todos os aspectos ambientais que os envolvem enquanto patrimônio a ser preservado.

"Fogo e água" são os próximos agentes considerados por Michalski (1992) como agentes de destruição ou degradação e deformação de coleções em museus. De antemão, sabemos que o fogo é um perigo presente que pode acontecer a qualquer momento e em qualquer lugar.

Embora os incêndios sejam pouco frequentes, eles resultam em perdas maciças e danos extensos às instituições, obviamente, ameaçam todas as coleções de museus, principalmente artefatos orgânicos, que são particularmente sensíveis e vulneráveis. Além disso, a fumaça dos incêndios representa uma ameaça específica,





especialmente para artefatos com as suas estruturas porosas. Nada é mais destrutivo e perigoso que o fogo. Por conseguinte, Froner ressalta que

Sistemas de proteção contra incêndios podem ser instalados nessas áreas específicas, tendo-se em conta o custo e a operacionalidade desses sistemas em função das características materiais dos acervos. Antes de tudo, a decisão em relação ao espaço destinado à Reserva Técnica deve ser prioritária na instituição, pois esta tem como objetivo fundamental a preservação dos acervos destinados à pesquisa ou exposição (FRONER, 2008, p. 6).

No entanto, há ausência de um plano de segurança ou pelo menos a se programar no Museu Antropológico que promova o salvamento de vidas e do acervo em casos catastróficos, como nos de incêndios.

Outros fatores de ameaças, porém, advindos da água são proporcionados por problemas que aparecem constantemente no prédio do Museu Antropológico, como pontos de vazamentos nos telhados; canos de água no prédio danificados causando infiltrações em instalações diversas. Eis a importância do projeto com equipes de profissionais multidisciplinares para a reforma do edifício na instalação do museu, e quanto aos problemas dessa ordem, Froner destaca que

Os sistemas hidráulicos são prioritários nos projetos novos e a escolha dos materiais, bem como a localização de áreas que demandam encanamentos - copas, cozinhas, banheiros, laboratórios - precisam ser adequadas: não devem existir pias, tanques ou banheiros no interior de Reservas Técnicas, evitando-se inclusive a localização desses ambientes úmidos próxima às salas de guarda de acervo (FRONER, 2008, p. 5).

Além disso, ainda temos a agravante prática exercida no Museu, do uso indevido e descomedido de introdução de água na limpeza dos ambientes de exposição e guarda do acervo, que têm sido de difícil entendimento entre as equipes de limpeza que normalmente têm sido terceirizadas pela Universidade. Dessa forma, materiais orgânicos porosos, metais e materiais compostos por diferentes elementos presentes nas coleções são particularmente suscetíveis a danos causados pelo excesso de água. Além disso, muitos artefatos têm, em suas estruturas, componentes que é total ou parcialmente solúvel em água, como, por exemplo, as pinturas com pigmentos naturais, resinas e adesivos naturais, dentre outros elementos. Dessa





forma, a água se torna um agente em potencial de degradação do acervo nas instalações que abrigam as coleções, com o agravante de que o problema tem persistido ao longo desses anos por todas as gestões que passaram pelo museu.

5.5 Artefatos ameaçados pela incidência de pragas no museu

Esse é o quinto agente analisado por Stefan Michalski (1992) como causador de danos às coleções de museus. As incidências de pragas nos museus normalmente são identificadas pela presença de insetos, pássaros e outros animais, e ainda fungos. Froner e Souza evidenciam com relação a ataque biológico a acervos que:

Os agentes biológicos geralmente são introduzidos em coleções, arquivos e museus através do ambiente externo ou a partir do contato com outros materiais infestados trazidos de outros edifícios. Aqueles considerados mais prejudiciais aos acervos de material orgânico são os agentes que causam danos a partir de suas atividades de alimentação (FRONER e SOUZA, 2008, p. 3).

Além disso, segundo Wilcox (1995), com larga experiência no gerenciamento das coleções do Departamento de Antropologia do *Smithsonian* e na Curadoria do Setor de Pesquisa do Museu do Índio Americano, *Heye Foundation*, as pragas não são apenas uma preocupação para a preservação de coleções, é um risco para a saúde e o bem-estar de todos os ocupantes da instalação. Os códigos de saúde e segurança regulam as atividades de controle de pragas, incluindo o uso de pesticidas; e, na maioria das localidades, os profissionais de controle de pragas são regulados por licenças. Existe uma vasta bibliografia sobre o assunto com destaques aos tipos de insetos e seus ciclos de vida reprodutiva; tipos de materiais preferidos por cada espécie e os tipos de estragos por eles proporcionados; tipos de inseticida utilizados no combate às pragas; os efeitos de inseticida nos artefatos e materiais no museu; os efeitos do processo de congelamento de insetos e materiais de artefatos; e, ainda, a extensa bibliografia de pesquisas específicas da área da preservação e conservação do patrimônio no que tange ao controle de pragas em museus; recomendações e procedimentos de combate a pragas; gerenciamento de risco quanto à presença de pragas na instituição; tipos de tratamentos contra insetos, fungos e outros animais; designs de áreas expositivas e de armazenamento e tipos de mobiliários; mecanismos





detectores de insetos em reservas técnicas; além de abordagens como conscientização de pragas, gestão, monitoramento e controle de infestações; tipos de materiais de acondicionamento que facilitam inspeções do acervo, e tantos outros a citar. Trabalhar esses aspectos a contento requer da instituição uma estrutura financeiramente viável e equipe de profissionais comprometidos com a missão preservacionista a que museus normalmente têm se proposto por todos os continentes. No entanto, tem de se levar em consideração o clima local e o país em que estamos. Isso significa que a nossa abordagem e soluções devem ser adaptadas às normas alcançáveis para o Brasil e, sobretudo, à realidade econômica e administrativa da instituição.

Alguns episódios de contaminação do acervo por insetos têm acontecido no Museu Antropológico, tendo como uma das principais causas a consideração pela ciência da conservação a ausência da climatização adequada ao conforto e à segurança dos materiais constituintes das coleções salvaguardadas na Reserva Técnica Etnográfica. Particularmente e por experiência própria, posso afirmar que existem outras situações que se enquadram na categoria de ‘forças físicas’ que acredito ser um risco mais substancial à preservação dessas coleções, como, por exemplo, equivocados gerenciamentos de acervos, a partir de ações diretivas à administração de preservação dos mesmos em seus museus.

Dessa forma apresento alguns quadros elucidativos e de relevância ao histórico do acervo em situações de risco ocasionadas por manifestações de pragas no museu desde o ano de 1992 até os dias de hoje, ocorridas pela ação de insetos típicos do nosso clima tropical, representando ameaça à segurança e manutenção das coleções, no intuito de corroborar com informações que porventura façam a diferença àqueles que se iniciam na atividade de gerenciamento da conservação preventiva de coleções etnográficas Indígenas custodiadas em instituições museológicas, carentes de recursos financeiros no Brasil.

5.6 Breve relato da ação de pragas nas coleções etnográficas do Museu Antropológico

Edna Luiza Taveira, na qualidade de diretora ainda no anterior prédio do Museu Antropológico, enunciou o projeto “Ação Museológica – Educação e Comunicação”,





financiado pelo Conselho Nacional de Pesquisa, o CNPQ, que abrangeu as necessidades de gerenciamento parcial do patrimônio ali salvaguardado. Sob a égide desse projeto, o museu promoveu o armazenamento do acervo etnográfico indígena em mobiliário desenhado especialmente para a proteção das coleções em área específica à sua guarda.

Após a transferência do acervo e a reinstalação do mobiliário no atual edifício do Museu, surgiram algumas pistas de que havia presença de térmitas em atividade no terreno, manifestando-se em áreas pontuais do prédio em busca de alimento. E foi, inicialmente, pelas nossas inspeções matinais na sala da exposição “Museu: Expressão de Vida” que detectamos vestígios de excrementos de cupins no piso, acumulados em torno de algumas das vitrines. Ao remover a vitrine do local para examiná-la, por de baixo de sua base avistamos os característicos condutos normalmente construídos pelos cupins a fim de se protegerem da luz, a interligar o seu habitat através do piso da sala de exposição à fonte de alimento por eles detectada, qual seja, as vitrines com os objetos em seu interior. Porém, não chegou a atingir o material do acervo, pois foi descoberto a tempo de medidas curativas terem sido adotadas (Imagens 42 e 43).



Imagem 42 - Detalhe do conduto de acesso do solo para a vitrine localizada na sala de exposição “Museu: Expressão de Vida”, construído pelos cupins.

Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.



Imagem 43 - Detalhe da ação de ataque dos cupins pela parte inferior da vitrine na sala de exposição “Museu: Expressão de Vida” após intervenção de imunização do mobiliário.

Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

O tratamento de imunização foi realizado pontualmente nessas áreas, por injeção de produto imunizante devidamente preparado, em caráter de emergência. Com esse procedimento, os cupins desviaram suas rotas iniciais e novamente se





manifestaram, porém no segundo andar do prédio, na área destinada a salvaguarda das coleções, deslocando-se através da instalação elétrica do prédio e formando condutos através das tomadas de eletricidade, nas salas de Reserva Técnica Etnográfica (Imagens 44 e 45).



Imagem 44 - Detalhe do acesso de entrada dos cupins pela instalação elétrica do prédio. Marcas na parede da passagem construída da tomada elétrica na parte inferior da parede ao canto da sala onde se posicionava o mobiliário de armazenamento das coleções em Reserva Técnica. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 45 - Detalhe da parede da Reserva Técnica onde se posicionava o mobiliário, registrando as consequências de infiltrações e vestígios da ação pelos cupins. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Em nenhuma dessas ocasiões, o acervo chegou a ser atacado pelas térmitas neste prédio atual. Contudo, o estado de conservação da cultura material indígena armazenada em Reserva Técnica já se apresentava fragilizado por danos causados pela ação de pragas em suas matérias-primas provenientes do antigo prédio do Museu, estando à maioria das flechas em estado mais crítico de conservação se comparado às demais categorias de objetos das coleções. Além disso, com o agravante dos artefatos estarem infestados por ovos e larvas das variadas espécies - como as já identificadas em estudos já realizados e publicados pela Bernardo Química Com. e Ind.: *Sitophilus oryzae*, popularmente conhecido como caruncho ou gorgulho do arroz; *Sitophilus zeamais*, comumente conhecido como caruncho ou gorgulho do milho; *Rhizopertha dominica*, comumente chamado por besouro de cereais e farinhas; *Tribolium castaneum*, conhecido como besouro; *Prostephanus truncatus*, comumente identificado pelo besouro do milho; *Sitotroga cerealella* ou traça de cereais; dentre outros. Idealmente, o prédio deveria estar minimamente preparado para prevenir sinistros quais sejam os causados pela ação do fogo, da água, ações criminosas e





ataques por pragas; bem como minimizar os ambientes nocivos às coleções pela ameaça de poluentes contaminantes, da luz ultravioleta dispensável, temperatura e umidade incorretas.

A área destinada à Reserva Técnica Etnográfica do Museu Antropológico compreende aproximadamente cento e setenta metros quadrados, divididos em três salas, das quais duas, interligadas, são para o armazenamento das coleções etnográficas, e outra sala destinada às atividades realizadas com o acervo que hoje constitui o Laboratório de Conservação e Restauro.

Os objetos eram armazenados por coleções a partir de arranjos que possibilitavam a acomodação dos mesmos no interior de caixas confeccionadas em madeira e revestidas externamente por fórmica na cor branca. O mobiliário construído em madeira geralmente é preferido devido à sua disponibilidade e custo relativamente baixo no mercado, mas, além de constituírem uma fonte de alimento para os insetos, também liberam ácidos e aldeídos voláteis com odor característico e irritante ao ambiente de armazenamento.

Segundo Pamela Hatchfield (1995), esses ácidos voláteis podem acumular-se a níveis elevados em espaços fechados e podem reagir adversamente com os mesmos materiais que eles pretendem proteger. A madeira utilizada na confecção do mobiliário foi imunizada em sua totalidade com produto a base de hexaclorobenzeno, comercialmente conhecido como BHC, em sua composição. Esse material liberava vapor tóxico no ambiente da Reserva Técnica, prejudicial aos servidores que manuseavam o acervo diariamente, causando inflamação na mucosa nasal, agressão aos olhos e irritações cutâneas, além da periculosidade por ser um produto carcinogênico. Havia ainda o agravante de as pessoas trabalharem em período integral nesses ambientes nocivos de guarda de acervo sem o uso de Equipamento de Proteção Individual, os EPI, sequer o hábito de usar luvas de proteção no manuseio diário desses objetos, pois não consistia em uma prática ainda difundida à maioria dos museus brasileiros.

Essa foi uma realidade sustentada por condutas e práticas de conservação de bens culturais que foram aplicadas nas décadas de 1970 e 1980 ao tratamento de nosso patrimônio histórico e artístico em nível nacional. Coleções bibliográficas, documentações arquivísticas, acervos museológicos, edifícios e elementos artísticos integrados tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, o





IPHAN, passaram por ações preventivas e curativas com o uso indiscriminado de produtos como, além do BHC, o composto organoclorado sintético Aldrin, e o composto orgânico Pentaclorofenol, comumente conhecido por PCP, que também é classificado como muito perigoso e carcinogênico pela Organização Mundial de Saúde.

Nessa época, o Museu Antropológico realizou alguns cursos e *workshops* com renomados profissionais da área da conservação e restauração de bens culturais e da área da museologia que atendessem à organização do acervo no que tange à documentação museológica e à conservação das coleções etnográficas. Relatórios dos cursos realizados foram produzidos pela coordenação de museologia. Pessoalmente, tenho conhecimento dessas práticas realizadas no Museu pela convivência que tive com Ivanir e através de seus relatos, além das características relevantes ao próprio diagnóstico de estado de conservação dos objetos que passaram pelas intervenções de caráter irreversível, ministrado nesses cursos e *workshops* específicos.

5.7 Migração das técnicas de conservação e restauro de obras de arte no tratamento de artefatos Indígenas

Através de diagnósticos dos objetos tratados por esses profissionais ministrantes dos cursos, podemos perceber que técnicas e materiais de conservação que eram normalmente aplicados a esculturas policromadas em madeira foram migrados para a categoria de artefatos Indígenas como, por exemplo, o uso de ceras e resinas derretidas e misturadas com produtos imunizantes como o Pentaclorofenol em muitos desses artefatos que tinham em sua estrutura a madeira com perfurações causadas por pragas. Houve também a introdução da Benzina, que é um hidrocarboneto derivado do petróleo, aos procedimentos de limpeza dos artefatos produzidos em fibras, inclusive na plumária causando danos de características irreversíveis a muitos dos artefatos plumário do Museu.

Dessa forma, após essas condutas interventivas de conservação, os artefatos eram selecionados e organizados em variados itens de uma mesma coleção agrupados em uma só caixa, ou seja, seguindo o critério da guarda por coleções do acervo em Reserva Técnica. Artefatos como cocares e braçadeiras confeccionados a





partir de fibras e plumária eram enrolados e reunidos juntamente com os colares, os instrumentos musicais, os pentes, ralos, e utensílios diversos, todos compostos por variados tipos de matérias-primas agrupados num mesmo ambiente (Imagem 46).



Imagem 46 - Mobiliário da Reserva Técnica - caixas produzidas em madeira revestida por fórmica; acondicionamento dos artefatos organizados por coleções no interior das caixas, armazenadas em duas salas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Os cestos também eram encaixotados sendo os de menores dimensões acomodados no interior dos cestos de maiores dimensões, assim progressivamente, a fim de preencher o espaço interior da caixa, combinando cestos pertencentes a duas ou mais coleções distintas, em uma só caixa. Essas caixas apresentavam a relação das coleções armazenadas em seus interiores, fixada na sua parte frontal externa. Os demais cestos, cujas dimensões ultrapassavam às das caixas, eram armazenados em estantes abertas de madeira, juntamente a outros tipos de artefatos que também não haviam sido contemplados no sistema de guarda nas caixas (Imagem 47).





Imagem 47 - Mobiliário da Reserva Técnica - duas plataformas confeccionadas em madeira para o acesso e manuseio das caixas; vitrines em madeira revestida por fórmica; e estante aberta confeccionada em madeira. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Portanto, essas condições a que os artefatos foram submetidos caracterizou-se por mais uma dentre as demais abordadas à categoria de ‘forças físicas’, categoria esta representativa de riscos à preservação dessas coleções que vêm sendo submetidas ao longo desses anos a alterações dos materiais constitutivos de seus artefatos tanto em seus aspectos formais quanto em suas estruturas químicas.

Outras tipologias de objetos, como a das máscaras representativas de diversificados rituais de origem indígena, tal como a das armas como as bordunas, os arcos, as flechas e as lanças, tiveram o mesmo critério de guarda por coleções, mas com armazenamento em mobiliário diferenciado, contudo construídos com o mesmo material utilizado na construção das caixas, ou seja, expondo esses artefatos às alterações de suas estruturas químicas e, em alguns casos específicos, à alteração de seus aspectos formais. As máscaras eram penduradas diretamente em contato a um suporte do tipo de um bastão, também constituído da mesma madeira imunizada, proporcionando alterações nas suas estruturas físicas e químicas (Imagem 48).





Imagem 48 - *Mobiliário da Reserva Técnica produzido em madeira revestida por fórmica; armário desenhado para a guarda das máscaras na parte superior, e na parte inferior no sentido horizontal do armário, a guarda de bordunas, lanças e arcos. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

As flechas eram armazenadas em suportes confeccionados com a mesma madeira imunizada com o produto hexaclorobenzeno utilizada nos outros modelos de mobiliário. Desenhado especificamente para a acomodação das flechas na posição vertical com capacidade para acondicionamento de 20 em 20 flechas, as grades foram projetadas individualmente com as mesmas dimensões para se adequarem ao interior de um armário de metal com portas deslizantes. Alguns exemplares de flechas não se encaixavam bem nas grades devido aos seus diferentes modelos e dimensões, dessa forma foram submetidas a ‘forças físicas’ resultando em alterações de seus materiais constitutivos por danos estruturais das mesmas (Imagens 49 e 50).





Imagem 49 - Conjunto de estruturas confeccionadas em madeira, destinada à guarda de flechas comportando no máximo de 20 unidades por estrutura. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 50 - Detalhe lateral das estruturas, estojo de acondicionamento das flechas, na sala de exposição temporária, ainda em fase de reforma predial para as novas instalações do Museu Antropológico, em 1992. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

O desenho das grades foi elaborado e fabricado especificamente para a guarda das flechas, ações ao projeto contemplado pelo Conselho Nacional de Pesquisa. Podemos perceber que a conduta adotada pelo projeto nas décadas de 1970 e 1980 para a salvaguarda do acervo etnográfico do Museu Antropológico apresentou preocupações semelhantes às condutas que atualmente são adotadas para salvaguarda de acervos em museus, diferindo em suportes, aos novos materiais e equipamentos como os mobiliários em metais especialmente desenhados e confeccionados para os diversificados tipos de acervos salvaguardados em Reservas Técnicas em museus.

5.8 Adaptações técnicas de desinfestação de pragas aos artefatos Indígenas





Em meados de 1993, devido à ocorrência de eclosões de pragas em alguns objetos das coleções, providenciamos a construção de uma estrutura que pudesse servir de câmara de fumigação para a realização de procedimentos de desinfecção desses artefatos contaminados, como medida emergencial curativa. Desenhada conforme a necessidade do acervo e aos limites financeiros da instituição, a estrutura em madeira foi projetada para receber sua cobertura em lona plástica especialmente confeccionada para a realização de procedimentos de desinfestação do acervo através da prática de fumigação com inseticida fumigante. A estrutura construída é portátil podendo se deslocar a variados espaços físicos do prédio; composta por duas gavetas que são dois chassis com tela de nylon de espessura fina estirada aos mesmos, que funcionam como bandejas removíveis para facilitar no manuseio e na acomodação dos artefatos compostos por materiais mais leves. Consequentemente, a prática de fumigação para tratamentos emergenciais do acervo foi introduzida no Museu Antropológico em 1993, com a construção da câmara de fumigação às respectivas práticas de desinfestação realizadas. Prática pautada nas condutas e critérios de desinfestação de pragas ministrados pelo Laboratório do curso de especialização do Centro de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis, o CECOR, em 1991, aplicáveis às categorias de escultura policromada e de pintura de cavalete que seguramente transmigrei para a categoria de artefatos Indígenas, em caráter emergencial no tratamento curativo do acervo (Imagens 51 e 52).





Imagem 51 - Ivanir preparando as bandejas da capela para a fumigação dos artefatos contaminados por pragas. Os artefatos foram embalados individualmente por entretela fina, em 1993. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 52 - Ivanir e Ana Lúcia Gonçalves Borges, estagiária do curso de Artes, realizando a vedação da câmara de fumigação com lona de PVC expandido, em 1993. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Pela natureza orgânica do acervo etnográfico composto por uma quantidade considerável de sementes em suas estruturas, sobretudo em adornos como os colares, os cintos, os chocalhos e os instrumentos musicais, que são basicamente produzidos por diferentes combinações de espécies de sementes. A preocupação maior passa a ser sobre a incidência de pragas como as incidentes em produtos armazenados em silos ou armazéns.

Através de um profissional de controle de pragas, Ronário Medeiros Mascarenhas, engenheiro agrônomo e diretor da Bytech Fitossanitária em Goiânia, com quem trabalhamos desde o início dessa prática até os dias de hoje em situações emergenciais de ataques de pragas no acervo em exposições e Reserva Técnica Etnográfica, aprendemos a identificar as principais espécies incidentes nas coleções. Entretanto, o controle integrado de pragas no museu tem sido demandado como parte





das atividades técnicas administrativas destinadas às atividades terceirizadas pela Universidade Federal de Goiás como, por exemplo, a manutenção do edifício que é gerenciada por um centro de gestão responsável pela jardinagem, é que realiza as podas das árvores; o controle de pragas no terreno do prédio e seu entorno; as vistorias no prédio quanto à manutenção das instalações elétricas; as reformas emergenciais do espaço físico; a manutenção dos telhados, das janelas e das portas e outros itens.

Na grande maioria das vezes, essas demandas desenvolvidas por outras unidades da Universidade Federal de Goiás, porém geridas pelo Museu sem que haja o compartilhamento das atividades com os técnicos específicos à preservação do acervo, tende a fadar ao sinistro. Os cuidados normalmente voltados a museus são específicos à natureza dos acervos por eles geridos. Ademais, segundo Wilcox (1995), o mais importante na instituição é a necessidade de administradores de nível superior reconhecer os aspectos críticos do gerenciamento do espaço museológico. O ambiente é um recurso tão importante para o bom funcionamento da organização quanto às pessoas e ao dinheiro. Entendemos a tentativa de mitigação dos problemas financeiros por parte da administração da Universidade que muito pouco investe de seus recursos financeiros na manutenção do Museu. Todavia, essas tentativas com limitações de recursos específicos não têm facilitado a proteção de seu patrimônio educativo-cultural. Consequentemente, o mau gerenciamento das instalações resulta em ineficiência da equipe, na fragilidade moral da equipe e no aumento de custos operacionais, ainda no fracasso do Museu no que tange ao cumprimento de suas principais responsabilidades em garantir a preservação em longo prazo dessas coleções.

A boa gestão do espaço começa no topo do gerenciamento, pois essas decisões afetam todos os ocupantes das instalações do museu, ou seja, pessoas e coleções.

Ultimately, the fault lies at the door of the museum's director. The director has primary responsibility for creating a work environment that would promote communication over confrontation. What is more important is the need for top-level administrators to recognize the critical aspects of space management. Space is a resource as important to the proper functioning of the organization as are people and money. Poor management of facility space results in staff inefficiency, poor staff moral, and increased operating costs. As in this





example, poor management also can result in the failure of the museum to fulfil one of its primary responsibilities, to provide for the long-term preservation of its collections. Good space management begins at the top, for these decisions affect all occupants of the museum facility – people, and collections alike (WILCOX, 1995, p. 41).

No entanto, é importante que se tenha o intuito de se planejar ações específicas à proteção do acervo a partir de um Gerenciamento de Risco para o Museu, com a participação daqueles que já se dedicam e desenvolvem as ações preservacionistas em prol da salvaguarda das coleções, à medida que o objeto museal for tratado como o elemento cultural e informacional a ser preservado pela instituição.

5.9 Artefatos Indígenas no ambiente - o Museu

Michalski (1992) considera os "fatores poluentes e contaminantes, luz ultravioleta dispensável, temperatura e umidade incorretas", como os frequentemente denominados por "ambiente de museu", como os principais responsáveis por danos aos artefatos em longo prazo, mas não que sejam necessariamente os maiores danos causados às coleções. Como tal, esses fatores comumente consomem uma quantidade desproporcional de energia profissional. O ambiente da exposição "Museu: Expressão de Vida" foi um exemplo clássico de como esses elementos, em se recebendo tratamento inapropriado, podem afetar um conjunto de objetos reunidos em um mesmo ambiente, ademais de quão inconvenientemente afetam as relações interpessoais no ambiente de trabalho na instituição. Dessa forma, a rotina diária das atividades na sala de exposição era organizada seguindo a sequência em acender as lâmpadas através do quadro de distribuição de energia; abrir a porta da sala, as janelas e cortinas; realizar a limpeza do chão, do mobiliário e dos artefatos expostos; receber o público visitante; realizar as atividades educativas com as escolas; e fechar o ambiente expositivo para a sua reabertura no dia seguinte.

A iluminação ambiente apresentava o nível de luz ultravioleta desnecessariamente elevado aos artefatos expostos, tanto pela quantidade exagerada de lâmpadas das do tipo fluorescentes, quanto pela presença da luz solar incidindo no ambiente, inclusive diretamente sobre alguns dos artefatos. As lâmpadas fluorescentes eram mantidas acessas durante todo o expediente do museu segundo as orientações proferidas pelas pessoas responsáveis pelas atividades da Ação





Educativa, desprovidas, portanto das noções básicas sobre os danos em potencial provocados pela incidência da radiação ultravioleta de caráter cumulativo e degenerativo aos materiais expostos.

As janelas basculantes da sala compunham toda a fachada de acesso interno ao pátio do prédio, com jardim adornado por árvores e palmeiras. Sem telas protetoras contra insetos tampouco filtros protetores para partículas de poeira, os basculantes permaneciam a maior parte do dia abertos permitindo a entrada do ar externo. E ainda, a incidência do vento descontrolado através das cortinas muitas vezes provocava a queda dos objetos que se encontravam desprotegidamente posicionados sobre o mobiliário expositivo; facilitando ainda mais o acesso descomedido de insetos nocivos ao ambiente interno. O nível de poluição por partículas de pó e por gases poluentes gerados por veículos automotores eram elevados ao ambiente expositivo dado o posicionamento do prédio em avenida de alta rotatividade de veículos automotores, sem as devidas adaptações prediais à salvaguarda do acervo exposto.

O serviço de limpeza, realizado por empresas terceirizadas pela Universidade, também seguia as instruções da mesma equipe de pessoas, ou seja, desprovidas de protocolos de Conservação Preventiva adequados aos cuidados necessários a minimização dos principais problemas causadores de danos aos objetos em longo prazo. A sala era lavada com água e produtos saponáceos em proporções imoderadamente introduzidas ao ambiente na realização da limpeza do piso, com o uso de enceradeira profissional, e depois removida com o uso de rodos e secada com pano de chão. Dessa forma, tínhamos alto índice de umidade relativa do ar logo pelas manhãs com considerável elevação de temperatura no decorrer do dia, no ambiente expositivo, interagindo com os objetos. Especialmente, aqueles expostos, em sua maioria fora das vitrines, atuando como material tampão ao excesso de umidade no local, além de interagir com a poeira acomodada à superfície dos mesmos no decorrer dos dias. O mobiliário e os objetos expostos fora das vitrines eram higienizados pela recepcionista, com o uso de espanadores de pó. Que, na realidade, em vez de realizar a limpeza pontual nesses lugares, causava a precipitação das partículas de poeira ao redor da área espanada, redistribuindo-as no ambiente. Froner adverte sobre a importância do treinamento de pessoal destinado à realização da manutenção de limpeza dos ambientes que envolvem os acervos:





O aspirador de pó deve substituir a vassoura, o pano de pó, o pano de chão e o espanador; a cera ou outros produtos químicos não devem ser utilizados constantemente, mas em intervalos os mais longos possíveis e, eventualmente, completamente eliminados. O pessoal de limpeza deve ser treinado para identificar vestígios de ataques biológicos como fungos, excrementos, asas, ovos, casulos e carcaças de insetos, tendo por obrigação comunicar aos responsáveis pela área o encontro desses indícios. Nesse caso, a terceirização de pessoal de limpeza deve ser repensada em relação às áreas expositivas e de R.T., pois a rotatividade de pessoal impossibilita uma ação correta para com essas áreas (FRONER, 2008, p. 10).

Diferentemente, as salas de Reserva Técnica Etnográfica recebiam cuidados mais especiais no que tangia à preservação do acervo. Embora as condições de armazenamento das coleções não fossem as ideais quanto à qualidade dos materiais utilizados para a proteção dos objetos na época, a política de disponibilização das coleções, além da guarda, havia a vantagem de serem gerenciados por pessoas que traziam em suas práticas administrativas a admiração e intimidade com a natureza dos artefatos preservados no Museu. Pois a condição da guarda dos artefatos realizada em caixas de madeira se tornou um dificultador ao acesso das coleções pelos consulentes e técnicos que trabalhavam na organização do acervo em geral, além do fragilizado estado de conservação de alguns artefatos, devido às condições das caixas imunizadas com produtos tóxicos, e ainda pela falta de visibilidade do material no interior das mesmas.

Os problemas quanto à iluminação no ambiente das salas de Reserva Técnica eram bem menores do que os apresentados à sala de exposição de longa duração, porque as lâmpadas permaneciam apagadas quando não havia demanda de atividades com as coleções. Por outro lado, como ressaltado por Froner e Souza,

A maior parte dos microorganismos, insetos e macroorganismos prosperam em espaços pequenos, escuros e tranquilos, o que torna uma Reserva Técnica o local ideal em razão de menor trânsito humano, das luzes ficarem apagadas a maior parte do tempo - o que é recomendável - e da abundância de material orgânico que eventualmente componha o acervo ou seu mobiliário (FRONER e SOUZA, 2008, p. 22).

A limpeza das salas era mais fácil de ser controlada pelas pessoas da seção de conservação, mas, da mesma forma, era realizada com introdução de umidade em excesso ao ambiente. As salas possuíam janelas basculantes, sem sistema de





proteção por telas contra entrada de insetos ao interior do ambiente de acesso às coleções. O ambiente da Reserva Técnica não era climatizado, possuindo apenas ventiladores de ar sem filtros antipoluentes facilitando a entrada de partículas de pó ao ambiente. A aeração no ambiente da Reserva Técnica acontecia através do controle de abertura de janelas, portas ou mesmo a colocação de mais ventiladores no ambiente. O espaço físico era mantido sempre muito limpo, sem infestação por térmitas e em bom estado de conservação, sem infiltrações e rachaduras que pudessem comprometer a estabilidade estrutural do edifício.

Foi considerado por Carolyn L. Rose⁴ e Catharine A. Hawks (1995, p. 2), em seu artigo “Uma Abordagem de Conservação para o Armazenamento de Coleções”, que um Plano de Conservação bem desenvolvido permite que uma instituição reduza de maneira econômica a deterioração das coleções e, portanto, tratamentos corretivos, facilitando o acesso e o uso do material preservado, pois cada categoria de materiais que compõem coleções está suscetível a mudanças químicas e físicas. Alterações também ocorrem enquanto coleções estão guardadas em museus. Em muitas instâncias, essas alterações se desenvolvem lentamente devido à qualidade de proteção oferecida pelos próprios prédios, salas, tipos de suportes e de invólucros que envolvem os acervos. Os tipos de mudanças que podem ocorrer nas estruturas desses acervos e a taxa dessas mudanças dependem do impacto de vários fatores. Esses fatores podem causar alterações que variam de danos desprezíveis a irreparáveis nos artefatos ou nos objetos.

Consequentemente, quando pensamos em proporcionar boa qualidade de proteção para as coleções no prédio do Museu, automaticamente implicam em recursos financeiros que garantam as qualidades prediais das salas e da salvaguarda do acervo.

A partir de 1996, a narrativa da Conservação Preventiva no Museu Antropológico se compôs por elementos que alteraram o cenário da salvaguarda das coleções em Reserva Técnica Etnográfica, assim como o da apresentação e *design* da exposição de longa duração. Foi através da compreensão e do reconhecimento dos fatores que promoviam alterações e danos aos artefatos, que se percebeu a

⁴ Em 29 de agosto de 2002, aos 53 anos, Carolyn L. Rose faleceu em Washington, D.C. Carolyn teve uma longa e distinta carreira em conservação. Ela havia ensinado ou impactado a vida de muitos conservadores etnográficos e arqueológicos.





necessidade de repensar as condutas de preservação ao acervo, possibilitando ambicionar por melhores condições de salvaguarda, o que conduziu à elaboração do Projeto intitulado “Ação Museológica / Educação e Comunicação: implantação de um novo sistema de comunicação museal para a exposição de longa duração do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás”, aprovado e financiado pelos concursos da Fundação VITAE – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, através do Programa de Apoio a Museus, compreendendo a mais uma década inovadora às atividades de conservação preventiva ao acervo etnográfico do Museu Antropológico. Tal década, marcada pela chegada do novo milênio e, com ele, novas percepções conceituais e conquistas tecnológicas à Ciência da Conservação Patrimonial em museus, despertou novas práticas em prol da preservação e salvaguarda do patrimônio cultural. Nessa ocasião, três importantes museus do Brasil estavam passando pela mesma abordagem de conservação para armazenamento de suas coleções etnográficas Indígenas, promovidos pelo Programa de Apoio a Museus VITAE, quais sejam o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e o Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém, Pará. Estas instituições, por meio de assessorias, buscaram condutas de salvaguarda para os seus acervos com critérios referenciados pelos trabalhos editados por Carolyn L. Rose, Catharine A. Hawks, Hugh H. Genoways (1995), *‘Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach’* apresentando trinta e sete autores e, ainda, uma extensiva bibliografia específica sobre o assunto; e *‘Storage of Natural History Collections: Ideas and Practical Solutions’* (1992) editado por Carolyn L. Rose e Amparo R. de Torres, trazendo contribuições, experiências, ideias e soluções práticas apresentadas por cento e setenta autores. Dessa forma, o projeto desenvolvido pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, patrocinado pela Fundação VITAE, foi precursor no Centro-Oeste e se beneficiou com a realização das etapas de atividades organizadas e equacionadas em quatro subprojetos do Projeto “Ação Museológica / Educação e Comunicação: implantação de um novo sistema de comunicação museal para a exposição de longa duração do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás”, que garantiram a visibilidade dessa nova ordem da Conservação Preventiva para o armazenamento das coleções, quais sejam:

- A instalação do mobiliário da Reserva Técnica Etnográfica, de 1996 a 1998;





- A implantação do Laboratório de Conservação e Restauro, de 1997 a 1999;
- O estágio de aperfeiçoamento no *Royal Albert Memorial Museum & Art and Gallery* em Exeter, Inglaterra, em gerenciamento e conservação de coleções etnográficas e arqueológicas, de 2000 a 2001;
- A implantação do novo sistema de comunicação museal para a exposição de longa duração do Museu Antropológico intitulado “Lavras e Louvores”, no período de 2002 a 2007.

O financiamento do projeto pela Fundação VITAE teve como contrapartida do Centro de Gestão do Espaço Físico da Universidade Federal de Goiás, a reforma predial das instalações já existentes à área de armazenamento, assim minimizando os problemas arquitetônicos nas áreas de Reserva Técnica Etnográfica, Laboratório de Conservação e Restauro e salas da Exposição de Longa Duração. O equipamento de armazenamento de boa qualidade foi adquirido em função de seu uso confiável por muitos anos com manutenção mínima, adequada à guarda dos objetos (Imagem 53).



Imagem 53 - Atual Reserva Técnica Etnográfica do Museu - resultado da reforma de três salas em uma sala ampla com a instalação do equipamento de armazenamento das coleções etnográficas Indígenas. Crédito de imagem de Mônica Lima de Carvalho.

O armazenamento das coleções em Reserva Técnica Etnográfica aconteceu em condições mais adequadas segundo os critérios da Conservação Preventiva enquanto componente multifacetado que envolveu não somente as coleções, mas também as pessoas que lidam com as coleções na instituição. Nesse novo arranjo para as coleções, a proposta foi a de uma solução sustentável de conservação





preventiva aos artefatos reunidos em um só ambiente através do controle físico, a segurança e proteção contra os agentes como o fogo; ladrões e forças físicas. Além disso, a apropriada seleção de materiais para o acondicionamento das coleções onde os danos provocados por reações químicas pudessem ser mitigados no ambiente de guarda, pois o armazenamento adequado é essencial para manter as coleções etnográficas como um recurso viável para futuras pesquisas (ROSE, 1995).

A intenção desejada nessa nova proposta de guarda foi a de não superlotar os armários em nichos com as coleções, tal qual acontecia no interior das antigas caixas de madeiras, pois a superlotação nessa ordem inibe a capacidade das pessoas de inspecionar melhor o comportamento dos artefatos e de detectar a presença de pragas no ambiente. Ademais, a prática de armazenar coleções por ordem de números de inventário causava situações prejudiciais aos objetos. Portanto, foi contemplada à nova proposta de guarda, a organização lógica de que sempre que o uso da coleção permitir, armazenar objetos agrupados por tamanho semelhante e com necessidades de preservação semelhantes. Esse arranjo leva ao uso eficiente do espaço e facilita o fornecimento de condições físicas ou ambientais especiais (MOORE; WILLIAMS, 1995). Dessarte, o critério adotado para o armazenamento das coleções foi por semelhança entre matérias-primas e de agrupamentos por etnias, conforme o modelo de armazenamento já em andamento na época, pelo Museu de Antropologia e Arqueologia da Universidade de São Paulo. Selecionamos, quando possível, os objetos por funções e pela similaridade nas formas e nas suas dimensões, para facilitar a acessibilidade dos mesmos.

Do acervo armazenado, agruparam-se artefatos constituídos por matéria-prima orgânica especificamente produzida a partir da associação de um ou mais elementos animal e vegetal distinto, quais sejam fibras vegetais e dentes; resinas e madeira; cerâmica, sementes e plumas; fibras vegetais e tecido animal, plumas, fibras e sementes; fibras, resinas e plumas; casco, madeira e plumas; fibras vegetais, sementes, dentes e plumária; e diversas outras variadas combinações conforme as técnicas e costumes específicos de cada etnia. São objetos como flechas, arcos, bordunas, cestaria, diversos tipos de adornos, plumária, instrumentos musicais e utensílios outros.

Portanto, o mobiliário foi especialmente desenhado para oferecer melhor visibilidade e manuseio das coleções, e o sistema de acondicionamento objetivou a





garantia e melhores condições físicas para a salvaguarda dos mesmos. A escolha do tipo de mobiliário foi o de armazenamento fechado, no qual as coleções estão totalmente fechadas dentro de armários com a opção de serem trancados. E com o sistema de armazenamento móvel, podendo se deslocar de um local para outro em trilhos dentro da área definida, facilitando o acesso e a mobilidade dos objetos. Os armários foram construídos em aço, com elementos estruturais soldados por sistema de fusão, ou seja, o processo de união de metais através do calor. Moore e Williams (1995, p. 255-268), destacam a importância em se conversar previamente com fabricantes e fornecedores de equipamentos sobre as características das coleções quanto ao peso, à variedade de objetos e à resistência e sensibilidade dos mesmos; e ainda discutir sobre os requisitos de organização quanto ao acesso e à segurança dos consulentes. Dessa forma, então, aconteceu o desenhar do mobiliário do Museu Antropológico. Consequentemente, esse sistema de guarda apresenta ainda a vantagem de o mobiliário ser passível de aprimoramento, pois a maioria dos fornecedores conhece bem seus produtos e darão conselhos práticos para adequar os projetos existentes às contínuas necessidades das coleções, frente às modificações em acomodar itens adicionais.

O armazenamento da cestaria foi equacionado de acordo com os modelos e dimensões dos cestos e peneiras, tendo como material de proteção para o acondicionamento dos objetos o *Polyethylene foam*, forrando todas as prateleiras e envelopando algumas das peneiras, pratos e abanos em menores dimensões (Imagem 54).





Imagem 54 - Armazenamento da cestaria modulado de acordo com os modelos e dimensões dos cestos e peneiras protegidos por Polyethylene foam, manta de Polietileno, forrando todas as prateleiras e envelopando peneiras, pratos e abanos em menores dimensões. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

As prateleiras ajustáveis favorecem o aproveitamento do espaço ocupado pelos artefatos no interior de quatro colunas fixas dos módulos, que compõem o mobiliário ou equipamento de armazenamento do acervo, promovendo assim melhor acomodação dos itens com segurança e conforto ao seu manuseio (Imagem 55).



Imagem 55 - Armazenamento da cestaria modulado de acordo com os modelos e dimensões dos cestos; material utilizado para o acondicionamento foi a manta de polietileno (polyethylene foam) forrando todas as prateleiras. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Seguindo o mesmo padrão de acondicionamento desenvolvido pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, trabalhamos as embalagens de proteção dos artefatos em *Polyethylene foam* nas diferentes gramaturas de acordo com composição dos mesmos a serem armazenados nos módulos dos armários. Dessarte, gavetas telescópicas compostas por duas bandejas gradeadas foram projetadas ao armazenamento vertical das flechas, possibilitando o acondicionamento individualizado das mesmas, com uso de tiras de *polyethylene* moldadas ao material, visando sua estabilidade (Imagem 56).





Imagem 56: Armazenamento das flechas em gavetas telescópicas. Crédito de imagem: Mônica L. Carvalho.

Bandejas foram desenhadas conforme o estilo dos artefatos quanto à forma, dimensão e peso dos itens, na formação de conjuntos a serem compostos por prateleiras, nas colunas fixas dos módulos deslizantes. As placas de *Polyethylene foam* foram dimensionadas de acordo com os lotes de material a ser acondicionado, desenhadas para os cortes e finalmente fixadas com adesivo à base de silicone aplicado em alta temperatura sobre as superfícies planejadas. Sob a minha coordenação, os trabalhos de confecção das embalagens em bandejas e estojos foram confeccionados por alunos-estagiários do curso de Artes da Universidade Federal de Goiás (Imagem 57).





Imagem 57 - Armazenamento das Bonecas Karajá, em estojos confeccionados com *Polyethylene foam*. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Da mesma forma, as bandejas destinadas aos adornos e pentes de menores dimensões foram trabalhadas em *Polyethylene foam* de alta espessura, com tratamento em baixo relevo, realizado com o uso de espátulas aquecidas, na modelagem dos desenhos conforme os formatos dos itens a serem acondicionados (Imagem 58).



Imagem 58 - Bandeja trabalhada em *Polyethylene foam* modelada em baixo relevo. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





O acondicionamento dos objetos se deu inicialmente com o uso de entretela não gomada de espessura fina e o TNT, tecido não tecido, como material de contato para os artefatos em área de guarda. Esse material foi utilizado em substituição ao feltro, que era o material anteriormente usado nas atividades do museu na proteção dos objetos. Posteriormente, e até os dias de hoje, o papel Pedra Branca tem sido utilizado em larga escala em diferentes atividades pelo Laboratório de Conservação e Restauro, pela sua qualidade quanto ao pH e sua versatilidade às intervenções de conservação e atividades técnicas de preservação em diferentes situações (Imagens 59 e 60).



Imagem 59 - Reserva Técnica Etnográfica - Cocar acondicionado em gaveta telescópica sobre bandeja de Polyethylene foam com proteção em TNT, em substituição à entretela, por Caio Marques Pereira, aluno-estagiário do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 60 - Reserva Técnica Etnográfica - Cocar acondicionado em gaveta telescópica sobre bandeja de Polyethylene foam com proteção em papel Pedra Branca, em substituição ao TNT, por Caio Marques Pereira, aluno-estagiário do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

O papel Pedra Branca vem sendo utilizado em larga escala no Museu como substituto do papel “Spider Tissue”, que é um papel importado e de excelente qualidade às atividades de conservação preventiva, porém muito caro; portanto, a





importância da pesquisa de mercado pelos produtos nacionais de qualidade que possam atender as demandas da preservação do patrimônio cultural.

Dessarte, realizamos o teste de pH do papel Pedra Branca no Laboratório de Conservação e Restauro do MA, dentre outros papéis produzidos pela Indústria Engelmam, especializada no ramo de embalagens, sendo o papel Pedra Branca o mais adequado com o pH ideal às atividades de Conservação preventiva para materiais etnográficos Indígenas⁵.

Essa iniciativa se deu juntamente com as colegas restauradoras de têxteis, que também trabalharam com o papel “*Spider Tissue*” em projetos de aperfeiçoamento em museus na Inglaterra e, da mesma forma, tentavam substituir o papel caro por outro mais acessível e de equivalente qualidade, disponibilizado no mercado brasileiro. Eis, portanto, aspectos da trajetória dos materiais e técnicas aplicadas à conservação e restauro de bens culturais que, ao longo da profissão, vão se desenhando à narrativa da Preservação do Patrimônio Cultural em nosso país (Imagem 61).



Imagem 61 - Reserva Técnica Etnográfica - Proteção de panelas em cerâmica Wuará acondicionadas no armário com papel Pedra Branca. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

⁵ pH significa “potencial Hidrogeniônico”, uma escala logarítmica que mede o grau de acidez, neutralidade ou alcalinidade de uma determinada solução. Este conceito foi introduzido em 1909 pelo químico dinamarquês Søren Peter Lauritz Sørensen. O pH varia de acordo com a temperatura e a composição de cada substância (concentração de ácidos, metais, sais, etc.). A escala compreende valores de 0 a 14, sendo que 7 é considerado o valor neutro. O valor 0 (zero) representa a acidez máxima e o valor 14 a alcalinidade máxima. As substâncias são consideradas ácidas quando o valor de pH está entre 0 e 7 e alcalinas (ou básicas) entre 7 e 14. (Fonte: significados.com.br/ph/).





Consequentemente, o material escolhido para a construção das embalagens, a espuma de *Polyethylene foam* em variadas densidades e espessuras, foi largamente trabalhado com adesivo termoplástico à base de silicone, conforme as especificidades do acervo, na confecção de caixas e estojos de acordo com as necessidades de acomodação das coleções. Divisórias internas nos armários e bandejas de apoio para objetos mais pesados foram introduzidos a fim de minimizar os efeitos da vibração causada pelos deslocamentos ocasionados pela movimentação dos módulos deslizantes.

Os revestimentos de prateleira na cor branca, como o papel de qualidade arquivística branco ou a espuma de polietileno, têm por objetivo facilitar as inspeções rotineiras de prevenção à incidência de pragas nos artefatos (JESSUP, 1995). Contamos com a orientação técnica dos conservadores e restauradores Yacy-Ara Froner e Gedley Braga, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que introduziram o método no Brasil com a implantação do Projeto de Acondicionamento e Armazenamento das Coleções Etnográficas e Arqueológicas nas Áreas de Reserva Técnica do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, o MAE.

No entanto, as características do clima da região Centro-Oeste do país, marcado por altas temperaturas e variações bruscas da umidade relativa do ar, favorecem a incidência dos insetos no acervo, representando potencial prejuízo à destruição de suas matérias-primas (Imagens 62 e 63).



Imagem 62 - Detalhe do adorno composto por fibras de buriti, sementes e plumária, danificado pela ação de pragas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.



Imagem 63 - Detalhe do dano causado ao adorno pelo ataque de praga à estrutura das fibras, sementes e plumária. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





A composição dos artefatos apresenta em suas estruturas elementos atrativos às pragas como, por exemplo, o uso de variados tipos de grãos, sementes, fibras vegetais; resinas e ceras; colágenos e plumária, portanto diferentes tipos de danos causados por esses insetos às matérias-primas constituintes das coleções. Porém, mesmo com o uso do *Polyethylene foam* à proteção dos objetos foram detectados ovos depositados no interior das próprias estruturas de *foam* pelos insetos, havendo larvas localizadas no interior de fissuras e fendas das embalagens de artefatos armazenados na Reserva Técnica Etnográfica (Imagens 64 e 65).



Imagem 64 - Detalhe da remoção do ovo, provavelmente de *Rhyzopertha dominica* (F.) conhecida como *Besouro de cereais e farinhas*; manuseio de remoção do ovo por Caio M. Pereira. Crédito de imagem de Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 65 - Detalhe da remoção da larva em movimento no interior do *Polyethylene foam* por Caio M. Pereira. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Desse modo, depois de detectada a presença de insetos atuantes nos espaços físicos da Reserva Técnica Etnográfica, foi realizada a fumigação pela Empresa BYTECH FITOSSANITÁRIA. Após a efetivação da intervenção curativa do acervo etnográfico, o ambiente foi mantido fechado por quase duas semanas, a fim de evitar acidentes por contaminação pelo gás ali liberado, às pessoas envolvidas às atividades na Reserva Técnica Etnográfica.

No decorrer do ano de 2015, tentamos manter uma rotina de limpeza do espaço físico, realizando para tanto, a capacitação do pessoal terceirizado pela própria Universidade. Essa iniciativa foi prejudicada pelas medidas de contenção dos gastos pela própria Instituição, reduzindo o número de pessoal contratado para essas atividades que contemplariam a manutenção do prédio do Museu como todo. Para





agravar essa realidade àqueles envolvidos com a salvaguarda e gerenciamento de acervos no museu, aconteceu uma greve que se iniciou no mês de maio, estendendo-se ao mês de outubro daquele ano, prejudicando o andamento das atividades programadas ao planejamento do Laboratório de Conservação e Restauro referente à manutenção de preservação do acervo armazenado em Reserva Técnica Etnográfica. Independentemente da greve, o Laboratório de Conservação e Restauro continuou operacionalizando as atividades em caráter emergencial, que envolveram a manutenção da salvaguarda do acervo em Reserva Técnica e exposições (Imagem 66).

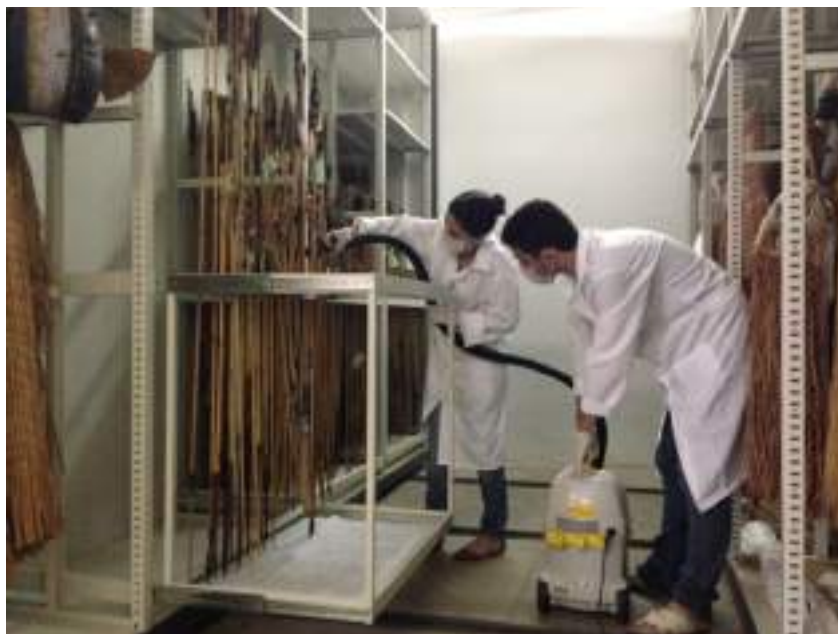


Imagem 66 - Atividade de manutenção de limpeza da Reserva Técnica Etnográfica, por Werydianna Marques e Caio M. Pereira. Detalhe do armazenamento das flechas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Em todas as atividades desenvolvidas na preservação do acervo etnográfico, contamos com a participação efetiva da aluna do curso de Museologia Werydianna Marques e do aluno do curso de História Caio M. Parreira, ambos bolsistas-estagiários no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu. A manutenção dos módulos se deu através da limpeza de seus interiores por sucção com o uso de aspirador de pó, procedido da aplicação de álcool 70% sobre as superfícies das prateleiras e divisórias. Da mesma forma, às bandejas em *Polyethylene foam* foi realizada a manutenção de higienização do material por sucção com aspirador de pó, seguido da limpeza com a





aplicação de álcool 70% sobre as superfícies das mesmas, possibilitando, assim, a descoberta de ovos depositados e larvas no interior do material *Polyethylene foam* (Imagens 67 e 68).



Imagem 67 - Manutenção das bandejas em Polyethylene foam por Werydianna Marques, em 2015. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 68 - Manutenção das bandejas em Polyethylene foam por Caio M. Pereira, 2015. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Além da realização da limpeza dos módulos deslizantes da Reserva Técnica Etnográfica, Werydianna e Caio examinaram os artefatos, mapeando-os conforme o estado de conservação, reposicionando-os posteriormente para a mesma localização, após higienização. Nesse processo de limpeza geral do ambiente, os objetos foram previamente por mim diagnosticados e indicados às devidas categorias de intervenções conforme seus estágios de degradação. Apresentamos a relação de objetos que foram manuseados, alguns até higienizados, com as devidas indicações de tratamento de conservação, conforme demonstrado em gráfico elaborado por Fernando Henrique Freitas, técnico administrativo do Museu na época.

Quantidade por objeto

Objeto	Quantidade
Flecha	383
Adorno	231
Boneca	188
Sem descrição	95
Arco	65
Instrumento musical	49
Panela	42





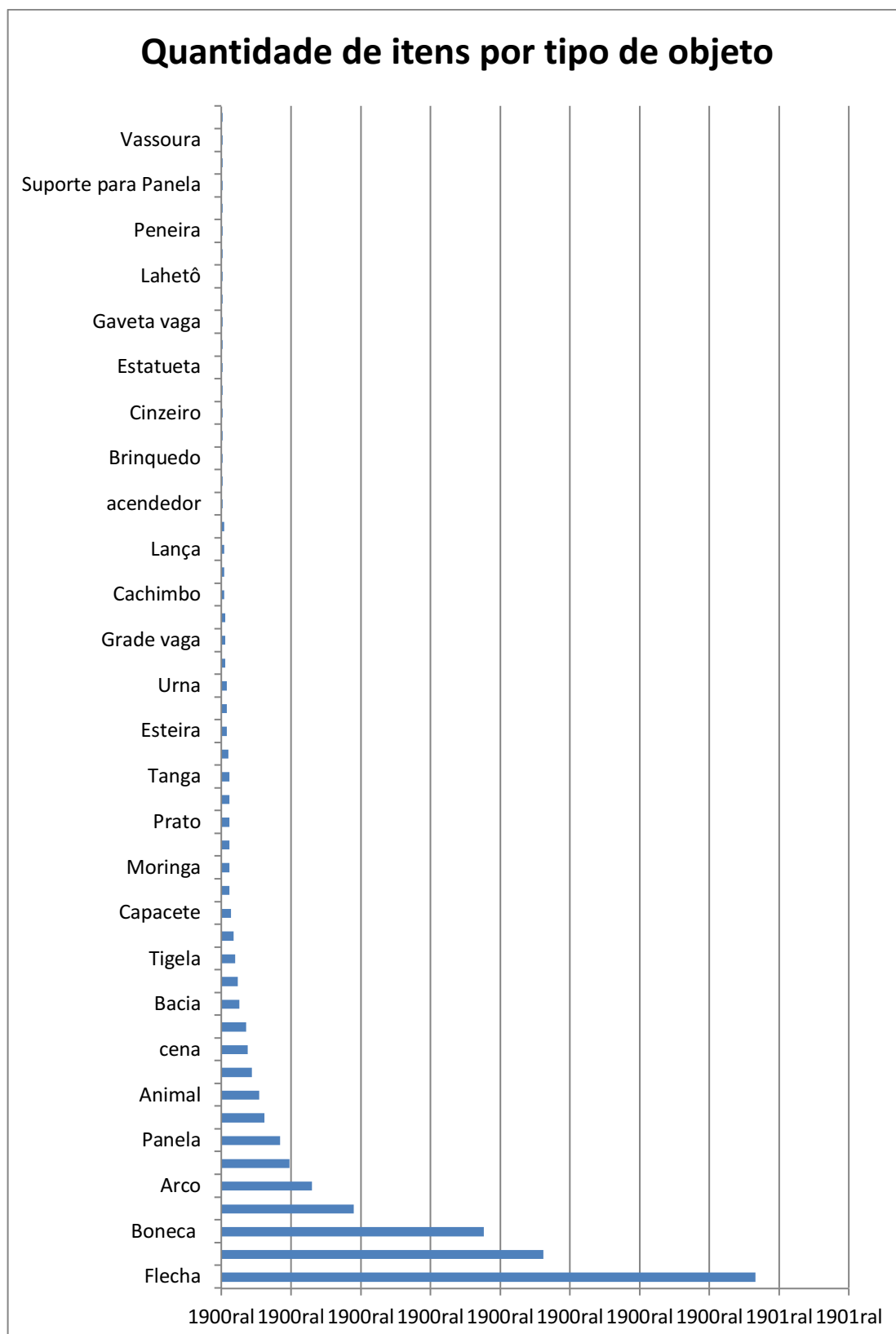
Cesta	31
Animal	27
Máscara	22
Cenário em cerâmica	19
Vaso	18
Bacia	13
Leque	12
Tigela	10
Não consta no inventário	9
Capacete	7
Cuia	6
Moringa	6
Pente	6
Prato	6
Saia	6
Tanga	6
Canoa	5
Esteira	4
Uluri	4
Urna	4
Cenípede	3
Grade vaga	3
Totem	3
Cachimbo	2
Cerâmica figurativa	2
Lança	2
Plumária	2
Acendedor	1
Borduna	1
Brinquedo	1
Carimbo	1
Cinzeiro	1
Cofre zoomorfo	1
Estatueta	1
Flauta	1
Gaveta vaga	1
Igaçaba	1
Lahetô	1
Machadinha	1
Peneira	1





Raladeira	1
Suporte para Panela	1
Tembetá	1
Vassoura	1
x	1
Total	1309

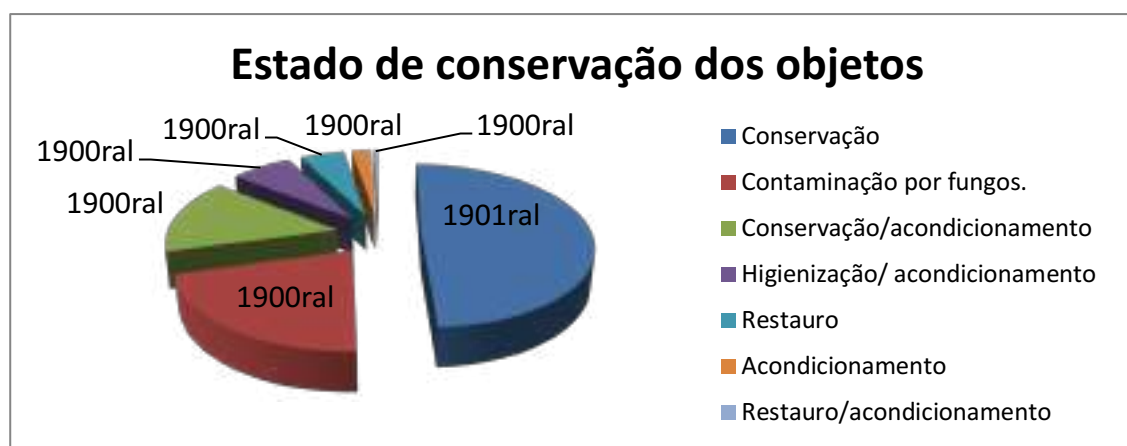






Estado de conservação dos objetos

Estado de conservação	Quantidade
Conservação	639
Contaminação por fungos.	277
Conservação/acondicionamento	194
Higienização/ acondicionamento	88
Restauro	64
Acondicionamento	28
Não informado	12
Restauro/acondicionamento	6
Gaveta vaga	1
Total	1309



(itens não inclusos: "gaveta vaga" e "não informado")

Nesse caso, o ataque por pragas atingiu o nível de "baixa atividade", conforme classificado por Froner e Souza, referente ao controle de pragas nas coleções em museus, como

indícios de infestações ativas, com verificação de degradações ocasionadas por atividades metabólicas - alimentação e digestão - recentes, não comprometendo mais do que 10% do acervo. Este nível de infestação é o mais difícil de detectar, pois muitas vezes não pode ser observado imediatamente ou externamente, já que o ataque é mais ativo de dentro para fora - como em livros, cestas, têxteis -; no verso - como em telas, obras emolduradas e tapeçarias -, e nas áreas menos visíveis, como no fundo de prateleiras e gavetas (FRONER e SOUZA, 2008, p. 3).

Nos dias de hoje, a desinfestação do acervo acontece em todo o ambiente da Reserva Técnica Etnográfica e do Laboratório de Conservação e Restauro por





fumigação de inseticida, porém, a última intervenção de desinfestação nesses ambientes não foi realizada pela Empresa BYTECH FITOSSANITÁRIA; foi contratada uma empresa desconhecida, terceirizada pela Universidade. Dessa forma, a problemática de se trabalhar com pessoal que não possui um histórico referente às ações propostas na política de Conservação Preventiva para o acervo etnográfico do Museu interrompe os estudos sistematicamente iniciados, assim como a perspectiva de inserção das atividades de combate a pragas de produtos armazenados em silos e armazéns à área da Preservação do material etnográfico salvaguardado em museus.

5.10 A narrativa da Conservação Preventiva do acervo etnográfico indígena e suas visualidades transpostas nas últimas três décadas de atividades no Museu Antropológico

Com a implantação dos espaços físicos da Reserva Técnica Etnográfica, do Laboratório de Conservação e Restauro e respectivas instalações dos equipamentos, as coleções etnográficas do museu puderam ser contempladas com os serviços especializados de conservação e restauro. Estágios na área de Conservação Preventiva foram proporcionados pelo Museu no Laboratório de Conservação e Restauro para alunos dos cursos de graduação em Artes, Química e História, Ciências Sociais e, mais recentemente, para os alunos do curso de Museologia, objetivando atender às demandas dessas atividades às necessidades do acervo.

O assessoramento às ações de salvaguarda das coleções em Reserva Técnica Etnográfica foi atendido pela Seção de Conservação com a organização dos artefatos para o deslocamento das coleções de seus locais de guarda para outras salas do Museu provisoriamente, visando à realização da reforma arquitetônica do edifício. As atividades de deslocamento das coleções envolveram as ações de higienização dos artefatos; confecção de embalagens de proteção; organização e registro documentais de localização das coleções no prédio do Museu antes de iniciarem as reformas prediais, da mesma forma, as ações se repetiram após o término das reformas.

A reorganização do acervo se deu com a realização das mesmas atividades, antes de os artefatos serem acomodados ao novo equipamento de armazenamento das coleções após o término das reformas. Nessa ocasião, realizávamos a





higienização dos artefatos com o uso de pincéis de pelo macio, porém sem a introdução de aspiradores de pó. Da mesma forma, não trabalhávamos com o papel Pedra Branca, usávamos a entretela não gomada de espessura fina para a realização das embalagens de proteção dos artefatos em fase de deslocamento no prédio do Museu (Imagens 69 e 70).



Imagem 69 - Higienização das flechas com detalhes em plumária, para a embalagem e deslocamento de salas, por Henrique Alves da Silva, aluno estagiário do curso de Artes da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 70 - Adornos higienizados e embalados sendo acomodados para o deslocamento de salas no Museu, pela Antropóloga Maria Aparecida de Oliveira Borges Castro (Cida), coordenadora da Museologia. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Consequentemente, o intercâmbio na Inglaterra a mim proporcionado pela Fundação VITAE foi o acontecimento que, de fato, propiciou o conhecimento relevante ao gerenciamento de conservação das coleções etnográficas e arqueológicas em Reserva Técnica e nas atividades específicas de conservação-restauração, no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu Antropológico (Imagem 71).





Imagem 71 - *"Monica's knowledge of her country's indigenous peoples will help us to interpret this area of our collection"*. Texto publicado na revista *"Open to view"*, do Royal Albert Memorial Museum, em Exeter, na Inglaterra. Conservação de uma máscara de origem africana por Mônica L. Carvalho. Fonte: *Open to View museum magazine*. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Dessarte, os resultados do aperfeiçoamento convergiram em conhecimentos específicos de gerenciamento de conservação de coleções etnográficas e arqueológicas, assim como de condutas e critérios específicos às intervenções de conservação-restauração de objetos etnográficos e arqueológicos, em favorecimento à preservação do acervo do Museu Antropológico.

5.11 Atividades técnicas e práticas de conservação no Laboratório de Conservação e Restauro

Cerca de 500 objetos etnográficos e arqueológicos do acervo foram selecionados pela curadoria da exposição "Lavras e Louvores", sendo todos eles diagnosticados e submetidos a intervenções de conservação, respectivamente documentados. Os estagiários foram devidamente qualificados para as ações pertinentes aos critérios de conservação desenvolvidos no Laboratório, voltados à montagem da exposição.

O critério adotado para as ações de conservação desses objetos foi o de menor intervenção possível. As intervenções variaram entre tratamento de desinfecção dos





objetos por congelamento em freezer; higienização das superfícies e estruturas internas; planificação de fibras distorcidas, ressecadas e danificadas; consolidação e fixação estrutural de suportes com fissuras; reintegração cromática e aplicação de camada protetora (Imagens 72 e 73).



Imagem 72 - Limpeza de um vaso em cerâmica Karajá por Gustavo de Oliveira, aluno estagiário do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.



Imagem 73 - Limpeza por sucção com aspirador de pó de uma canoa Karajá por Laura, aluna do curso de História da UFG. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Os trabalhos de identificação dos materiais componentes dos objetos etnográficos e respectivos aspectos de degradação foram mais facilmente conduzidos, resultando em intervenções seguramente desenvolvidas durante tratamento, favorecidos pela experiência das coletas de plantas e processamento de matéria-prima, em trabalhos de campo iniciados com os índios Kuikuro e Karajá a partir de meados dos anos de 1990. Contudo, mantivemos o critério de introdução de materiais distintos aos originalmente constituintes dos objetos às intervenções específicas que tiveram, por fim, a consolidação dos suportes. Dessa forma, estabeleceu-se a possibilidade de futura identificação pelos conservadores e restauradores sobre as condutas adotadas e técnicas aplicadas aos artefatos tratados. A reintegração cromática em alguns dos objetos constituídos por cerâmicas, cabaças e entrecascas se restringiu à apresentação estética, de forma a não se reproduzir exatamente as mesmas texturas, bem como os mesmos tons registrados nos objetos.

5.12 Documentação desenvolvida pelo o Laboratório de Conservação e Restauração





Assim como em todos os demais Laboratórios de Conservação e Restauração, a documentação foi realizada especificamente sobre as atividades desenvolvidas para os objetos em tratamento de conservação e restauração. Realizamos a adaptação do modelo da ficha de conservação desenvolvida no Laboratório de Conservação do *Royal Albert Memorial Museum*, em Exeter, ao Laboratório de Conservação do Museu Antropológico, contendo informações de identificação do objeto, descrição formal, proposta de tratamento e detalhes de tratamento realizados no mesmo. O desenho das fichas foi esmeradamente realizado pela colega da coordenação de museologia Denise Sodré, e posteriormente, foram confeccionadas pela gráfica da Universidade Federal de Goiás (Imagens 74 e 75) (Anexo D – Ficha de Conservação).



Imagem 74 - Anverso da ficha de conservação. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.



Imagem 75 - Reverso da ficha de conservação. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

A documentação com o diagnóstico de conservação do objeto e respectiva proposta de tratamento é realizada pelo coordenador do laboratório em ficha em três vias, sendo a primeira via destinada ao coordenador do laboratório, a segunda via ao técnico ou estagiário que se responsabilizará pelas intervenções no objeto e, finalmente, a terceira via destinada ao solicitante do tratamento do objeto (Imagem 76) (Anexo E – Fichas de Entrada).



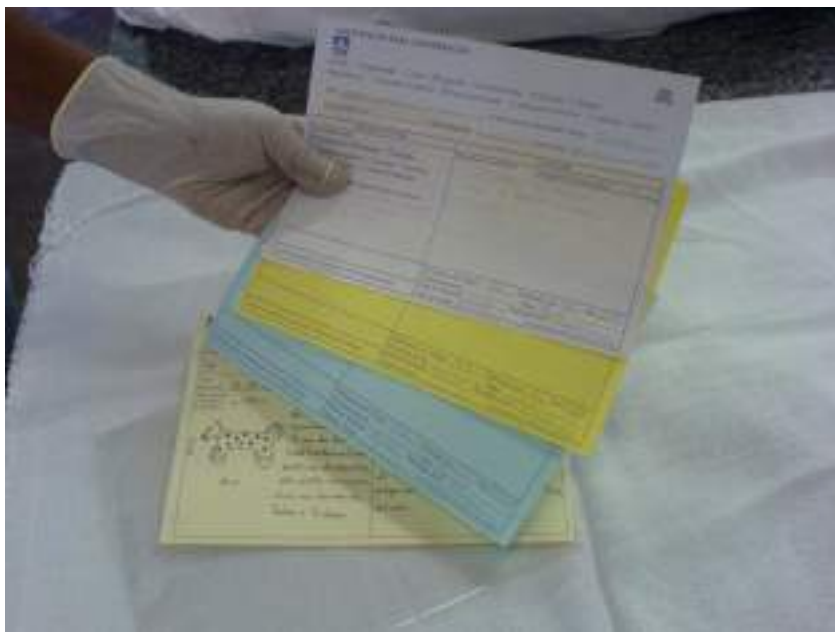


Imagem 76 - *Fichas de entrada e encaminhamento do objeto no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

O controle da movimentação de entrada do objeto no Laboratório de Conservação e Restauro é registrado na Ficha de Registro de Acesso, que constitui a numeração específica do laboratório para o controle de cada objeto tratado ou analisado pelo conservador no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu (Imagem 77) (Anexo F - Ficha de Registro de Acesso).



Imagem 77 - *Livro de Registro de Acesso composto por registro de entrada dos objetos no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*





Adaptações às condutas adotadas pelo Laboratório de Conservação do *Royal Albert Memorial Museum* quanto à qualidade arquivística do material das fichas para compor a documentação de conservação foram solucionadas com o uso do papel Filifold Documenta, de qualidade arquivística na confecção das fichas. Jaquetas de proteção às fichas foram confeccionadas sob encomenda pela empresa Sergio Burgi Serviços Especializados em Fotografia e Microfilmagem LTDA, que foram produzidas por filme de poliéster Mylar para proteção individualizada da documentação gerada por cada objeto tratado. Finalmente, para o preenchimento manual das fichas, o uso de canetas com tinta de qualidade arquivística para o registro das informações (Imagem 78).



Imagem 78 - Detalhe do invólucro de proteção da Ficha de Conservação em poliéster Mylar, apresentando resistência térmica e propriedades de isolamento. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Os resultados e avanços proporcionados por essas importantes oportunidades concedidas pela Fundação VITAE proporcionaram ao Laboratório de Conservação e Restauro condições para o desenvolvimento das ações que dão suporte às demais atividades propostas pelo Museu. Dessa forma, o Laboratório de Conservação e Restauro desempenhou fundamental papel na estruturação do Projeto de Implantação do Sistema de Comunicação Museal para a exposição de longa duração do Museu. Nesse contexto, foi de responsabilidade do Laboratório a seleção dos tipos de





materiais de contato, os mais adequados possíveis empregados à confecção de suportes expositivos e respectivas soluções expográficas ao projeto museográfico quanto à especificação dos materiais de construção das vitrines e tratamento específico dos mesmos; tipo de iluminação ambiente das vitrines e das salas da exposição de longa duração.

5.13 Reestruturando o espaço físico da Exposição de longa duração

Uma nova concepção de espaço físico arquitetônico e de mobiliário se fez necessário às melhores condições de uma exposição de longa duração ao Museu Antropológico, ponderando situações como as da expografia, do mobiliário, da iluminação, do desenho e da segurança proporcionada ao acervo exposto. A contar pelo espaço físico como pelos recursos expográficos, o acervo exposto na exposição "Museu: Expressão de vida" não perduraria por muito tempo mais em boas condições de conservação. O ambiente expositivo favorecia aos danos provocados ao acervo pelas ações das forças físicas e pelos fatores ambientais, agindo direto e continuamente sobre o material exposto sem a devida proteção. Aspectos referentes ao edifício, tais como quantidade das janelas sem sistema de proteção contra gases poluentes e partículas de pó, tipo de piso inadequado, iluminação desnecessária, dentre outros fatores agravantes, o do terreno exposto a alto índice de trepidação provocada pelo tráfego intenso de automotores constituíram o conjunto de fatores desfavoráveis à preservação desse patrimônio, justificando a reestruturação da exposição do Museu Antropológico.

Dessa forma, a implantação de um novo sistema de comunicação museal justificou a curadoria para a exposição de longa duração intitulada "Lavras e Louvores", com a participação dos arquitetos e dos engenheiros do Centro de Gestão de Espaço Físico, da Universidade Federal de Goiás, sob a responsabilidade da Coordenação da Museologia, do Museu. Consequentemente, o espaço físico ganhou maior amplitude ao ambiente expositivo, sendo as janelas excluídas das fachadas, e os recursos expográficos como as vitrines, os painéis divisórios e nichos incorporados com instalações de caráter permanente ao espaço físico das salas.

A iluminação foi pensada conforme as necessidades do projeto museográfico da exposição, porém limitada à realidade financeira da instituição. Da mesma forma,





o Sistema de Monitoramento Térmico para Conservação de Coleções CLIMUS foi implantado por Saulo Güths – autor do Sistema CLIMUS, Doutor e Professor do Departamento de Engenharia Mecânica da Universidade de Santa Catarina.

Esse sistema permite monitorar e visualizar em tempo real a temperatura e a umidade relativa de cada ambiente. Os valores podem ainda ser visualizados a distância, em tempo real, via Internet ou conexão telefônica. Trata-se de um sistema flexível onde outros sensores podem ser acoplados a posteriori (sensores de radiação ultravioleta e luz visível, poluição, velocidade do ar, estações meteorológicas etc.), permitindo uma adequação às necessidades do acervo. O mesmo dispositivo pode ainda ser expandido permitindo o controle de sistemas de ar condicionado, desumidificadores e ventilação, visando não somente a conservação do acervo, mas a economia de energia (GÜTHS, SOUZA, PEREIRA, 1998, p. 37).

Para o desenho e projeto das vitrines, usamos como referência o CD-ROM *“Exhibit Conservation Guidelines – Incorporating Conservation into Exhibit Planing, Design and Fabrication”*, National Park Service, Division of Conservation, associado à concepção de vitrines segundo modelos usados na exposição *“World Culture”* no Royal Albert Memorial Museum, em Exeter (Imagens 79 e 80).



Imagem 79 - Vitrines em estruturas metálicas com sistema de climatização e iluminação interno - Exposição *“World Culture”* do Royal Albert Memorial Museum em Exeter, UK.
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





Imagem 80 - *Vitrine da Exposição "World Culture" com mesma estrutura, porém com dimensões diferenciadas. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

As vitrines da exposição "Lavras e Louvores" foram redesenhadas e readaptadas às necessidades da curadoria da nova exposição. Dessa forma, as alterações foram realizadas considerando os custos e a falta de mão-de-obra especializada para execução dos modelos originalmente propostos em estrutura metálica. Sendo assim, foi confeccionado em aglomerados de Medium Density Fiberboard, o MDF, material oriundo da madeira prensada com resinas sintéticas, com reforço metálico interno nas bases e alumínio para a instalação dos vidros (Imagens 81 e 82).



Imagem 81 - *Vitrines da exposição "Lavras e Louvores" confeccionadas em aglomerados de Medium Density Fiberboard (MDF), sem climatização interna, em fase de acabamento. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

Imagem 82 - *Vitrine finalizada com pintura automotiva em tom grafite fosco, em aproximação à aparência do material metálico. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

As vitrines apresentam portas com sistema de segurança por fechaduras em aço inoxidável, instaladas nos vidros, permitindo o acesso de pessoal para a movimentação e manutenção do acervo ao ambiente interno das mesmas. A estrutura em MDF recebeu camada de resina epóxi náutica e acabamento final com pintura automotiva fosca (Imagens 83 e 84).





Imagem 83 - Vitrines da exposição "Lavras e Louvores" confeccionadas em aglomerados de Medium Density Fiberboard (MDF), com iluminação interna e sem climatização, em fase de acabamento, com o MDF aparente. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 84 - Montagem interna da vitrine conforme design do projeto de curadoria, pelas estagiárias: Lígia do curso de História da UFG - distribuindo a espuma de Polietileno; Bárbara do curso de História da UFG - dentro da vitrine recebendo e posicionando as espumas e os objetos; e Livia do curso de Artes da UFG - fazendo a leitura do projeto de design e a entrega dos objetos (da esquerda para direita da imagem). Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Os vidros das vitrines receberam camada de filme protetor contra radiação ultravioleta. O acesso à manutenção da iluminação se dá pela parte superior da vitrine, através do deslocamento das placas de vidro jateado. Aspectos como o da base interna da vitrine com as laterais chanfradas para adaptação das legendas de identificação dos objetos sob vidro, também foram considerados conforme os modelos consultados (Imagens 85 e 86).





Imagem 85 - Montagem dos objetos no interior da vitrine pelo acesso lateral; Gustavo de Oliveira e Bárbara L. Moraes, removendo o papel Pedra Branca dos objetos já devidamente tratados no Laboratório de Conservação e Restauro do Museu. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 86 - Vitrine finalizada com iluminação controlada de acordo com o índice de lux normalmente indicado para o tipo de material exposto. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

A iluminação foi trabalhada em três diferentes aspectos. Primeiramente, tendo em vista a manutenção em geral das vitrines e a limpeza do espaço físico das salas, foram projetadas lâmpadas fluorescentes no teto para iluminação geral do ambiente (Imagens 87 e 88).



Imagem 87 - Detalhe do Painel de entrada da exposição "Lavras e Louvores", instalação das lâmpadas fluorescentes no teto pintado em cor preta. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Imagem 88 - Detalhe da iluminação com as lâmpadas fluorescentes da sala "Lavras".
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





Por conseguinte, no espaço interno das vitrines foi instalado o sistema de iluminação indireta com lâmpadas fluorescentes localizadas no teto das mesmas, com revestimento por placas de vidros jateados proporcionando o efeito de difusão da luz em seus ambientes internos; dispositivos de dimmerização foram adaptados individualmente às vitrines para o controle da intensidade de lux sobre os objetos etnoarqueológicos e etnográficos indígenas, conforme a sensibilidade dos mesmos, expostos no interior das vitrines (Imagens 89 e 90).



Imagem 89 - Iluminação interna da Vitrine com material arqueológico e etnográfico indígena.
Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Os suportes cubiformes e painéis no interior da vitrine foram confeccionados em MDF, lixados e receberam demãos de resina aplicada por jatos de compressor. O acabamento foi realizado com tecido de algodão sem pigmentação, devidamente





lavado e passado antes de ser confeccionado sob medida para a modelação das superfícies produzidas como suporte expositivo.



Imagem 90 - *Detalhe da composição de adornos plumários. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.*

Igualmente, trabalhamos os suportes individuais para a sustentação dos adornos contemplando aspectos estruturais e formais individualmente dos mesmos. Para essa atividade foram utilizados '*crosslinked high-density Polyethylene foam*' moldados aos formatos desejados conforme *design*, com o revestimento em tecido (Imagem 90).

Finalmente a iluminação direta, externa às vitrines, instalada conforme roteiro museográfico, dispo de sistema de dimmerização para o controle individual das lâmpadas a fim de proporcionar diferentes temperaturas de cor diretamente sobre os objetos em destaque (Imagens 91 e 92).





Imagem 91 - Cocar Lahetô Karajá composto por elementos plumários - iluminação com temperatura fria de cor, em realce ao artefato. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.



Imagem 92 - Vitrine com iluminação interna difusa e iluminação direta com temperatura de cor fria direcionadas aos objetos cerâmicos. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

5.14 Elaborando os suportes para os objetos no Laboratório de Conservação

Foram utilizados suportes cubiformes e painéis em MDF como recursos expográficos. Todo material em MDF recebeu demãos de resina antes do acabamento





final. O acabamento foi realizado com tecido de algodão sem pigmentação, devidamente lavado e passado antes de ser confeccionado. Contamos com a presença de uma costureira profissional que foi especialmente contratada para a confecção das capas de revestimento para os suportes. Igualmente, trabalhamos os suportes individuais para a sustentação dos objetos contemplando aspectos estruturais e formais individualmente a cada objeto. Para essa atividade foram utilizados ‘*crosslinked high-density Polyethylene foam*’ nas cores brancos e pretos, e moldados aos formatos dos objetos (Imagem 93).



Imagem 93 - Suportes confeccionados com ‘*crosslinked high-density Polyethylene foam*’ e revestido por tecido de algodão, design projetado de acordo com a estética visual do artefato, por Mônica L. Carvalho. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.





Manequins comerciais, compostos por material plástico, foram adaptados às necessidades da conservação preventiva, sendo revestidos por uma camada de filme poliéster Melinex, uma camada em manta acrílica sobreposta ao Melinex, e finalmente, por arremate, o acabamento em tecido revestindo as camadas subjacentes. Os suportes de sustentação para esses manequins foram projetados em metal inoxidável. Esses procedimentos tiveram por princípio os critérios adotados pelo Laboratório de Conservação do Royal Albert Memorial Museum nas montagens de exposições, porém adequados à nossa realidade carente de recursos financeiros para aquisição de materiais especiais e à contratação de pessoal qualificado aos trabalhos específicos da área (Imagem 94).



Imagem 94 - Vitrines com manequins compostos por trajes conforme curadoria da exposição. Crédito de imagem: Mônica Lima de Carvalho.

Atividades inerentes ao conjunto de ações que conduzem os critérios de conservação das coleções etnográficas vêm sendo desenvolvidas através do Laboratório de Conservação e Restauro, na medida do possível e dentro das possibilidades limitadas por tendências políticas e administrativas adotadas pela





Universidade. No entanto, se faz urgente a implantação de um programa prático e sustentável de conservação preventiva de acervos etnográficos que incluam sistematicamente o gerenciamento de instalações de Reservas Técnicas e salas de exposições na contemplação da limpeza desses ambientes; da segurança física das pessoas nesses espaços físicos do prédio; do controle de infestação de pragas; e das substituições de objetos sensíveis, principalmente à iluminação em exposição de tempo prolongado. As ações desenvolvidas nos projetos citados foram realizadas com sucesso no que tange à abordagem de conservação preventiva para o armazenamento do acervo etnográfico, que constitui apenas parte das coleções salvaguardadas no Museu Antropológico. Porém, não contamos com uma política de gestão de risco para o acervo que proporcionem a formação de um quadro funcional interno que dispense os serviços realizados por empresas terceirizadas como vem acontecendo ultimamente com a realização inadequada da limpeza desses espaços, por exemplo.

O Laboratório de Conservação e Restauro encontra-se estruturado e apto a atender as necessidades do acervo do Museu Antropológico. No entanto, o Museu se ressentia de curadorias definidas e atuantes no gerenciamento desse acervo, tendo em vista os estudos das coleções; as montagens de exposições temporárias de seu patrimônio cultural salvaguardado; e ainda ações de conservação e restauro compartilhada. No entanto, apresenta o potencial para o desempenho de atividades que corroboram de forma abrangente à preservação de nosso patrimônio regional, no desenvolvimento de programas de intercâmbio aplicados à preservação de artefatos etnográficos Indígenas, em contato com outras especialidades ligadas à problemática dos bens culturais, como nas Artes, na Antropologia, na Arqueologia, Biologia, Química, História e outras, no âmbito das instituições nacionais e internacionais.





C O S I D E R A Ç Õ E S F I N A I S



CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A solidão é a fórmula para invenção;
esteja só, é quando ideias surgirão.
(Nikola Tesla; tradução: Larissa C. Daher)*

A narrativa da Conservação Preventiva das coleções etnográficas no Museu Antropológico emoldura a visualidade das ações produzidas nesse período de tempo protagonizado pela presença da cultura material indígena no ambiente museal em formação. Essa foi a imagem trazida e apresentada das décadas de 1980 e meados de 1990 aos dias atuais que, fundamentalmente ilustrada dos relatos e registros, aproxima melhor o fascínio que o acervo desperta a cada tentativa de entendimento do universo contido no mundo dessa composição matériaca compreendida pelo artefato indígena. Gerir a Seção de Conservação é se preocupar com as questões de conservação preventiva em todos os ambientes do Museu. Graças aos relatos que Ivanir costumava compartilhar comigo é que hoje me é permitido diagnosticar com mais segurança esses artefatos-objetos-museais que fizeram parte desse episódio da criação das coleções etnográficas Indígenas no Museu.

Em referência aos anos de 1990, que foi quando se iniciou no Brasil o Programa de Apoio aos Museus pela Fundação VITAE, profissionais conservadores e restauradores internacionais já trabalhavam aspectos da área da Ciência da Conservação que até os dias de hoje não foram sequer implantados nas rotinas de nossos museus brasileiros. Autores dessa época, cujas teorias foram trabalhadas e aplicadas às instituições museológicas, continuam sendo uma realidade muito distante daquelas que atualmente vêm sendo praticadas em nossas instituições. Os autores aqui citados dessa década de 1990 nos revelam, através de seus trabalhos, exatamente o distanciamento de nossas realidades até os dias de hoje, haja vista que muito pouco do sistema de Conservação Preventiva implantado no Brasil pelo Programa de Museus da Fundação VITAE foi efetivamente levado a sério, considerando a extensão do país e a importância do valor inestimável de seus acervos salvaguardados nos museus. A contar pelo sinistro irreparavelmente sofrido pelo incêndio no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em setembro de 2018, visto que, por seu valor histórico e artístico, foi um dos museus que mais se





beneficiou dos editais promovidos pela Fundação VITAE, no Brasil. Dessa forma, a considerar pelo grau de envolvimento dessas instituições com os seus acervos, os próprios museus se conformam em antagonistas a seus acervos no que tange à preservação de seus patrimônios culturais. Portanto, os modelos de gerenciamento de riscos são incontestavelmente relevantes para os museus e, ainda que sejam inexistentes os dados metodológicos necessários para a implementação a cada tipo de museu, mesmo assim são importantes que sejam realizados conforme a natureza de seus acervos com a intenção de fornecer conceitos a partir de suas formações e estimular pesquisas necessárias para a implementação e, portanto, sugerir abordagens para o gerenciamento de coleções.

Entretanto, é sabido que a existência dos museus se dá ao fato de que eles preservam coleções e tentam mantê-las por períodos de tempo os mais prolongados possíveis sob suas guardas. Dessa forma, independentemente de as coleções fazerem parte do trabalho prático e técnico da equipe do museu, é imperativo que o acervo seja preservado. Por outro lado, assim como as necessidades das coleções, as pessoas também ocupam instalações, porém em circunstâncias distintas e por vezes em conflito direto. Em vista disso, o que é suscetível de se detectar e como tal considerado como um fator de ameaça em potencial à preservação das coleções, deriva das más qualidades nas relações interpessoais no ambiente de trabalho na instituição, muitas vezes provocadas por ressentimentos e competitividade. Aqueles que trabalham com a conservação das coleções no museu normalmente lidam concomitantemente com o conflito entre a necessidade de preservá-las e a necessidade de permiti-las ao uso na instituição. Contudo, é importante que o diretor também encontre um compromisso entre as necessidades das pessoas em suas atividades de trabalho, na própria instalação e com as coleções.

Porquanto atividades sejam muitas vezes desenvolvidas sem que esteja às claras de fato o porquê de realizá-las e, portanto, soluções plausíveis não chegam a ser alcançadas ao cerne dos problemas, não haverá a contribuição ao primordial à preservação do patrimônio cultural salvaguardado nessas instituições. O aperfeiçoamento também é desejável às atividades pertinentes aos aspectos socioculturais do acervo salvaguardado nos museus. No entanto, muitas vezes ilusoriamente, decisões são tomadas e liquida o que importa à preservação do Patrimônio Cultural custodiado em suas estruturas. Razão pela qual importar significa





trazer o conhecimento, conectar ao essencial e ao mesmo tempo àquilo que conecta a essência e, por vezes, em museus antropológicos, as interfaces de produção no fazer do próprio objeto vão muito além do acervo museal cultural ou informacional, estanque dentro da instituição.

Acredito que a iniciativa de salvaguardar, guardar, compor coleções, de artefatos Indígenas em museus provavelmente aconteça pela existência da hipótese de que um dia os Ameríndios seriam suprimidos do território nacional ou, na melhor das hipóteses, seriam transformados nos nativos informantes de suas culturas. A considerar o fato de que se o ato de colecionismo da cultura material desses povos foi praticado ou ainda vem sendo realizado no país, provavelmente seja em razão da quase certeza de que eles não fariam parte da nossa sociedade, ou seja, a não Indígena. A cultura material indígena, provavelmente tenha sido primeiramente estocada, nos museus do Brasil, mesmo antes de ter sido considerado os princípios do que seria um armazenamento próprio de um museu adequado à salvaguarda de seu acervo, bem estruturado como na época já havia, por exemplo, na Alemanha, Inglaterra e nos Estados Unidos.

Os viajantes que vieram para o Brasil, no século XIX, selecionaram grande parte do que seriam os objetos representativos dos costumes vividos pelos Ameríndios nos seus ambientes ecológicos, além de suas coletas do material da fauna e da flora de nossas paisagens ambientais. Haja vista pelos relatos em livros e cadernos de campo desses expedicionários, em que eles descreveram os modelos de artefatos do que na época era bem estudado já pelos ingleses, pelos alemães como, por exemplo, os artefatos produzidos a partir da técnica do trançado. Visto que a origem do trançado dos Ameríndios não tenha surgido de seus povos nas Américas, o trançado constituía-se em artefato muito anteriormente aos episódios expedicionários em terras ameríndias no Brasil, porquanto estudos avançados já se realizavam em seus países.

Entretanto, até os dias de hoje, estudos sobre a técnica do trançado vêm sendo desenvolvidos no Brasil, mas nenhum no nível elevado de detalhamento com informações científicas das plantas e das técnicas utilizadas na materialização do produto estudado, assim como fora realizado em meados de 1800 a meados de 1900 por esses estudiosos e cientistas estrangeiros. Portanto, a questão reincide no por que do colecionismo se iniciar por parte dos brasileiros, principalmente impulsionados





pelas pesquisas universitárias, se até os dias de hoje os Indígenas, da Amazônia, os do Xingu, os do Centro-Oeste, enfim, do Brasil em geral, convivem conosco. Em vista disso, somos permeados pelo mesmo espaço sem fronteiras onde todas as coisas podem acontecer em comuns circunstâncias.

Assim, a continuidade de atos injustificáveis do passado estaria implícita às relações em se ter os Ameríndios na qualidade de "os nativos informantes" nas instituições promovedoras de pesquisas antropológicas?

Os Ameríndios têm a cultura deles e isso é fato, porém eles têm externado o desejo de manter o convívio social com os não Indígenas, digamos assim. O exemplo disso, na ocasião do nascimento de minha filha, em 1996, Ariftuá Kuikuro a presenteou com um banco xinguano em miniatura com o desenho "Tüihitinhü" adornado no formato de uma pequena ave. Da mesma forma, seu primo da aldeia Kalapalo, a presenteou com delicadas miniaturas de animais esculpidos em madeira com detalhes em concha de caramujo definindo os olhos de duas aves e duas antas. São presentes especiais pelo significado do desenho e o tratamento da fatura dessas miniaturas tão delicadamente bem feitas (Imagens 95 e 96). Sendo assim, mantemos o contato até os dias de hoje, com a participação deles na minha vida não enquanto sujeitos de pesquisa, mas como pessoas que vivem uma realidade diferente da minha e que se relacionam mantendo o interesse da amizade.



Imagem 95 - Miniatura de banco xinguano confeccionado em madeira pintado com o motivo "Tüihitinhü", autor Ariftuá Kuikuro da Aldeia Lahatuá, Xingu. Crédito de imagem: J. M. Daher.





Imagem 96 - *Miniaturas de animais - duas aves e uma anta, esculpidos em madeira com detalhes em concha de caramujo na representação dos olhos dos animais; procedentes da Aldeia Kalapalo, Xingu. Crédito de imagem: J. M. Daher.*

A oportunidade de conhecê-los se deu através das atividades de pesquisa dos arqueólogos Irmhild Wüst e Michael Heckenberger, realizadas no Museu Antropológico, culminando a presença deles ao meu primeiro contato com coleções etnográficas Indígenas. Então, a partir da cultura material indígena foi que eu tive acesso à vida deles e a seus *modus vivendi* em seus ambientes ecológicos.

Ora, se as expedições realizadas em terras Indígenas tiveram o propósito de pesquisar, estudar no Brasil a fauna, a flora na Amazônia, e se depararam com um acervo curiosíssimo, levaram amostras, sendo as da cultura material desses povos; esse material ainda existe bem acondicionado conservado e preservado nos museus europeus onde foram confiados em salvaguarda. No período de meu aperfeiçoamento, no *Royal Albert Memorial Museum*, em Exeter, alguns artefatos me foram entregues para que eu realizasse intervenções de conservação, são exemplares originários da América do Sul, inclusive do Brasil, que não temos em coleções nos museus nacionais. No entanto, são objetos datados do século XIX e estão em melhores condições de preservação do que os nossos objetos datados de meados do século XX, confiados a museus brasileiros.





Então, qual é o ponto ou qual foi o ponto em se iniciar esse processo de colecionismo da cultura material indígena em museus nacionais, principalmente aos museus universitários, onde a pesquisa é trabalhada com o indígena como o sujeito da pesquisa, ou seja, o índio informante. Acredito que a essa realidade caberia ser reconsiderada e de certa forma transformada no Brasil com altruísmo, considerando o fato de que o Ameríndio não se caracteriza por ser o sujeito da pesquisa, ele é um cidadão, ele está no território brasileiro, e ele vive diferentemente porquanto ele ainda preserva a sua cultura.

Mantenho contato com Sepe Ragati; o conheci em 1994, quando ele passou em visita pelo Museu Antropológico e eu aproveitei desse momento e o recebi na sala de conservação, e na ocasião estávamos com uma flauta xinguana, por ele recentemente identificada por Uruá, cujo suporte em bambu estava comprometido pela ação de insetos. Somente os homens xinguanos podem manusear e tocar essa flauta e, nessa oportunidade, diante da sua presença, eu pedi-lhe para que me orientasse e, quando ele me viu manuseando a flauta, pude perceber que não lhe agradara, podendo ter sido um ato de desrespeito da minha parte. No entanto, nada mais foi do que um ato de pura ignorância de minha parte para com aquela cultura com a qual eu estaria lidando ao manusear objetos por mim desconhecidos. Sepe não me agrediu, naquele momento ele superou a situação com muita sabedoria, o silêncio.

Dessa forma, os museus que guardam coleções etnográficas Indígenas urge por serem repensados, com o adequado tratamento de suas coleções que estão sendo mantidas nesses ambientes e, além disso, com a ajuda dos Ameríndios na preservação desse material. Porquanto ainda exista o elo entre os artefatos guardados nos museus nacionais e os produtores desse material no Brasil, que ainda se preservam no ambiente cultural em que eles vivem, em função de um equilíbrio ainda praticado a favor da sobrevivência de suas tradições. Portanto, é importante que os conservadores desses acervos em museus estreitem os laços de amizade com os produtores nas aldeias. Contrariamente, seria como se converter do dia para a noite a outra religião e se deparar com questões em que possam mexer completamente não só com o consciente, mas, principalmente, com o subconsciente das pessoas.

Assim sendo, as questões que envolvem a preservação do patrimônio cultural são mais complexas do que normalmente tem sido tratadas pelas instituições museológicas no Brasil. Ultimamente, expressões como: “vamos preservar!”, “vamos





conservar!"; e ainda, "vamos restaurar!" se tornaram muito comuns em ambientes museológicos e, às mesmas, surgem os questionamentos: restaurar o quê, restaurar para quem, se não se pode restaurar o que não é devidamente compreendido, como a vida desses homens e mulheres que são intitulados como Indígenas no Brasil? No entanto, o comportamento deles na cidade se mistura com o dos não Indígenas. Por exemplo, eles adoram comprar *smartphone* de última geração, não só adoram como eles lidam o aparelho com muita facilidade, e têm a interatividade com o seu próprio universo cultural através dos mesmos. Vivemos em meio à diversidade cultural e com liberdade de escolhas. Em tese, repensar os museus e a preservação de seus acervos etnográficos Indígenas depende prioritariamente de recursos financeiros, no fomento ao gerenciamento da conservação preventiva de suas coleções e para a realização das ações necessárias à contextualização desse material antropológico, nos museus do Brasil.

Muitos desses acervos nem sequer se apresentam em condições de serem trabalhados em exposições por não terem documentação de identificação, porque os pesquisadores não deixaram os seus registros de pesquisas para os museus. Uma nova dinâmica para os museus poderia ser considerada à presença dos Indígenas que são seres humanos, por que não um Indígena estar ocupando o cargo de conservador dentro de um museu? Basta que ele tenha a formação adequada à atividade, e o que o impede de ter a formação? As coisas não são tão ruins quanto elas poderiam ser, ainda temos como fazer algo de melhor às condições que aí estão apresentadas pelas instituições mantenedoras do patrimônio cultural nacional. Os Ameríndios poderiam ser introduzidos e acolhidos a conviver de fato na sociedade não indígena, considerando o fato de que eles são pessoas normais, pois, nesse diapasão, o brasileiro não se adapta à vida na Europa? Não há problema algum, pois poderíamos partir do pressuposto de que, se fizemos isso, podemos desfazê-lo. A menos que a situação atual seja mantida por interesse de muitos que se beneficiam da mesma, e se assim for, nosso ambiente perderá grande parte da qualidade que ainda existe.

Comparo a situação ao que Pye observa sobre "todo pequeno incidente de forma e superfície e toda quebra da regularidade, por menores que sejam, começarão a soar como um elemento formal em um determinado intervalo" (2010, p. 33).





A situação muito me lembra a da história narrada por um Monge Budista em que ele foi pela primeira vez para Londres para estudar e divulgar os ensinamentos da cultura Budista no ocidente e, chegando lá, fez amizade com uma garota sueca na universidade onde estudariam. Ele a descreveu como uma pessoa moderna e despojada. Um dia, eles foram às compras ao supermercado e, nesse momento, foi que ele viu pela primeira vez uma pasta de dentes, porque ela lhe escolhera uma escova e a pasta de dentes; e ele não fazia ideia para que servisse aquilo, ele tinha 18 anos de idade. Nem por isso ele deixou de levar o conhecimento dele para difundir na Europa. Não mesmo, ele aprendeu a usar a escova e a pasta de dentes. O acontecimento deve ter sido hilário porque a forma como ele narrou esse fato da vida dele foi com muita naturalidade. Portanto, trabalhar com os Ameríndios poderia nos ajudar a resolver os problemas que foram criados aos museus sem necessidade alguma de terem sido criados. Segundo Bateson (1995, p. 228), os problemas humanos são sempre estruturados em termos de objetivo, meios e fins, vontade e satisfação, a ideia de instrumentalidade e modelo, ou projeto, é vista da perspectiva da ciência, um elemento essencial da estrutura da própria vida. Por outro lado, Margaret Mead sugere levar em consideração os valores implícitos nos meios, em vez de correr atrás de uma meta planejada e tentar, a cada momento, verificar se isso justifica ou não os momentos da manipulação.

Além disso, no tocante à cultura material indígena, se configura um desrespeito registrar as técnicas, seus padrões e desdobramentos dos desenhos, como tem acontecido na composição de manuais práticos sobre os estilos de trançados que tem sido produzido até o presente momento, da confecção de artefatos têxteis como a cestaria, por exemplo, sem os seus respectivos significados. Nos dias de hoje, perguntamos o que, então, se pensa que seja um cesto indígena? Em resposta, por vezes, é dito: um cesto é simplesmente um objeto utilitário, confeccionado de material trançado com diferentes formatos identificados por cestos. Entretanto, é sabido que um cesto na cultura indígena extrapola a fronteira do objeto em sujeito, e traz o significado oculto nas formas e nos desenhos - os elementos por eles usados e cultuados não estão a ser relacionados em um arrolamento iconográfico, sem que antes se tenha o respeito ao ente que ali está sendo representado ou simbolizado. Por isso, a proposta é de se trabalhar cada objeto enquanto elemento de suas crenças a se demonstrar em suas incidências ou ocorrências imagéticas como símbolo de





suas crenças de vida. O imaginário é muito forte na relação de vida dos Ameríndios, portanto "documentá-los" à revelia de seus produtores sem o devido entendimento daquilo que está intrínseco à sua cultura material visual, configura-se atitude indefensável. Segundo Pye (2010, p. 30-37), uma coisa adequadamente projetada e fabricada revela continuamente novos complexos de elementos formais recém-percebidos à medida que você se aproxima; portanto, a variedade de recursos ou elementos formais é infinita, e, todo elemento formal tem um alcance máximo e mínimo de significado de sua representatividade visual. Certamente, aspectos das técnicas precisam ser preservados, enquanto outras mudam com os tempos. Essas mudanças não são tão somente naturais, mas importantes em termos dos trabalhos em si, à preservação das técnicas tradicionais enquanto elemento fundamental ao aperfeiçoamento artístico na criatividade da produção, ensinando essas práticas que vêm do passado e continuam no presente, ou registrando-as para o futuro. Cada produtor considera profundamente como cada artefato é criado, e então suas produções artísticas estarão sempre envolvidas dos valores tradicionais de suas culturas.

Assim como Ingold (2015) acredita que talvez ainda esteja por vir uma nova disciplina a ser definida e nomeada ao encontro dos campos das Artes, Arquitetura e Antropologia, por terem em comum o fato de observarem, descreverem e proporem, assim da mesma forma, nós acreditamos que todas as atividades e preocupações com a preservação da cultura material envolvam a energia que movimenta e direcionam os seres humanos em seus pensamentos, à filosofia e à criatividade no movimento da vida. O objeto como o elemento protagonista a nos envolver e nos despertar aos atos que nos direcionam, nos conduz e nos perfazem em nossas crenças; nossas vidas enquanto ética a ser respeitada nas atividades que denominamos de trabalho, de profissão. Porquanto o valor do ato seja a amizade, a ação surge não separada dele, como se o ato derivasse seu valor de uma referência a uma meta a se alcançar no futuro, o elemento implícito e simultâneo ao ato, a equanimidade.





REFERÊNCIAS

ALBERS, Anni. On weaving. New expanded edition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2017.

BATESON, Gregory. Vers une écologie de l'esprit. Tome I. Traduit de L'anglais par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion. Éditions du Seuil, 1995.

_____. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago and London: The University of Chicago Press edition, 2000.

BELLUZZO, Ana Maria. *A Propósito D'O Brasil dos Viajantes*. Revista USP, São Paulo (30): 8-19, Junho/Agosto, 1996.

BELTING, Hans. *Antropologia de la imagem*. Tradução Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katz Editores, 2010.

BLOOMFIELD, T. *Pupuru te mahara – preserving the memory: working with Māori communities on preservation projects in Aotearoa, New Zealand*. Preprints of the 15th Triennial Conference of the ICOM Committee for Conservation, New Delhi, International Council of Museum, 2008. p. 144-149.

CARVALHO, M. L. *Práticas de intervenção em acervos etnográficos em fibra de buriti: artefatos xinguanos e sua natureza simbólica, imagética e material*. Novas Edições Acadêmicas, Omni Scriptum GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2014.

CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. *Curt Nimuendaju, 104 mitos Indígenas nunca publicados. A redescoberta do etnólogo teuto-brasileiro*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 21, 1986, Fundação Nacional Pró-Memória, Rio de Janeiro.

_____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CLIFFORD, James. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, Massachussets; London, England: Harvard University Press, 2013.





COELHO, Vera Penteadó (Org.) *Karl Von den Steinen: Um século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

ELKINS, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York and London: Taylor & Francis Group, 2004.

_____. *The Object Stares Back: on the nature of seeing*. New York: Simon & Schuster, 1996.

_____. *What Paintings Is*. New and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1999.

EMERY, Irene. *The Primary Structures of Fabrics*. New York: Thames & Hudson The Textile Museum, Washington, D. C., 2009.

FIGUEIREDO, Stela Horta; MOSCIARO, Maria Clara; SILVA, Ivy da. *Conservação da coleção de álbuns fotográficos do Museu da Imagem e do Som de Goiás*. Anais do Museu Paulista História e Cultura Material, 2007.

FRONER, Yacy-Ara. *Reserva Técnica*. In: SOUZA, Luiz Antônio Cruz; DINIZ, Wivian; FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. Projeto: Conservação Preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. *Planejamento Imobiliário*. In: SOUZA, Luiz Antônio Cruz; DINIZ, Wivian; FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. Projeto: Conservação Preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Controle de Pragas*. In: SOUZA, Luiz Antônio Cruz; DINIZ, Wivian; FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. Projeto: Conservação Preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

GONÇALVES, Willi de Barros; SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara. *Edifícios que abrigam coleções*. In: SOUZA, Luiz Antônio Cruz; DINIZ, Wivian;





FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. Projeto: Conservação Preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. Os Museus etnográficos, os povos Indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. *Museu, Identidades e Patrimônio Cultural. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 7, 2008.

GÜTHS, Saulo; SOUZA, Luiz A. C.; PEREIRA, Fernando O. R. *Sistema de Gerenciamento Térmico para Conservação de Coleções*. nais da ABRACOR - IX Congresso da ABRACOR, Salvador, Bahia, 1998.

HATCHFIELD, Pamela. *Wood and wood products*. In: ROSE, Carolyn L.; HAWKS, Catharine A.; GENOWAYS, Hugh H. (editors). *Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach*. USA: Society for the Preservations of Natural History Collections, 1995. p. 238-290.

ICOM. *Code of ethics for museums*. International Council of Museums, Maison de L'UNESCO, 2006.

INGOLD, T. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia).

_____. *The Perception of the Environment Essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2000.

JESSUP, Wendy Claire. Pest Mangement. In: *Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach*. Carolyn L. Rose, Catharine A. Hawks, Hugh H. Genoways, editors; published by the Society for the Preservation of Natural History Collections, SPNHC, 1995. p. 211-220.

LIMA, Nei Clara. O Museu Antropológico da UFG e a interlocução com povos Indígenas. Ficha catalográfica: *Questões Indígenas e museus: debates e possibilidades/ coordenação Marília Xavier Cury, Camilo de Mello Vasconcellos, Joana Montero Ortiz, --Brodow Ski: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura (SEC)*, 2012. (Coleção Museu Aberto)

MANUAL de Identificação de Pragas de Produtos Armazenados. Bernardo Química Com. E Ind. 2 ed. São Vicente, São Paulo, 2001.





MASON, Otis Tufton. *Indian Basketry V1: Studies In A Textile Art Without Machinery*. London: WILLIAM HEINEMANN, 1905.

MATERO, F. *Ethics and Policy in Conservation*. Conservations and Videos. CGI Newsletters, Newsletter 15.1, 2000.

MELATTI, Júlio Cezar. *Índios do Brasil*. Editora Hucitec, Sexta edição, São Paulo, 1989.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *A Problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. Anais do Museu Paulista da USP – História e Cultura Material. São Paulo, n. 1, 1993. Nova Série.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MICHALSKI, Stefan. *A Systematic Approach to the Conservation (Care) of Museum Collections*. Canada: Canadian Conservation Institute, 1992.

MILLER, D. *Materiality*. Edited by Daneiel Miller. Duke University Press, Durham and London, 2005.

_____. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

_____. 'The Pictorial Turn'. In: **Picture theory**: essays on verbal and visual representation. Chicago: University of Chicago, 1994.

_____. **Picture theory**. London: The University of Chicago Press, 1995.

_____. *Landscape and Power*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.





MOORE, Barbara P.; WILLIAMS Stephen L. *Storage Equipment*. In: ROSE, Carolyn L.; HAWKS, Catharine A.; GENOWAYS, Hugh H. (editors). *Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach*. USA, Society for the Preservations of Natural History Collections, SPNHC, 1995. p. 255-267.

MOXEY, Keith. *Los estudios visuales y El giro icônico*. In: *Estudios Visuales 6*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporâneo. Murcia, Enero 2009.

NETO, A B. Coleções Etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 9: 239-255, 1999.

_____. *A Arte dos Sonhos: uma iconografia ameríndia*. Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Assírio & Alvim, edição 665, novembro de 2002.

O'NEALE, Lila Morris (1886-1948). *Yurok-Karok basket weavers*. Berkeley: University of California Press, 1932 in series.

PASSOS DE OLIVEIRA, Acary. Máscara de Cabaça e Palha. Histórico da Ficha Documental do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, 1974.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Imagem e representação do índio no século XIX*. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). *Índios no Brasil*. 4 ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 2000.

PYE, David. *The Nature and Art of Workmanship*. New York: Cambridge University Press, 2010.

RIBEIRO, B. G. *Arte Indígena Linguagem Visual / Indigenous art, visual language*. Tradução de Regina Regis Junqueira - Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *A Arte do Trançado dos Índios do Brasil: um Estudo Taxonômico*. Belém: Mus. Para. Emílio Goeldi/Rio de Janeiro: Inst. Nacional do Folclore, 1985.

RIBEIRO, Berta G.; VAN VELTHEM, Lucia H. *Coleções Etnográficas – Documentos materiais para a história indígena e a etnologia*. In: *História dos Índios no Brasil*





organização Manuela Carneiro da Cunha – São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, CUNHA, Manuela Carneiro da, 1992.

ROSADO, Alessandra. *Manuseio, embalagem e transporte de acervos*. In: SOUZA, Luiz Antônio Cruz; DINIZ, Wivian; FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. Projeto: Conservação Preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.

ROSE, Carolyn L.; HAWKS, Catharine A. *A Preventive Conservation Approach to the Storage of Collections*. In: ROSE, Carolyn L.; HAWKS, Catharine A.; GENOWAYS, Hugh H. (editors). *Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach*. USA, Society for the Preservations of Natural History Collections, SPNHC, 1995.

ROSE, Carolyn L.; TORRES, Amparo R. de. *Storage of Natural History Collections: Ideas and Pratical Solutions*. USA, Society for the Preservations of Natural History Collections, SPNHC, 2002.

SCHIMIDT, M. *Estudos de Etnologia Brasileira - Peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados Etnológicos*. Tradução direta do alemão de Catarina Baratz Cannabrava. Companhia Editora Nacional, São Paulo - Rio de Janeiro - Recife - Porto Alegre, 1942.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. *O mundo como vontade e como representação, 1º Tomo*. Tradução, Apresentação, Notas e Índices, Jair Barbosa. São Paula: Editora Unespe, 2013.

SEHN, Magali Melleu. *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. France: Éditions Aubier, 2012.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Conservação Preventiva: Controle Ambiental*. In: SOUZA, Luiz Antônio Cruz; DINIZ, Wivian; FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. Projeto: Conservação Preventiva: avaliação e diagnóstico de coleções. Belo Horizonte: LACICOR – EBA – UFMG, 2008.





STADEN, Hans (Séc. 16). *Duas Viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco; transcrito em alemão moderno por Carlos Fouquet. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

STEINEN, Karl Von den. *Entre os Aborígenes do Brasil Central*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

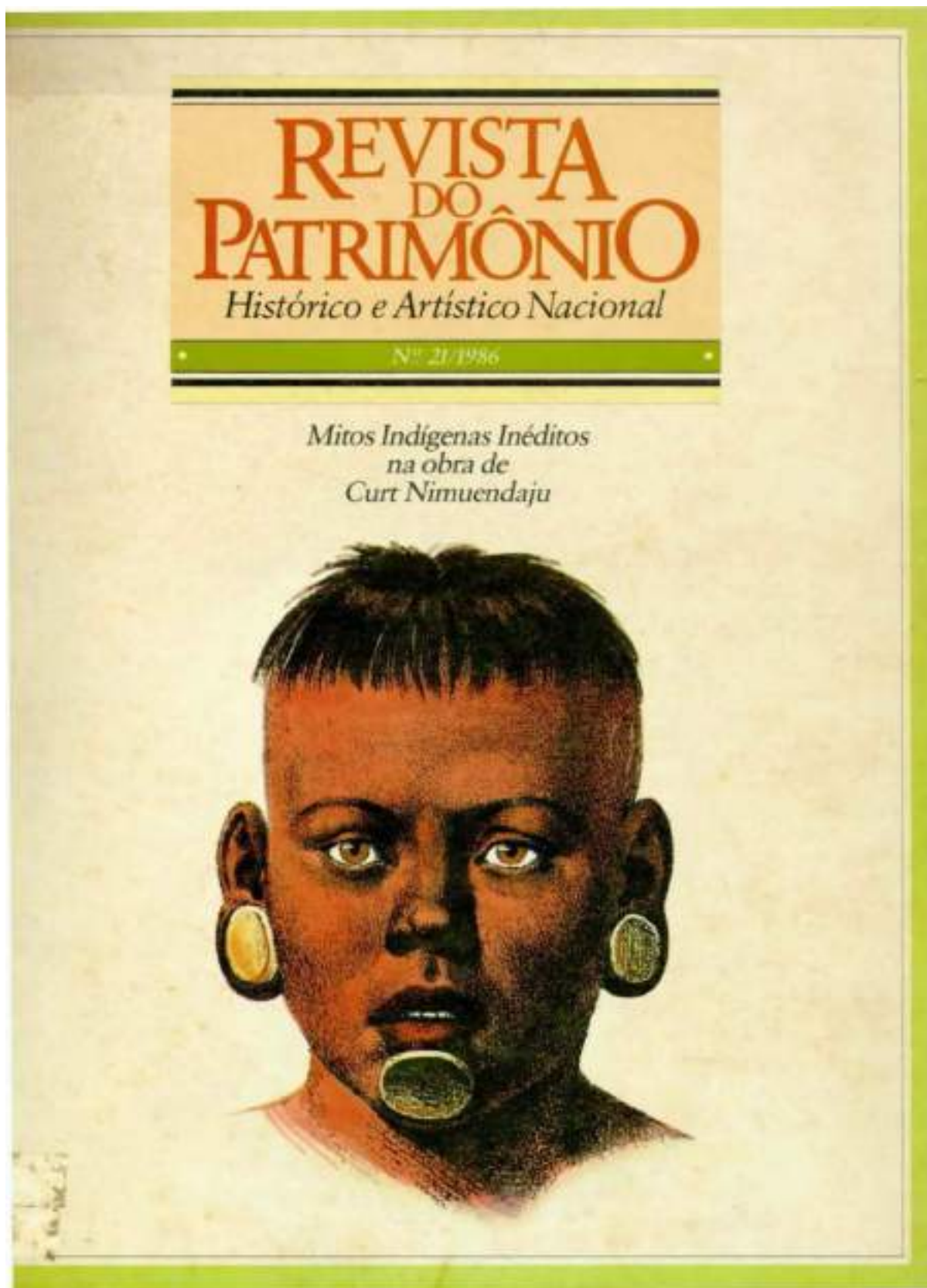
WILCOX, U. Vincent. *Facility Management*. In: In: ROSE, Carolyn L.; HAWKS, Catharine A.; GENOWAYS, Hugh H. (editors). *Storage of Natural History Collections: A Preventive Conservation Approach*. USA: Society for the Preservations of Natural History Collections, 1995. p. 29-42

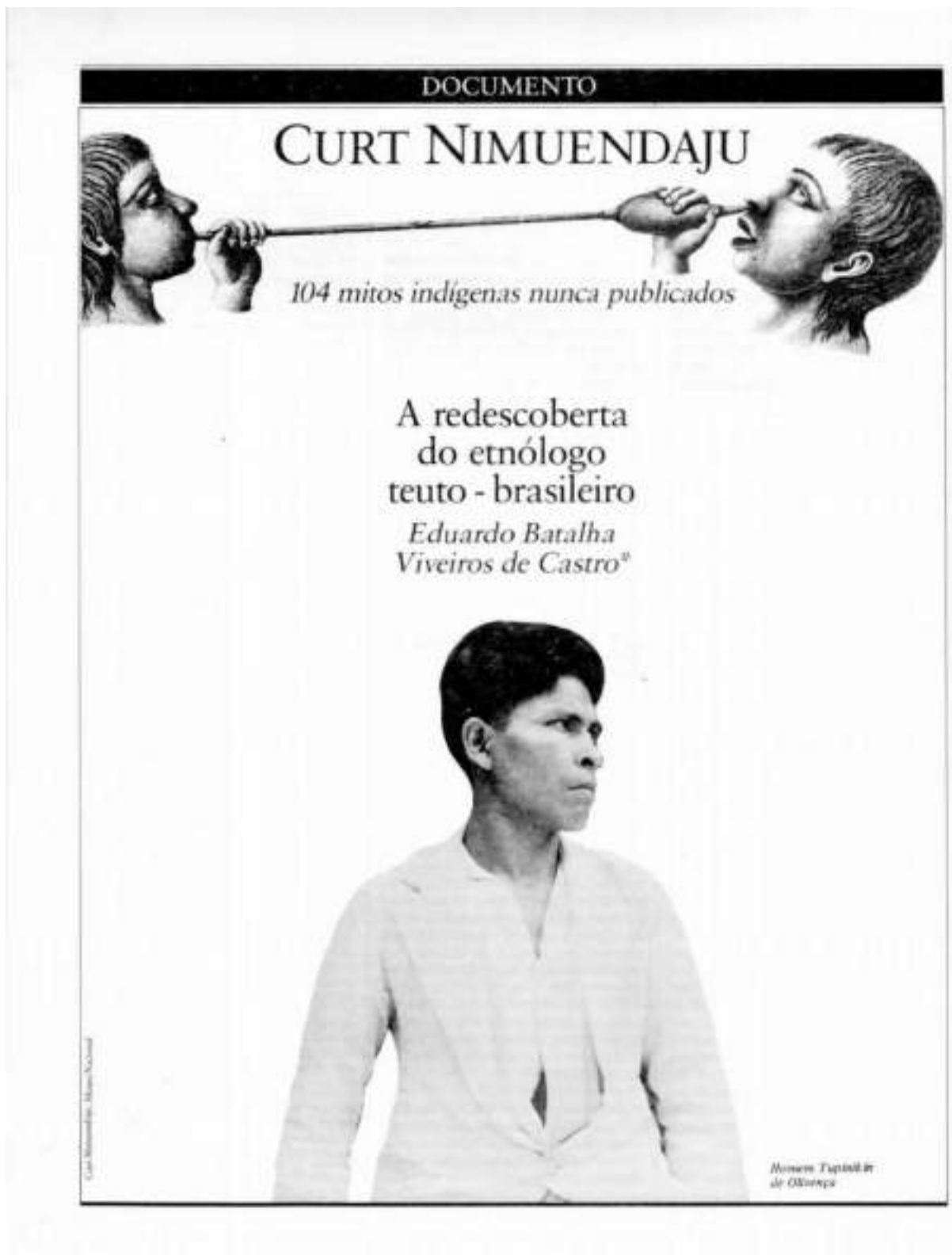
YOURCENAR, M. et Alii. *The Emergence of Modern Conservation Theory*. In: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996.





ANEXO A – CURT NIMUENDAJU: 104 MITOS INDÍGENAS NUNCA PUBLICADOS







(*) Edaardo Batista Vireiro do Castro é professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ). É especialista em etnologia indígena brasileira, tendo realizado pesquisas no Alto Xingu (Xavapitpi), Acre (Kulina), Roraima (Yanomami) e entre os Araweté do Pará. Trabalha atualmente sobre a organização social e a cosmologia dos povos Tupi-Guarani.



a época em que o noroeste paulista e o sul do Mato Grosso conheciam um movimento de colonização por imigrantes, apoiado pela construção da estrada de ferro Noroeste do Brasil, de triste memória para os povos indígenas da região (Guarani, Kaingang, Xokleng, Ofelê). Foi neste contexto que surgiu o famoso debate entre Von Ihering, seguidor de tradição de Vaihngen no propor o extermínio dos povos indígenas para liberar suas terras aos imigrantes, e a corrente positivista que, vitoriosa, levou à criação do Serviço de Proteção aos Índios, agência oficial com a qual Nimuendaju veio a colaborar desde cedo, incorporando-se a ela em 1922. Nimuendaju passou cinco anos entre os Apapokuva-Guarani, acompanhando suas migrações em busca da "Terra sem Mal"; foi adotado e renomeado por eles, vindo a publicar em 1914 um relato dramático e etnograficamente magistral sobre a religião Apapokuva¹. A partir desta primeira experiência com os Guarani, Nimuendaju ampliou seu interesse e atuação até abarcar toda a realidade indígena brasileira, tornando-se o principal especialista na matéria por toda a primeira metade do século XX. Entre 1906 e 1945, realizou 38 expedições etnográficas e arqueológicas, cobrindo os quatro cantos do país, desbravando conjuntos culturais até então ignorados, desenvolvendo talentos de etnógrafo, linguista, arqueólogo, historiador e cartógrafo de um modo dificilmente emulável em qualquer época. Nas duas últimas décadas de sua vida, Nimuendaju lançou-se ao estudo dos povos de língua Jê do Brasil Central, empresa que resultou em três monografias clássicas, sobre os Xerente, os Apinayé e os Timbira Orientais (Krahô e Canela), trabalhos que, além de terem estabelecido um padrão técnico até então inexistente na antropologia brasileira, fizeram seu autor mundialmente conhecido. Robert Lowie e Claude Lévi-Strauss, a partir destas monografias, lançaram hipóteses que conduziram a um movimento de reestudo dos Jê, da década de 1960 em diante, responsável por uma mudança de rumo decisiva na etnografia indígena do continente.

Autodidata, sem qualquer espécie de formação acadêmica, Nimuendaju veio a adquirir um conhecimento enciclopédico sobre os índios brasileiros não apenas por sua associação com autoridades no assunto, como Nordenskiöld, Métraux e Rivet, mas principalmente por experiência de primeira mão, no campo, nas bibliotecas e arquivos. Em tudo isso, foi guiado por um compromisso radical – érico, político, epistemológico e vital – com as formas de vida e a sorte dos povos indígenas. Mais que teuto-brasileiro (naturalizou-se em 1922 com o nome de Curt Nimuendaju), ele foi um teuto-americano: pois Nimuendaju nunca escondeu seu desprezo e sua indignação face aos habitantes de origem ou identidade europeia do Brasil, responsáveis pela miséria física e psicológica dos índios, incapazes, em geral, de perceber e admirar a dignidade intrínseca das formas culturais nativas; incorporando antipaticamente o uso local, Nimuendaju os chamava de "cristãos", e mais tarde veio a classificá-los de "neobrasileiros", anacronismo sem por isso menos eloquente.

Além deste compromisso existencial com os povos indígenas, Nimuendaju foi guiado por uma sensibilidade inata, capaz de apreender os temas essenciais, as questões fundantes de cada cultura que estudava: assim a escatologia religiosa dos Guarani, assim o refinamento sociológico dos Jê. O privilégio que sempre concedeu à palavra dos índios, em seus trabalhos, fez-o sempre subordinar a especulação à descrição, a opinião ao relato do ouvido e testemunhado; foi isto também que o levou ao aprendizado e ao domínio de várias línguas indígenas, capacidades que hoje todo antropólogo sabe serem essenciais para

quase todo tipo de descrição etnográfica séria; deste interesse central pela palavra indígena são testemunhos valiosos os inúmeros mitos que colheu nas mais diversas tribos que visitou, alguns dos quais são aqui publicados.

Praticamente toda a produção etnológica de Nimuendaju já foi publicada, embora muito dela o tenha sido em edições hoje esgotadas, de acesso difícil, ou em alemão. Nos últimos anos, entretanto, algumas traduções, reedições e coletâneas vêm contribuindo para maior divulgação desta obra (ver a bibliografia abaixo). A maior parte dos inéditos de Nimuendaju consiste em materiais lingüísticos (vocabulários), apontamentos, ras-cunhos, fotos, e uma importante correspondência: salvo engano, apenas um ensaio descritivo sobre os Kayapô de Pau d'Arco (Irãmarayre) e, sobretudo, uma versão em português de sua monografia sobre os Timbira, que difere bastante da versão inglesa editada por Lowie (The Eastern Timbira) em 1946, são os trabalhos etnográficos importantes ainda inéditos. De toda forma, as monografias sobre os Xerente, os Timbira Orientais e os Tikuna ainda estão à espera de uma edição em português; mas seus trabalhos lingüísticos e sua correspondência também merecem uma edição crítica.

O Museu Nacional é o depositário do Arquivo Curt Nimuendaju, cujos materiais vem publicando com a rapidez e nas condições possíveis. Em 1981 veio à luz uma versão em português dos "Fragmentos de religião e tradição dos índios Sipala" (Religião e Sociedade, 7); em 1985 preparamos uma tradução de As Lendas da Criação e Destruição do Mundo como Fundamentos da Religião dos Apapokuva-Guarani, que deverá vir à luz em 1986 pela Editora Hucitec, com o apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo. E os mitos que ora publicamos são mais um passo neste esforço de divulgação dos materiais do Arquivo Nimuendaju.

Existe neste arquivo uma coletânea de mitos indígenas (um original e duas cópias-carbono, datilografadas pelo próprio Nimuendaju, com anotações e correções ortográficas à margem, a lápis, devidas provavelmente à Professora Heloísa Alberto Torres) coletados por Nimuendaju entre diversos povos indígenas brasileiros. Organizada pelo autor, esta coletânea estava claramente uma publicação, que reunisse em livro todo o corpus de mitos registrados pelo autor ao longo de sua carreira; não sabemos a data de sua confecção, mas tudo indica tratar-se de obra em que o autor trabalhava pouco antes de sua morte. Os 397 relatos nela contidos são divididos por tribo, e cada conjunto é precedido de uma breve notícia etnográfica, especificando quase sempre a data e as condições da coleta. Começando pelos Apapokuva (18 mitos), seguem-se cinco mitos dos índios de Santa Rosa; 24 mitos dos Tembê; 63 mitos dos Shipaya; um mito Kurajva; 48 mitos Timbira; 33 mitos Apinayé; 35 mitos Kayapô-Irãmarayre; 18 mitos Xerente; cinco mitos Kaingang; um Kuniba, dois dos Palikar; 23 Borocudo, um Maxakali, 27 Kamukã, um dos Gamela; cinco mitos Mura; e por fim 87 mitos Tikuna.

Grande parte destes mitos já havia sido publicada, fosse como parte de monografias gerais (Apinayé, Timbira, Tikuna) ou específicos (Apapokuva), ou fora objeto de publicação em forma de artigo (Xerente, Tembê). Toda vez que se tratava de um relato publicado anteriormente, Nimuendaju indicava, após o título do mito, a edição original. Na impossibilidade de publicarmos em sua íntegra esta volumosa coletânea na Revista







do Patrimônio, optamos por excluir aqueles mitos que já se encontram publicados, mesmo que em livros ou periódicos de acesso difícil. Havendo que adotar algum critério de seleção, adotamos o do inédito; assim, ora se publicam os mitos de "Santa Rosa", Kayapó-Indamayre, Kaingang, Kuikui, Palikur, Botocudo, Maxakali, Kamaké e Mara, que, mais uma vez, salvo engano, preenchem tal critério. Vários mitos Tembê, Timbira, Apinayé e Tikuna, entretanto, também são inéditos, não tendo sido incluídos nas monografias sobre estas tribos publicadas por Nimuendaju; eles se constituem, aliás, em complemento riquíssimo à etnografia destes povos, e esperamos publicá-los um dia. Na verdade, esperamos poder um dia publicar a coletânea na íntegra, tal como idealizada por Nimuendaju. O motivo de termos excluído os mitos Timbira, Tikuna, etc. inéditos, é que não nos pareceu adequado mutilar o corpus mitológico destas tribos reunido pelo autor; publicamos, então, apenas os mitos de tribos que nunca tiveram sua mitologia publicada por Nimuendaju. Tribos aliás, que não foram objeto de etnografias detalhadas por parte de Nimuendaju, em muitos casos porque elas simplesmente não mais existiam, sendo na memória de alguns poucos sobreviventes. Em alguns casos aqui publicados, os mitos são o magro e precioso resultado de uma "etnografia de rescaldo", são tudo o que restou de povos desaparecidos.

Na edição do texto, Divanilda Moreira Breves de Lima procedeu a uma atualização da ortografia de Nimuendaju, bem como a algumas correções do português. Eu fiz uma revisão geral, com pequenas correções adicionais, acrescentando notas (chamadas por acentos e marcadas N. do R.) sobre alguns regionalismos, nomes de animais e plantas; acrescentei ainda breves informações sobre a situação atual das tribos mencionadas: isto é, sobretudo necessário, porque Nimuendaju, por motivos tanto objetivos como subjetivos, afirma por vezes a extinção — já cumprida ou iminente — de povos que existem e resistem até hoje. As notas explicativas do autor, numeradas seriamente e localizadas no final do texto, sofreram alguns rearranjos por mim, isto trazendo, em alguns casos, referências a outras notas sobre tribos não incluídas aqui; parafraseei estas notas referentes a trechos eliminados, embutindo-as no corpo das notas que remetiam a elas.

A numeração dos mitos da versão original foi abandonada; em alguns casos ainda, Nimuendaju numerava sucessivamente relatos que, como ele mesmo indicava nos títulos, continham relatos anteriores; nesses casos, separamos as seqüências em blocos espaçados. O material iconográfico desta edição foi levantado pelo pesquisador Hamilton Borelho Malhães.

Agradecemos a colaboração de Vincent Carrelli, editor de foto da série Povos Indígenas no Brasil do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI/São Paulo), e do fotógrafo Lamônica, do Museu do Índio, Rio de Janeiro.

Quereamos crer, enfim, que a publicação destes mitos, sobre contribuir para a divulgação da obra de Nimuendaju para além do círculo estreito dos especialistas, vem enriquecer consideravelmente o corpo da mitologia indígena brasileira, ajudando a que se perceba o valor da contribuição específica das culturas indígenas para o patrimônio cultural de nosso país. Patrimônio esse que, ao contrário do que muitos pensam, não se constrói pela fusão crençacular das diferenças em um "amalgama" falsamente democrático, morto, inócuo e incolor; mas que se constrói, sim, pela coabitação de tradições culturais distintas no mesmo espaço político-cultural, onde a diferença é um valor mais que positivo, é um valor vital. Con-



Curt Nimuendaju. Foto e reprodução editadas por Divanilda Moreira Breves de Lima.

tra o mito autoritário da identidade cultural nacional como espelho narcísico de indiferença, aqui sai a modesta contribuição dos mitos resgatados por Nimuendaju, que falam de um patrimônio mais rico, mais complexo, mais diversificado, que infelizmente só sabemos, ou fingimos, respeitar sob a espécie do pretérito.

NOTA

(1) Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der religion der Apapocowa-Guarani. *Zeitschrift für Ethnologie*, 48, Berlin 1914: 284-403. Há uma edição em castelhano: Los Mitos de Creación y de destrucción del Mundo como Fundamentos de la Religión de los Apapocowa-Guaraní. *Trat. de J. Remolán, ed. de J. Ríos*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (serie Antropología I), 1978. A tradução em português saiu em 1986, pela Editora Uerter (tradução de Charlotte Emmerich e E. Vinícius de Camo).

BIBLIOGRÁFICA BÁSICA DE NIMUENDAJU

The Seivins. Los Angeles: The Southwest Museum (Publications of The Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund, 4), 1942.
The Eastern Timbira. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 41), 1946.
The Tikuna. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, 45), 1952.
Os Índios Timbira. Boletim do Museu do Índio, *Antropologia* nº 7. Rio de Janeiro, 1977.
Los Mitos de Creación y de destrucción del Mundo como Fundamentos de la religión de los Apapocowa-Guaraní. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (serie Antropología I), 1978.
Fragmentos de Religião e Tradição dos Índios Sipika. *Religião e Sociedade* nº 7, julho de 1981: pp. 3-47.
Textos Indígenas. Prefácio e coordenação de Paulo Suess. São Paulo: Edições Loyola, coleção "Mina Aberta" nº 8, 1982.
Os Apinayé. Belém: Museu paraense Emílio Goeldi, 1983.
Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendaju. IBGE/FNPM, 1987.





Nº 21/1986

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO
E ARTÍSTICO NACIONAL

69

OS MITOS



Ilustração: Mário de Sá-Carneiro. Desenho: Fernando de Sá-Carneiro. Fotografia: João de Sá-Carneiro.





ÍNDICE

Índios da ex-aldeia de Santa Rosa			
Os gêmeos	71	A mulher e o tapir	85
O fim do mundo	72	O homem-tapir	85
A cabeça sem corpo	72	O homem-tucumã	86
Perna de lança	72	Kaingang	
A corimônia da juenma	73	A origem dos Kaingang	86
Kayapó (Horda Irãmeniyre)	73	A criação dos animais	87
Como descobriram os Karayá	74	A origem dos nomes de pessoas	87
A origem dos Gorotire	74	As almas de defuntos	88
A guerra contra os Gorotire	74	O dilúvio	88
A campanha de Nokára	74	Kuniba	
Tribos lendárias:		A lua	89
1. Os Kubé-nyep	76	Palikur	
2. Os Kubé-rop	76	A origem do clã Kamohi-yüne	90
3. Os Kubé-páci-kam-nó	76	A origem dos Galibí	90
4. Os Kubé-annét	77	Botocudos	
Os dois vajará	77	Tribos lendárias:	
Karakí, o vajará	78	1. Os Tomibek	91
A seca (I)	79	2. Os Poyekrén	91
A seca (II)	79	Os espíritos <i>Maréit</i>	91
A visão do Sol (Gorotire)	79	A força mágica	92
O Trovão	80	Transformações	92
O filho do Trovão	80	A ressurreição de um cadáver	93
O dilúvio	80	Ressurreição de um morto	93
O Arco-íris	80	As almas	93
O bólide	80	Os fantasmas	93
Constelações	81	A mulher que se transformou em onça	94
A descida do céu	81	Sol, lua, eclipses, noite	95
A origem da tribo Kayapó	81	A origem da trovada	95
A dispersão dos povos	81	A água	95
A Moça da Estrela e a Moça da Lagarta	81	A aquisição do fogo	95
A árvore do milho	82	Contos de animais e de caçadores:	
A aquisição do fogo	82	1. Arara e morcego	96
Perna de lança	83	2. Arara e urubus	96
O menino e o jacaré	83	3. Origem da hostilidade entre os animais	96
Anmekaprán	84	4. Os homens-garibas	96
Akrét e Kenkutá: o gavião grande	84	5. O macaco vingativo	96
Nyere	85	6. Katnáp morto pela onça	96
Onça, sapo e tamanduá mixila	85	7. Como Berén matou a onça	96
A mãe das cobras	85	8. Outra história de onça	97
		9. Mais uma história de onça	97
		Malakari	
		Sol e Lua (Fragmento)	97
		Kamaki	
		Sol e Lua:	
		1. Os preás e os caratingas	98
		2. A eschente	98
		3. O enfeite do pica-pau	98
		4. O roubo das flechas	98
		5. Lua na caverna	99
		Eclipses e incêndio mundial	99
		A moça-estrela	99
		O Trovão	100
		Kežaxkwenyó	100
		A origem das mulheres	100
		O homem que queria morrer	101
		Wadyé	101
		A mulher que ressuscitou como onça	102
		A festa das almas de defuntos	102
		O Sagui	102
		O Pica-pau e as <i>Kanowararisi</i>	103
		O herói Korró	103
		O jaguar na festa dos índios	104
		A mulher e o casal de jaguares	104
		A onça teimosa	105
		O homem entre as antas	105
		A batalha das aves	106
		Os irmãos encantados	106
		O viajante	106
		A mulher-anta	107
		Os pigmeus	107
		Lutas com os Pataó	107
		Mura	
		Constelações	108
		O arco-íris	108
		O dilúvio	108
		O incêndio universal	109
		A flauta dos poços-do-mato	109





Os índios da ex-aldeia de Santa Rosa

A aldeia de Santa Rosa, um pouco ao norte de Jequié, Estado da Bahia, foi fundada em mil e oitocentos e sessenta e tantos com alguns índios descendentes dos Tupiniquim da aldeia Trancoso, perto de Porto Seguro. Algum tempo depois, reuniram-se a estes os remanescentes dos Kamuru-Kariri da aldeia da Pedra Branca, destruída por causa de sua resistência ao recrutamento para a guerra do Paraguai. Expulso os índios de Santa Rosa em meados do século XX, eles se retiraram ao Gongopé e, exortados dali, se estabeleceram mais ao sul, num afluente do rio Pardo. Sendo-lhes tomado novamente o lugar pelos neobrasileiros, alguns remanescentes se refugiaram, em 1938, nas terras do Posto Paraguaçu do Serviço de Proteção aos Índios, no rio Cachoeira, onde os conheci naquele ano. Meu informante, Apolinário, tinha a idade de oitenta e tantos anos, tendo vindo, na idade de um dez, de Trancoso para Santa Rosa. Os seus conhecimentos da cerimônia da jurema, ele os adquiriu, sem dúvida, em convívio com os Kamuru-Kariri, mas as lendas parecem-me ser legitimamente Tupi. Nenhum desses índios conservou o menor conhecimento de sua língua original.

Os gêmeos

Uma índia vagava só pelo mundo. Um dia ela se encontrou com Jesus Cristo, que apontou para ela com o seu cajado, e com isto ela ficou grávida. Ao anoitecer, ela chegou a uma casinha modesta, onde morava o rato Xaputy. Ela passou a noite numa rede armada por baixo da de Xaputy e, do calor do corpo deste, ela ficou grávida pela segunda vez. Depois, ela chegou à casa da onça que tinha muitos filhos. A velha quis matar a mulher mas os filhos lhe pediram que os deixasse criá-la como xerimbabo*. Mas a onça velha terminou por matar a mulher. Quando ela abriu o corpo, saltaram dele dois meninos, um índio e um branco. A velha quis comê-los, mas os filhos dela pediram para criá-los, e os protegeram contra a voracidade de sua própria mãe.

O índio fez arco e flechas e, com o irmão branco, foi caçar passarinhos, que ele trazia à velha para que esta não comesse

a ele e a seu irmão. Entretanto, ela acabaria por fazê-lo, se os seus filhos não a tivessem impedido.

Caçando passarinhos, os irmãos chegaram à margem de um rio largo. Do outro lado eles avistaram jabuticabeiras com frutas maduras. O índio passou por cima da água como se fosse terra firme mas o branco não conseguiu imitá-lo. Então o índio esticou a corda do seu arco de uma margem à outra, e o branco conseguiu passar por cima dela. Eles comeram jabuticabas e trouxeram também uma quantidade delas para as onças. Estas, achando-as boas, resolveram ir, no dia seguinte, ao lugar das jabuticabeiras. Quando chegaram à margem do rio, elas perguntaram: "Como havemos de passar?" Outra vez o índio esticou a corda do seu arco de margem a margem e mandou primeiro o branco passar. Atrás dele seguiram as onças mas, quando estas estavam bem no meio do rio, o índio cortou a corda, elas caíram na água e morreram afogadas.

"Vamos agora procurar nosso pai!", disse o índio. "Onde estará ele?", perguntou o branco. O índio apontou para longe: "Lá, já estou vendo sua casa!" O branco porém não via, por mais que se esforçasse. A caminho de casa, eles tiveram de passar os dois rochedos que constantemente batem um contra o outro e se afastam. O índio saltou pela fenda quando esta se abriu; mas o branco, quando tentou imitá-lo, foi empagado pelas pedras. O índio chorou a morte de seu irmão. Então um santo que ia passando pelo mesmo cantinho ressuscitou o branco.



Apolinário, informante Tupiniquim de Curi Nimaeráfaja, habitante da aldeia Trancoso, BA, o informante tinha 80 anos quando desta foto, em 1935.

(*) Animal de estimação (do tupi *xerimbabo*, "meu animal de estimação"). (N. do R.)





Eles chegaram onde estava Jesus Cristo e lhe pediram a bênção. Este abençoou o índio mas negou a bênção ao branco. Ele chamou o índio para o seguir, deixando o branco atrás; mas o índio pediu para levá-lo também, pois era seu irmão. Então Jesus Cristo finalmente consentiu. Eles chegaram a uma grande casa cheia de mercadorias, tanto velhas como novas. "Meu filho, disse Jesus Cristo ao índio, tudo isto é teu, tira tudo que precisas!" Mas o índio só queria roupas ruins e ferramentas de má qualidade; ele nada sabia fazer com os objetos bons. "Que se fará agora das outras mercadorias que tu não quizesse?", perguntou Jesus Cristo. "Dai-as ao meu irmão", disse o índio, e Jesus Cristo assentiu. O branco encheu logo um navio com as mercadorias boas e partiu com ele, sem se despedir sequer. "Podes ir", disse Jesus Cristo. "Quanto mais tens tanto mais cobardias!"

O fim do mundo

Não demorará muito mais, e o mundo se acabará. Então a terra tremerá e soltará gemidos. Ela se incendiará e desmoronará. O sol se obscurece e nas trevas vêm os animais ferozes que devoraram os homens. Quando toda a terra estiver queimada, o mar se derramará sobre ela para esfriá-la. Então começará um outro mundo novo. A terra se cobrirá de flores e os anjos descerão.

A cabeça sem corpo

Um homem estava acampado na mata em companhia de sua mulher e do irmão desta. Eles fizeram mundéus* e mataram muita caça, mas o homem sempre encontrava em seu mundéu a caça sem a cabeça. Ele dormia com a mulher na rede, e seu cunhado, ao lado, numa cama de varas.

A noite, o homem observou como seu cunhado deixava pender a cabeça do jirau. Depois de algum tempo, esta se desprende do corpo, pailou zaindo duas vezes contra a rede e saiu voando: zzzzz! Quando, na manhã seguinte, o homem foi ver o seu mundéu, encontrou outra vez a presa com a cabeça comida, enquanto a caça no mundéu de seu cunhado estava intacta. Então ele conheceu que era seu cunhado quem roía durante a noite a caça.

No dia seguinte, ele contou a história a sua mulher; depois juntou uma boa quantidade de lenha. O cunhado, desconfiado, perguntou para que era tanta lenha, mas ele explicou que tinha sentido muito frio na noite anterior e que queria fazer uma boa fogueira. De noite, ele esperou até que a cabeça do cunhado se desprendesse outra vez do corpo e voasse. Então ele pegou o corpo, atirou-o na fogueira e o queimou. Passado algum tempo, a cabeça voltou e, como não achasse mais o corpo, saltou na nuca do homem, onde se fixou.

Durante um ano inteiro, o homem andou com a cabeça de seu cunhado, sem poder livrar-se dela. Um dia, ele pediu à cabeça que descesse e esperasse na beira do caminho, enquanto ele ia ao mato defecar. A cabeça obedeceu. Depois de esperar por muito tempo, ela gritou: "Depressa, meu cunhado, vamos!" — "Espere!", respondeu este, "eu estou com dor de barriga!" Então ele fugiu pela mata, rumo à aldeia. Quando a cabeça não obteve mais resposta, ela voou ao lugar onde o homem tinha

estado, mas só encontrou os excrementos deste, que ela devorou. Ela ainda perseguiu o homem até a beira do rio, depois voltou.

O homem não se atreveu a ir ao mato por um ano inteiro, com medo da cabeça do cunhado. Um dia, porém, ele notou que debaixo de um oliticeiro, na beira do rio, reuniam-se muitas pacas, catias e tatus para comerem as frutas que caíam. Então ele fez um jirau nos galhos da árvore, subiu com a sua arma e esperou. Ele matou um animal após outro, levando sempre a presa para cima do jirau. De repente apareceu também a cabeça sem corpo, devorando com avidéz todas as frutas que ainda restavam no chão. Então ela olhou para cima e, vendo o homem sentado no jirau, mostrou-se muito satisfeita: "Oh meu cunhado! Há quanto tempo eu queria me encontrar contigo! Desce já!" O homem, porém, cheio de medo, negou-se a obedecer. Então a cabeça ameaçou-o, dizendo que havia de buscá-lo no jirau se ele não descesse. O homem perguntou se ela não queria uma catia e ela respondeu que sim. Ele atirou uma das catias que tinha matado, e a cabeça devorou-a num instante, exigindo mais. O homem jogou uma paca para baixo. Ele atirou-a para longe mas a cabeça, num instante, a alcançou e devorou, voltando imediatamente à árvore para exigir mais. O homem jogou-lhe um por um todos os animais que ele havia morto. Depois começou a derribar frutas para a cabeça. Um delas ele atirou longe, para dentro das matas, onde ela veio cair nas costas de um veado que aí estava deitado escondido. O animal correu assustado pela mata afora, fugindo para um tabocal que sompea com grande barulho. A cabeça, que tinha corrido atrás da fruta, ouvindo este ruído, julgou ser o cunhado que ia fugindo dela. Abandonando a fruta, ela perseguiu o veado, interessando-se cada vez mais na mata. Quando a cabeça havia desaparecido, o homem desceu e correu para casa a toda pressa. A cabeça ainda hoje vaga pela mata.

Perna de lença

Um homem estava acampado na mata com seu cunhado, passando a noite deitados na beira do fogo. Vendo que o cunhado estava metendo a perna na fogueira, ele o acordou para que retirasse o pé. Algum tempo depois, porém, ele meteu-o novamente na fogueira. Quando a carne da perna estava assada, ele se sentou, cortou-a do osso e a comeu. "Que estás fazendo?", perguntou o outro. "Cunhado", respondeu ele, "eu tenho tanta fome!" Quando só restava o osso limpo, ele pulou numa perna só a uma laje de pedra onde amolou a extremidade do osso, fazendo nele uma ponta bem fina. Feito isto, ele pulou até um pé de barriguda* e lhe aplicou tamanha estocada com a ponta do osso que esta penetrou profundamente na madeira. Seu cunhado, vendo isto, ficou com medo e fugiu para casa. Quando chegou sozinho, a avó do cunhado lhe perguntou onde tinha ficado seu neto, e ele respondeu que este, provavelmente, tinha-se perdido na mata. Então a avó fez beijos de mandioca, colocou-os na cabeça, e foi para o mato, gritando: "Meu neto! Meu neto!" Não demorou muito e este chegou, pulando numa perna só. "Meu neto", gritou a velha ao avistá-lo, "vem, que eu te traxa beijos de mandioca!" — "Minha avó", respondeu ele, "eu quero comer a ti mesma!" Dizendo isto, ele trespassou-a com a ponta de osso e a devorou.

(*) Armadilha de caça. (V. de R.)

(*) *Cavendishia arborea*, uma banybaica, ou talvez a gaineira *Chorisia speciosa*, também uma banybaica. (V. de R.)



Família Tapirikim da aldeia de Olivença

Seu cunhado, então, coletou uma grande quantidade de ura de abelhas e com ela fez um boneco do tamanho de um homem, que ele colocou num caminho do mato. Depois ele chamou pelo Perna de Lança, escondendo-se depressa. Este veio pulando u, tomando o boneco por um homem, deu-lhe uma estocada. Mas a ponta de osso ficou presa na cota e ele não se pôde mais livrar. Seu cunhado então saiu e o matou.

A cerimônia da jurema*

Iam-se buscar, a leste do sítio da cerimônia, pedaços de galhos de jurema dos quais se tirava a casca, de cima para baixo, com um bastão de pau. A massa leñhosa era posta em infusão com água e depois espremida numa caba-especial (com um prolongamento que servia de cabo). A cerimônia era executada durante a noite para os neobrasileiros não sabermos dela. Um certo número de moças sentava-se ao redor da cura. Elas fumavam de um grosso cachimbo de barro e sopravam a fumaça sobre a bebida, onde ela formava uma camada espessa. Um velho, com um maracá enfeitado com um mosaico de penas gradadas, dançava, com o torso curvado, ao redor do grupo, cantando: *Endarindendê náfê náfê náfê!* e as moças respondiam: *Darindarindendê!* Em seguida, o velho dava às moças e aos homens, que formavam uma fileira ao lado, um pouco da bebida de jurema numa pequena tigela de barro.

A jurema mostra o mundo inteiro a quem a bebe: vê-se o céu aberto, cujo fundo é inteiramente vermelho; vê-se a morada luminosa de Deus; vê-se o campo de flores onde habitam as almas dos índios mortos, separadas das almas dos outros. Ao fundo vê-se uma terra azul. Vêem-se as avas do campo de flores: beija-flores, sofrês e sabiás. À sua entrada estão os rochedos que se entrecrocavam, enaguando as almas dos ensus quando estas querem passar entre eles. Vê-se como o sol passa por debaixo da terra. Vê-se também a axe do trovão, que é desta altura (um metro). Seus olhos são como os da arara, suas penas são vermelhas e no alto da sua cabeça ela traz um enorme penacho. Abatido e fechado este penacho, ela produz o raio e, quando corre para lá e para cá, o trovão.

(*) Nos anos de sua mocidade, o meu informante ainda tomou parte na cerimônia da jurema que os descendentes dos Kamatu-Katiri celebravam na aldeia de Santa Rosa. (V. do A.)



Kayapó (Horda Iraamráyre)

A subtribo Iraamráyre dos Kayapó Setentrionais é conhecida desde o começo do século passado, habitando os campos a oeste da Araguaia, na foz do rio Pau d'Arco. De um modo geral, eles se conservaram pacíficos. Seus vizinhos e inimigos pelo lado do oeste eram os Kayapó da subtribo dos Guritire. De 1891 em diante, a tribo foi objeto da catequese de Frei Gil de Villasova, que em 1897 fundou Colônia do Araguaia. Nessa época contavam os Iraamráyre 1.500 cabeças. Os missionários não conseguiram a conversão da tribo mas, em 1940, esta estava reduzida a três mulheres e dois homens, dispersos entre os neobrasileiros. O material presente foi obtido com esses dois últimos homens, na margem do Arariás, em 1940.

A língua Kayapó é um membro do grupo do norte e oeste da família Gê, parente próxima da língua Timbira e, especialmente, do Apatayé.*



Cicero Begleit, informante Kayapó, um dos dois últimos homens sobreviventes da subtribo Iraamráyre, que sobreviveu, em 1940, às margens do rio Arariás, Goiás, os índios Kayapó a Curi Nibemadaja.

(*) Os povos Kayapó estão hoje concentrados na foz do Médio Xingu, e totalizam cerca de 3.000 indivíduos distribuídos em 13 aldeias. (V. do R.)





Como descobriram os Karayá

Os Irãmeiryre tinham duas espécies de máscaras: as máscaras de tamanduá, próprias deles e comuns aos Apinayé e Serente, e as máscaras *Bo* que, segundo eles mesmos afirmam, lhes vieram dos Karayá.

Um homem vestira a máscara *Bo* e estava dançando com ela. Mandou chamar seu *Kram*¹ para que vestisse a outra máscara e lhe viesse fazer companhia; este, porém, estava ocupado em fazer flechas e declarou não ter tempo para tal. Seu *Kram*, porém, mandou chamá-lo novamente. Ele levantou-se por fim, com enfado, e pôs a outra máscara. Os dois dançaram durante todo o dia e toda a noite e ainda no dia seguinte até o meio-dia. Quando finalmente quiseram despir as vestimentas da máscara, os cordões sobre a cabeça tinham-lhes crescido crânio adentro, saindo pelas narinas; os cordões da nuca da máscara saíam-lhes pela boca e os do ombro haviam-lhes penetrado entre as costelas. Não puderam mais tirar as máscaras e ninguém os pôde socorrer. Então os dois foram ao rio, acompanhados por todo o povo. Os dois mascarados caminharam sobre a água como se fosse terra firme mas, quando chegaram no meio do rio, submergiram repentinamente. Ao mesmo tempo, ouvia-se no fundo do rio um grande barulho: eram os Karayá, os senhores das máscaras *Bo* que moravam ali embaixo. Quando os dois Kayapó chegaram junto deles, tiraram-lhes as máscaras. Depois de muito tempo, os dois voltaram outra vez para a terra e contaram que no fundo do rio moravam os Karayá.

A origem dos Gorotire

Os piores inimigos dos Irãmeiryre foram, durante mais de milênio, seus vizinhos a oeste, os Gorotire-Kayapó da região do rio Fresco, além do divisor das águas do Xingu. Sobre a origem dos Gorotire e da inimizade entre a tribo do Pau d'Arco e eles conta a tradição o seguinte.

A princípio habitavam todos os Kayapó uma só aldeia grande. Era esta tão grande que era preciso um dia inteiro para se dar a volta pelo círculo toda das casas². Os *Me-norô-ní-re*³ preparavam-se para uma festa, aprendendo um número de cantigas para ela. Depois foram caçar para trazerem a carne para a festa. Nesse meio tempo, os *Me-ara-re*⁴ dançaram com as cantigas dos *Me-norô-ní-re*. Quando estes voltaram e viram que os homens haviam se apoderado de suas cantigas, tomando com isto impossível a celebração de sua festa, aborreceram-se grandemente. Consultaram-se com um velho que conhecia as regiões a oeste dos Irãmeiryre. À tarde este velho foi ao pátio e chamou os *Me-norô-ní-re*: "Vinde! Vinde todos! Amanhã eu quero comer *Arô-ri* (traíra, *Hoplias macrophtalmus*, um peixe que não existe no Araguaia mas na bacia do Xingu)!" Os outros habitantes da aldeia estranharam tal convite mas o velho

combinou tudo com os dois *Ka-dywidh*⁵ dos *Me-norô-ní-re* para o dia seguinte. Na manhã seguinte eles partiram da aldeia, levando suas raparigas. Foram quase todos os *Me-norô-ní-re*. Emigraram para o Oeste, onde fundaram uma aldeia própria. Depois fizeram flechas de guerra e voltaram para lutar com os *Me-ara-re* que os haviam ofendido. Multiplicaram-se e formaram a tribo dos Gorotire. — As hostilidades continuaram até 1939.

A guerra contra os Gorotire

Os Gorotire atacaram os Irãmeiryre no Arraial. Haviam-se dividido para isso em dois grupos: enquanto um lutava com os homens, o outro aprisionava todas as mulheres. A tia de minha mãe (disse o meu informante Cícero Bepkpit) contava que, por toda parte, no campo e nas moitas, jaziam espalhados feridos e mortos em grande número. Entre as mulheres aprisionadas, estava uma cuja filha sempre lhe dizia que o chamasse se, um dia, caísse em poder do inimigo. Ela chamou-o, nessa ocasião, pelo próprio nome e ele apareceu atrás de uma moita. Atirava com flechas de guerra (com ponta de taquara) aos inimigos, fazendo sempre pontaria para a barriga. Os inimigos procuravam capturá-lo mas ele escapava, aparecendo de novo em outro lugar, continuando a lhes atirar flechas. Dois outros rapazinhos se reuniram a ele, e os três lutaram até não terem mais flechas. Então fugiram, enquanto os Gorotire foram levando as mulheres capturadas. Estas, porém, fugiram todas, voltando, em grupos de duas e de três, à aldeia do Arraial, justamente na ocasião em que os guerreiros da aldeia estavam se armando para tomarem vingança contra os Gorotire. Os Irãmeiryre marcharam contra a aldeia dos inimigos que, na ocasião de sua chegada, estavam todos reunidos numa grande casa de festa, no pátio da aldeia. Tomando a única saída, os Irãmeiryre atearam fogo em redor da casa de festa dos Gorotire. Dos que estavam dentro ninguém escapou, sendo uma mulher do Arraial, capturada. Quando ela apareceu à porta da casa incendiada, um de seus parentes reconheceu-a e, conseguindo apanhar-lhe um dedo, puxou-a para fora. Bepkpit ainda conheceu essa mulher quando menino. Os atacantes capturaram diversas mulheres Gorotire mas estas também escaparam todas, voltando para a sua tribo.

A campanha de Nokáa

Naquele tempo existiam no Arraial uma aldeia maior e outra menor da tribo Irãmeiryre. Os homens da menor tinham ido pescar com timbô.⁶ Nesse meio tempo uma velha que fora buscar lenha viu, nas moitas junto da aldeia, dois guerreiros inimigos, enfeitados para a guerra. Deixou a lenha no chão, correu imediatamente para a aldeia e disse à sua filha mais velha: "Fogo! Os inimigos já vêm aí!" Esta, porém, respondeu: "Eu não fugirei, mas ficarei aqui!" — "Então não espere, também, que eu te socorra", disse a velha; tomou sua filha mais nova pela mão e fugiu com ela rumo à aguada. Logo as duas ouviram a gritaria na aldeia, quando os inimigos mataram os velhos e as mulheres. Três moças e um menino foram capturados. Um dos inimigos pegou a filha mais velha da mulher, mas ela disse: "Espera um pouco! Na choça de meu pai há muitas coisas bonitas, vai primeiro buscá-las!" — "Então espe-

(*) Cipó actinótico. (N. do R.)





sa-me aqui", disse o Gorotire, correndo em direção à choça indicada. A moça aproveitou a oportunidade para fugir em busca de sua mãe. As três procuraram os homens que estavam pescando e lhes contaram o que havia acontecido. Estes, deixando tudo, correram imediatamente à aldeia mas só acharam os mortos, que sepultaram.

Depois, um deles foi avisar a aldeia maior. Chegando diante dela, subiu a uma árvore e gritou, mas um dos dois chefes da aldeia maior⁶ disse: "Por que ele está gritando agora? Não podia estar morando conosco? Ninguém o atenda!" Nokára, o outro chefe, era de opinião diferente. Quando no dia seguinte todos os homens se acharam reunidos no pátio, ele entrou, enfeitado e armado de lança, no meio deles, e os convidou para a guerra contra os Gorotire. Todos os guerreiros se levantaram, prontos para acompanhá-lo; ele, porém, escolheu os melhores, primeiro entre os maiores e depois entre os menores, saindo com eles da aldeia. No caminho, encontrou com os Me-noré-ne que vinham da pescaria com timbó. Nokára fez-os parar e, quando estavam formados diante dele, escolheu os melhores para tomarem parte na guerra. Depois encontraram com os Gormamoro⁷ que traziam os peixes. Fazendo-os parar também, Nokára comeu com eles e escolheu, dentre todos, um certo Kadyaminró, que levou também.

Seguiram o rastro dos inimigos. O pai do menino que havia sido capturado sempre lhe recomendava que, no caso de um dia ser capturado novamente, deixasse sinais pelo caminho para que ele, seu pai, pudesse alcançá-lo e libertá-lo. Por isso agora o menino, quando passava com os outros prisioneiros pelo campo, arrancava folhas de pati, tecendo com elas cestinhos que deixava cair pelo caminho. Quando depois entraram na zona da mata, fazia o mesmo com folhas de açafá; os Gorotire, por fim, descobriram a sua manobra e ameaçaram-no de morte se continuasse.

Depois de alguns dias, os perseguidores verificaram que os rastros dos Gorotire se dirigiam para todos os lados. Procurou-se por toda parte mas não foi mais possível determinar para onde os inimigos se haviam dirigido. Ora, achava-se também na tropa um sobrinho de Nokára, um rapaz de quem ninguém gostava. Este desapareceu de repente, sem dizer palavra a ninguém. Uns diziam: "Volto para casa!", mas outros eram de opinião que estava algum, escondido no mato. Entretanto, o rapaz estava fazendo um grande semicírculo pelo mato, até que chegou no trilho em que os rastros do Gorotire, paulatinamente, se reuniam outra vez. Seguiu por esse trilho até que o rastro de toda a tropa inimiga estava junto novamente. Então pôs seu arco com as flechas e a borduna em pé, na mata, orientou-se e voltou, quebrando galhos com a mão, em linha reta à sua tropa.

De noite, Nokára mandou que seus guerreiros fossem dormir; ele, porém, ficou sentado com a sua lança na mão. "Podem dormir", disse ele, "ficarei acordado para ver o que acontece." Já era madrugada quando ouviu o rapaz gritar de longe: "Wa! Wa!" — "Será meu sobrinho?", pensou, "vou esperar." Outra vez o rapaz gritou e, depois, pela terceira vez. Então Nokára chamou os guerreiros e estes choraram, considerando a si-

tução horrível do rapaz sozinho e sem fogo, embreadado na mata tenebrosa. Depois ouviram-no, já mais perto, gritar por fogo e, então, foram encontrá-lo com tijões, trazendo-o ao acampamento. Depois de descansar, o recém-chegado contou que tinha adivinhado outra vez o rastro dos inimigos. Entre os guerreiros estavam também três velhos, que entraram a rolar pelo chão, satisfeitos com a notícia e roncavam como onças: "He-hehe!"

No outro dia, eles partiram pela manhã, indo dois guerreiros adiante como espias (me-apkara). À boca da noite voltaram e relataram: "Estão perto, achamos seus fogos abandonados há pouco tempo!" Então apressaram a perseguição. Outra vez os espias voltaram e contaram que haviam encontrado um fogo onde os inimigos acabaram de fazer sua refeição. À tarde, alcançaram os Gorotire mas Nokára não os atacou logo, dizendo: "Deixai-os, primeiro, aprontar a comida para nós!"

Um dos espias era o irmão de uma das mulheres capturadas. Cada uma das três prisioneiras já recebera um Gorotire por companheiro. A mulher cujo irmão vinha entre os atacantes estava no alto de uma bacabeira para cortar-lhe o cacho, enquanto seu companheiro a esperava embaixo, junto à palmeira. O irmão a viu. Apanhou um galho seco e quebrou-o. A mulher, ouvindo o estalo, olhou ao redor. Então o irmão saiu para o limpo para que pudesse ser visto por ela. A mulher, na bacabeira, começou então a gemer baixinho: "Que há?", perguntou-lhe o companheiro. "Muitas formigas", respondeu. "Então deixa o cacho e desce", disse o Gorotire. Ela desceu e voltou com ele ao acampamento. Ali chamou suas companheiras: "Vinde buscar água!" Quando estavam a sós na aguada, ela contou-lhes: "Vi meu irmão! Antes de anoitecer os nossos atacarão!"

Os inimigos tinham matado muita caça. Por toda parte viam-se enormes focos de terra.⁸ Só com as vísceras da caça eles se haviam fartado tanto que quase não se podiam mais mexer. Então Nokára mandou cercar, de dois lados, o acampamento. Em cada bando estava um menino com um cinto maracá (mida-nyl).⁹ também Nokára trazia um na mão. Atrás dele vinha seu sobrinho Kadyaminró. Quando os extremos das duas linhas se tinham encontrado, estando o inimigo completamente cercado, Nokára deu com o próprio cinto, baixinho, o sinal e os dois outros portadores de cintos responderam com sinais igualmente baixos. Mas um dos chefes dos Gorotire ouviu o



Desenhos de indígenas Ibo, de origem Kanajé, e dos indígenas de Tanararé, próprios aos Ekapólo, Apinajé e Sarante. Os desenhos foram colhidos por Carl Nimmerdjahn entre os sobreviventes Jirémogara, em 1940.





som do maracá e gritou para o outro: "Estás vendo, Kram? Eu não te disse que marchássemos mais para diante com os prisioneiros? Agora os inimigos já chegaram! Agora vai matá-los!" Então os guerreiros de Noklari atacaram de todos os lados, matando os Gorotire dos quais somente três conseguiram escapar.

Tribos lendárias: 1. Os Kubé-nyep

F ora esses inimigos históricos, falam os Irãamryre ainda em diversas tribos lendárias com as quais pretendem ter lutado em tempos remotos. Uma destas é a dos Kubé-nyep (*kubé* = índio, *nyep* = morcego) que habitava ao sul dos Kayapó e era inimiga destes. Tinham forma humana mas possuíam também asas como morcegos e matavam os seus adversários a dentada! Ninguém sabia ao certo onde moravam. Uma vez, porém, alguns índios que estavam caçando viram voar um grupo de Kubé-nyep sobre eles, carregando seus filhos nas costas e conseguiram escapar. Os Kayapó fizeram fumaça em ambas as bocas e assim sufocaram os que haviam ficado. Examinando, depois, a habitação dos Kubé-nyep encontraram a um canto um menino ainda vivo que levaram e criaram. O pequeno, a princípio, só queria dormir pendurado, de cabeça para baixo, e só se acostumou a dormir no chão, como os Kayapó, depois de lhe terem cortado as asas. A sua única comida era pipoca de milho. Ele ensinou aos Kayapó as cantigas de Kubé-nyep, que cantam até hoje.¹⁰



2. Os Kubé-rop

Uma tropa de caçadores Kayapó estava acampada à margem de um pequeno lago muito profundo e de águas bem claras. As margens eram estranhamente limpas, como se fossem constantemente pisadas por gente, mas os Kayapó não deram importância a este fato. Depuseram na margem os jabutis que tinham apanhado no caminho e foram caçar. Só deixaram atrás um menino que tinha subido a uma árvore. Algum tempo depois este viu, como dois Kubé-rop (*rop* = onça) assomaram d'água e saíram em terra. Tinham formas humanas mas as suas presas eram de um palmo de comprimento. Nos pulsos e abaixo dos joelhos usavam ligas vermelhas com bolas. Rodeando um deles o lago pela direita, e o outro pela esquerda, os dois recolheram todos os jabutis que os Kayapó tinham deixado, desaparecendo com eles nas profundezas do lago. Quando os caçadores voltaram, o menino contou o acontecido a seu pai. "Que estás dizendo aí?", perguntou um outro que ti-

nha apanhado algumas palavras do relato do menino. "Nada, nada!", disse o pai. Quando anoiteceu, os caçadores prepararam sua dormida rente à margem do lago. Depois de algum tempo, porém, o pai do menino declarou que ali não se podia aguentar, devido às formigas, e retirou-se com os seus parentes um pouco mais para longe. Mas também lá ele tornou a afirmar que as formigas não o deixavam dormir, mudando, sob este pretexto, o seu acampamento ainda mais para diante, no interior da mata. Durante a noite, enquanto os Kayapó estavam dormindo, subiram os Kubé-rop do fundo do lago, matando a todos e carregando os cadáveres para a sua habitação subaquática. Na margem só ficou sangue.

A família do menino, que nada tinha sofrido, voltou à aldeia e contou o que se havia passado. Então, toda a aldeia dos Irãamryre saiu contra os Kubé-rop; também as mulheres foram. Chegadas ao lado, estas fizeram ao seu redor enormes fogueiras nas quais esquentaram pedras, como para um forno de terra. Quando as pedras estavam em brasa, atiraram-nas, ao mesmo tempo, de todos os lados na água do lago, que logo começou a ferver. Então aperteceram primeiro as crianças dos Kubé-rop na superfície e foram mortas. Depois subiram também os adultos com os quais se procedeu da mesma maneira, ficando os Kubé-rop extintos.¹¹

3. Os Kubé-pári-kam-nô

Este nome significa "índico" (= *kubé*) com olhos (= *nô*) em (= *kam*) os pés (*pári*).

Dois mulheres Kayapó foram à mata para buscar bacaba quando encontraram com os Kubé-pári-kam-nô que estavam tirando mel. Então disse uma das mulheres: "Vamos ter com eles para que nos deem algum mel!" A outra porém avisou-a: "Não vá! Tu gostas de rir muito!" Finalmente, foram sempre com Kubé-pári-kam-nô; mas, quando estes se roçaram na mulher com o seu pénis muito comprido e lambuzado de mel, ela começou a rir. Imediatamente os Kubé-pári-kam-nô gritaram: "Esta nos pertence!", e, carregando-a, copularam com ela até matá-la, enquanto a outra fugiu e se escondeu. Quando os Kubé-pári-kam-nô finalmente tinham ido embora, foi procurar a companheira, mas só encontrou seu cadáver. Correu para a aldeia e contou a desgraça. Então os Irãamryre saíram contra os Kubé-pári-kam-nô e mataram muitos, esmagando-lhes, segundo o costume dos Kayapó, o crânio e deixando-os no chão. Quando, porém, pouco tempo depois voltaram ao lugar da luta, todos os cadáveres haviam desaparecido. Seguiram pelos rastros, alcançaram os inimigos e abateram outra vez diversos deles a borduna. Depois colocaram os corpos uns ao lado dos outros e se esconderam perto. Então observaram como os Kubé-pári-kam-nô levantavam os pés, olhando cautelosamente





Grupo Guerreiro, inimigos dos Kurbé-amnét, em 1937

no redor com os olhos que tinham nos dedos destes. Mas os Kayapó, desta vez, esmagaram-lhes, também, os pés e as pernas, matando-os, assim, verdadeiramente.

4. Os Kurbé-amnét

Um bando de Kayapó saiu da aldeia e, na sua peregrinação, chegou às vizinhanças dos Kurbé-amnét. Estes mataram e devoraram um Kayapó após outro, sem que os vivos o soubessem. Quando encontravam com algum Kayapó, convidavam-no a desentocar peixes de um buraco de pedra, matando-o nesta ocasião com um tiro no olho. Afinal só ficaram quatro Kayapó. "Teriam todos os nossos companheiros voltado à aldeia sem nos avisar?", eles se perguntaram. Procuraram, mas cercanas, pelos desaparecidos, e assim chegaram à aldeia dos Kurbé-amnét. Só encontraram ali uma velha cega que estava roendo um crânio humano. "Que estáis comendo aí?", perguntaram os Kayapó. "Isso não é absolutamente da vossa conta", respondeu a velha. "É a cabeça de um macaco!" Mas os Kayapó reconheceram que era a cabeça de um de seus companheiros. Nisto chegou um dos Kurbé-amnét e, como sempre, convidou logo um dos Kayapó a acompanhá-lo para desentocar peixes. Ele mandou-o olhar para o interior do referido buraco na pedra, mas o Kayapó notou também que se preparava para atirar. "Não!", gritou ele, "estás querendo matar-me!" Olhou ao redor e viu, por toda parte, os restos de corpos de terra e cabelos humanos. Então os quatro sobreviventes do bando retiraram-se. Os Kayapó nunca se resolveram a uma guerra contra esses Kurbé-amnét, que habitam na região que fica ao norte de sua aldeia.

Os dois irmãos

Numa aldeia viviam dois irmãos que eram grandes *nyawé*; o povo, a princípio, não suspeitava disso. De uma feita, quando as mulheres estavam estufando bolos de carne no forno de terra, eles chegaram e disseram: "Tirai os bolos e dai-nos deles para comer!" - "Nós os cobrimos com terra há pouco", responderam as mulheres, "estão ainda crus!" - "Bom", disseram os irmãos, "quando os retirardes estarão queimados." De fato, quando as mulheres, depois de decorrido o prazo regular, descolheiram o forno de terra, só acharam as cinzas dos bolos.

De outra vez os irmãos tornaram a pedir bolos de carne que ainda estavam no forno de terra e, outra vez, as mulheres lhes responderam que era cedo para os tirar. "Estão deixai-os ainda estufar durante um bom tempo!", recomendaram os irmãos e foram embora. Quando as mulheres, depois de muito tempo, abriam o forno, os bolos estavam ainda completamente crus. Então perceberam, finalmente, que os dois eram mágicos, e que lhes tinham pregado uma peça.

Em outra ocasião, estavam os Kayapó acampados no meio do tabuleiro, muito distantes de água. Então as mulheres pediram aos irmãos que lhes trouxessem alguns peixes. Imediatamente um deles saiu, enquanto o outro ficou no rancho. O primeiro matou um tamandua-d'água cuja pele felpuda estava fevilhando de acarizinhos.* Quando voltou, seu irmão lhe perguntou o que havia matado, mas ele respondeu que não havia pegado nada. "Mataste um tamandua-d'água", disse-lhe o ou-

(*) *Acarí*, peixe cascudo (fam. *Isoaristidae*). (N. do R.)





teo sem demora, "antes o tivesses trazido logo!" Ele foi e voltou com um grande cesto cheio dos melhores peixes: corvina, cachorra, paca, etc. Então todos do grupo acreditaram que os dois eram mágicos.

Certo dia, a classe *Me-ôk-re*¹² estava reunida no pátio quando chegaram os dois irmãos. Havia no pátio uma pequena árvore, em cuja casca estava sentada uma única abelha tílba. "Queris comer mel de tílba?", perguntaram os dois irmãos aos *Me-ôk-re*. "Queremos", responderam estes, "mas onde é que se encontra mel de tílba?" — "Aqui nesta pequena árvore", disseram os irmãos. Mandaram buscar um machado de pedra e derrubaram a árvore. Então se verificou que todos os galhos, até os de um dedo de diâmetro, e até as raízes, eram ocos e estavam cheios de mel de tílba.

Os dois irmãos tomaram-se, então, publicamente conhecidos como grandes *aywari*, pois executavam coisas maravilhosas. Quando alguém morria e eles eram chamados, pegavam o cadáver e, sacudindo-o, faziam-no voltar à vida. Mas os outros *aywari* e os *u-kwe-djwadi*¹³ ficaram com inveja e disseram ao povo: "Somos nós quem fazemos os curativos, e eles recebem as gratificações pelo que fazemos, sendo que, em verdade, nada podem! Quem possui os remédios somos nós!" Uma mulher, que também era *aywari*, contou isto aos irmãos, e estes convidaram todos os outros mágicos para o concurso. Foram todos, juntos, para um grande bloco de pedra que existe no meio do campo, junto à antiga aldeia *Noinuati* dos *Irtamriye*. Ali, diante de todo o povo, eles desafiaram os outros mágicos a atravessarem a pedra. Estes se transformaram em beija-flores, caracaras ou coleópteros. Voavam com toda a força contra a pedra, mas ricocheteavam. Depois de todos terem tentado em vão, um dos irmãos transformou-se num coleóptero, voou contra a pedra, de onde saiu fumaça, atravessou-a e ficou do outro lado de pé, transformado num huritizelo. O mesmo fez o outro irmão que, depois de atravessar a pedra, transformou-se numa macaúba. Também a *aywari* perforou a pedra em forma de beija-flor, transformando-se, do outro lado, num arbusto em flor. — Aquela pedra, com os três furos, pode-se ver ainda hoje junto à tapeira de *Noinuati*.

Karakf, o *aywari*

Um caso especial, mas não único pela sua natureza, de um grande e temido *aywari* oferece a vida de Karakf, que morreu lá pelo ano de 1910.

Karakf era um homem que tratava amigavelmente com as onças, que caçavam para ele e lhe traziam a presa, e com as quais conversava. Tinha um sobrinho, filho de sua irmã, que queria instruí-lo também no trato com as onças, dando-lhe as substâncias mágicas que tornam mansos esses animais. Depois de haver-lhe dado a última substância mágica, Karakf levou o sobrinho ao campo, para que travasse conhecimento com as onças. No meio do campo limpo, quebrou a ponta de uma casa de cupim, pondo-se com o sobrinho em pé sobre ela. O rapaz começou a gritar, e logo vieram onças de todos os lados, mas também maracajás, iraras e outros animais de rapina. Todo o campo ao redor dos dois fervilhava de tais bichos. A onça preta, que era a mais atrevida de todas, gritava de longe: "Por que então ele está gritando? Querá brigar conosco?" — "Não", disse Karakf, "eu vim para apresentar-vos meu sobrinho!" Este, porém, estava tremendo de pavor. Mas Karakf tomou um canoel (*nowade*)¹⁴ e com ele tocou o alto da cabeça de todas

as onças, uma após outra, para que ficassem mansas. Depois mandou-as embora, com exceção de duas que mandou caçar. Estas obedeceram, e logo voltaram com jabutis e porcos. Karakf recebeu a caça e levou-a para casa.

Karakf tinha também trato com cobras de toda espécie, mesmo com os gigantes *Rati* que habitam nos poços do Arizais e têm o comprimento e a grossura de uma árvore de grande porte da mata virgem. Depois de entregar ao sobrinho a última substância mágica para o trato com cobras, levou-o a um talhado de pedra onde habitavam duas enormes cobras. Chamou-as e elas se apresentaram, perguntando se alguém o havia ofendido, mas ele respondeu que só tinha vindo para vê-las e lhes apresentar o sobrinho. Encorajou a este para que não tivesse medo dos animais, porque estes já estavam serpenteando ao redor do novato, subiam-lhe pelas costas e deitavam-se pesadamente nos seus ombros. Colocaram suas cabeças junto ao rosto do moço, rindo para ele, isto é, jogando-lhe as línguas, pois é assim que as cobras riem. Depois os animais deixaram-no, mas antes ele ainda teve de sentar-se de pernas escanchadas sobre eles. Depois de se ter cumprido isto também, Karakf mandou as cobras embora e foi com seu sobrinho para casa.

A mulher do sobrinho de Karakf estava de resguardo por uma criança, quando Karakf mandou dizer à velha tia da mãe do meu informante *Bepirrit* que apontasse massa de mandioca, enquanto ia com o sobrinho ao campo. A mulher nova teve muito medo que isto pudesse prejudicar o recém-nascido¹⁵, mas Karakf tranquilizou-a. Deu ao sobrinho o cesto com a massa para que o carregasse, e foram. Abaixo daquele lugar onde habitavam as duas cobras grandes moravam, numa caverna, muitas outras cobras. Karakf mandou o sobrinho descer o cesto com a massa e preparar um forno de terra. O sobrinho estranhou muito essa ordem, porque ainda não tinham pegado caça nenhuma. Mas Karakf tomou um feixe de palha e foi com ele à caverna das cobras. A um chamado vieram todas as cobras até a boca da caverna, onde ficaram deitadas, a cabeça de uma junto à de outra.

Karakf escolheu uma *kamati* criada e mandou as outras novamente para dentro. Atirou o feixe de palha na cabeça da *kamati* e mandou que o sobrinho a matasse. Feito isto, amarrou um laço de cipó no pescoço da cobra e amastou-a ao forno de terra. Cortou-a em pedaços, meteu também os ovos na massa de mandioca e estufou depois o bolo de cobra. Quando estava estufado, o sobrinho teve muito medo de comer dele, porque pensava que isto havia de prejudicar seu filhinho novo, mas Karakf persuadiu-o, por fim, a comer um pedaço. Depois de terem comido juntos, levaram o bolo de cobra para casa. Também a parturiente, a princípio, não quis prová-lo de forma alguma, mas Karakf persuadiu-a, também, dizendo que isto havia de dar-lhe muito leite. Ela comeu do bolo sem que a ingestão desse alimento tivesse tido a menor má consequência para o filho. Ainda guardaram um pedaço para ela, para o dia seguinte.

Quando Karakf morreu, diversos índios foram, alguns dias depois do seu enterro, caçar as vizinhanças de sua sepultura. Então viram de longe que ao redor dela estavam deitados quatro onças, enquanto algumas outras estavam sentadas nos galhos de uma árvore ao lado. Os caçadores voltaram cheios de



Sant'Ana Kakeit-Kaê, o outro homem Indígena sobre o rio.
Informante de Curt Nimuendajú.

pavor. O próprio Karaké transformou-se, depois de sua morte, num jaguar: a sua cabeça e os seus braços eram como os dessa fera, mas a parte inferior do corpo e as pernas se conservaram humanas. Certo dia os vaqueiros da Missão Dominicana o surpreenderam numa terra perto da fazenda Santa Rosa. Ele havia abatido uma novilha e a devorava. Os vaqueiros fugiram horrorizados.

A seca (I)*

Meu avô contava que uma vez um homem fez uma magia ruim, de maneira que houve uma grande seca, morrendo todas as plantas na roça. *Mañurê* (Luz) estava de pé na roça, em forma humana, com uma coroa de penas na cabeça. Seu rosto estava pintado, metade preto, metade vermelho, e seu corpo trazia listras pretas transversais. Uma batatinha foi a primeira que se aproximou dele, pedindo que a acudisse contra o mau feiticeiro que estava prestes a matá-la todas. Depois veio também o milho de caroços miúdos e lhe pediu socorro. Então *Mañurê* apareceu a um *ayurá* que estava deitado de barriga para baixo em sua própria casa: "Acorda, *Kra*", disse-lhe, "socorre tua gente (— as plantas da roça) contra o mau feiticeiro que a está matando!" Quando o *ayurá* se virou, viu *Mañurê* diante de si, e, ao lado deste, a Estrela d'Alva na sua pintura de pintinhas. *Mañurê* deu ao *ayurá* diversas substâncias mágicas; depois todos os três foram à roça. À entrada da mata, eles dissolveram as substâncias, dentro de uma folha de bananeira, em água que o *ayurá* aspergiu sobre as plantas, bradando em alta voz. Depois ele tomou uma cabacinha fechada que *Mañurê* lhe tinha dado também e atirou-a ao ar, de maneira que se despedaçou no chão. Da cabacinha

saiu *Mur* (Sol) com a sua enorme coroa de penas de arara e as suas pestanas refulgentes e disse: "*Kra*, a magia sou eu!" — "Quem foi que te prendeu dentro da cabacinha?", perguntou o *ayurá*. "Foi *Mañurê*", respondeu *Mur*. Logo começou a chover fino. "Depressa! Fazei um rancho", gritou *Mur*, "a chuva já vem!" Mal eles haviam feito um abrigo, caiu uma chuva pesadíssima, não obstante ser pleno verão. Depois os três astros foram embora, dizendo: "*Kra*, quando precisares de nós, chama-nos! Nós te ajudaremos!"

A seca (II)**

Havia uma grande seca. As plantas na roça morriam. Um *ayurá* estava deitado na sua choça quando lhe apareceu a sombra da batatinha, pedindo-lhe socorro, pois todas as plantas estavam morrendo por falta de chuva. Um feiticeiro mau, cujo nome a sombra citou, havia causado a seca. Pouco depois, apareceu-lhe também a sombra do milho dos índios, com o mesmo pedido. Então o *ayurá* tomou as suas substâncias mágicas e foi com o povo à roça. Ali, aspergiu as plantas com água mágica e recomendou ao povo que levantasse um rancho, pois havia de cair uma grande chuva. Ele tomou uma pequena cabeça bem enrolada, na qual havia água da primeira chuva do inverno do ano anterior, e atirou-a para cima, de maneira que ela, ao cair, se tornou numa pedra. Logo veio uma grande chuva que salvou a plantação. O mágico esperou, com seus companheiros, no rancho, que a chuva cessasse. Depois contou-lhes que a seca tinha sido obra de um feiticeiro mau, cujo nome a sombra da batatinha lhe havia dito. Então todos correram para a aldeia para matarem o malfeteiro. Este, porém, desconfiou e fugiu a tempo de não ser alcançado.

A visão do Sul (Gorotire)

Tepkrit contou-me o seguinte: Entre os Gorotire que, em 1939, estiveram durante algum tempo no Artalau, havia um certo *Kraité*. Este e *Nreituntí*, a velha tia da mãe de *Bepkrit*, costumavam contar um ao outro muitas histórias. Entre outras, o Gorotire contou na presença de *Bepkrit* a seguinte:

"Eu sei", disse ele, "como *Mur* se apresenta, porque eu mesmo o tenho visto. Ele é um dos nossos. Eu estava só no campo quando o avistei, de pé, sobre um cupinzeiro. Seus olhos eram deste tamanho (duas polegadas de diâmetro) e resplandeciam, seus cabelos atrás desciam até a cintura e de cada canto da sua boca corria uma listra vermelha, verticalmente, pelo queixo, o pescoço e o lado do corpo. Sua cor era clara, e no mais era exatamente como um índio. Ele estava de pé, com os braços abertos. Atrás, na cabeça, tinha uma roda de penas de arara, sempre alternando uma comprida e uma curta. Achava-se a esta distância (— 100 passos) de mim. Aproximei-me devagar. Ele se voltou, e eu pude ver o enfeite da sua cabeça por trás: no moço, por cima da roda de penas, ele trazia uma pequena chapa occipital (*Kenkrí*). As penas de arara pareciam constantemente crescer e diminuir outra vez, e suas pontas refulgiam e cintilavam. Então não me atrevi a chegar mais perto, e, pouco depois, ele desapareceu."

(*) Contado por Clótem Bepkrit (N. do A.)

(**) Contado por Sant'Ana Kakeit-Kaê (N. do A.)

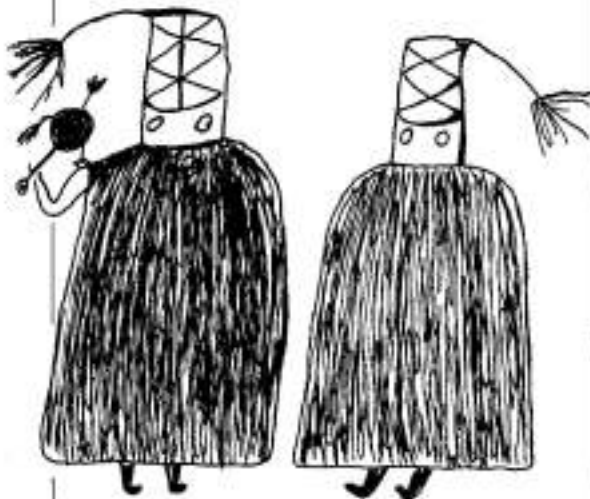




O Trovão

Três fenômenos naturais aparecem personificados nos contos dos Irãmaréy: o trovão, o arco-íris e os bólidos luminosos. De todos, o mais importante é o trovão, que mais uma vez deriva de um *zyyvá* terrestre.

Um índio de nome Bebé tinha matado e esquarterado uma anta. Seus companheiros repartiram entre si a carne, e não deixaram nem um pedacinho para Bebé. Então este foi para casa e se deitou para dormir. Suas mãos estavam sujas de sangue da anta e, vendo-o assim, sua mulher o aconselhou a lavá-las antes de dormir. Ele, porém, respondeu-lhe que queria mesmo dormir com as mãos sujas. No dia seguinte, quando os outros foram caçar, ele ficou em casa. Foi tirar uma acha de madeira na mata e começou a fazer com ela uma espada de pau. Enquanto trabalhava, contemplava de vez em quando a sua obra, e então via da madeira resplandecente saírem faíscas de relâmpago. Quando a arma estava pronta, ele mandou sua mulher buscar latex de pau e pintou o corpo inteiro de preto, só deixando limpo o rosto. Depois disse à sua mulher: "Agora vou-me embora, mas quando me vires voltar pelo Oriente, procura com teus filhos a terra firme, porque então virá a época das enchentes!" Então, tomou sua espada de pau e foi atrás dos caçadores. Quando chegou perto deles, pendurou a arma no ombro pela alça de corda e subiu com ela numa árvore alta. Começou a gritar, e todos se juntaram debaixo da árvore. Finalmente, o *Kabén-zywade*¹⁶ declarou que se devia tirar Bebé da árvore e, subindo atrás dele, agarrou-o por um pé e o puxou um pouco para baixo. Mas, de repente, houve um rudo e um trovão, e o *Kabén-zywade* e alguns outros que estavam mais perto do tronco da árvore caíram mortos. Os outros sentiram um choque tão violento no espelho que caíram no chão. Quando se ergueram outra vez, pensosamente viram que Bebé tinha subido novamente ao cimo da árvore. Depois ele se elevou por sobre ela até o céu, e, em meio a raios e trovões, desapareceu entre as nuvens.



O filho do Trovão

Antigamente havia homens que tinham trato com Bebé: um destes foi Be/pront, um dos avós de Cicero Beprkít. Costumava, para este fim, sair sozinho para o campo, onde ficava deitado de rosto para baixo. Sua sombra saía então do corpo, subia ao céu e visitava Bebé.

Certo dia, depois de uma trovada, Be/pront achou um filho do Trovão (e da mulher do Arco-íris?); o raio tinha feito uma árvore do campo e aberto a terra ao pé dela, em forma de uma vala; no fim desta estava a criança; ela tinha lábios grossos, cheirava mal e estava coberta de abelhas. Be/pront tomou-a nos braços e a contemplou, repouso, depois, o pequeno no lugar onde o havia encontrado. Pouco depois desapareceu.

Esta história foi-me contada de maneira igual por ambos os meus informantes.

O diávio

Bebé tinha um sobrinho, filho de sua irmã, ao qual satisfazia todos os desejos. O sobrinho notou que outros habitantes da aldeia furtavam-lhe os produtos da roça, e fez uma magia: arrancou os grelos de um pati pequeno e meteu penas de xexéu (*Belonopterus cayenensis*) em seu lugar. Então choveu durante muitos dias sem parar. A água subia, cobrindo a plantação. Ninguém podia caçar nem buscar mantimentos na roça. A enchente só poupou o lugar onde morava o sobrinho de Bebé. Finalmente os homens tiveram de refugiar-se nos galhos das árvores, onde se transformaram em guaribas e em ninhos de abelhas xupé. Outros se salvaram galgando serras altas. Por fim um outro *zyyvá* descobriu a causa da chuva: arrancou as penas de xexéu do pati, e logo a chuva cessou e a água foi drenada.

O Arco-íris

Isto se deu pouco depois daquela grande inundação. Alguns índios estavam vagando pela terra, apanhando os acorns que haviam ficado em seco. Nisto, chegaram a um mundoel, mas a maior parte das raízes havia apodrecido em consequência da inundação. Entretanto, acharam algumas prestáveis, que assaram e comeram com o peixe. Acabada a refeição, foram beber água, quando na aguada lhes apareceu o Arco-íris. Quando se aproximaram o Arco-íris se transformou na mulher que tinha água em seu ventre. "Que quereis?", perguntou ela. "Comemos, e agora queremos beber água", respondeu a gente. Então ela deu-lhes água e disse: "Quando quiserdes água, deveis pedir-me. Enquanto me virdes no começo do inverno, podereis viver tranquilamente, porque nada vos acontecerá. Eu retenho a água. Se eu, porém, um dia não aparecer mais, a terra será inundada novamente, e todos vós morrereis!"

O bólido

Duas índias, colhendo no campo nozes de piaçaba, encontraram perto de um olho-d'água um filhote de ave, implume, mais ou menos do tamanho de um filhote de galinha. Levaram-no para casa e o criaram. Fazendo a avezinha banhar-se numa cuia com água, notaram que a água servia



quando ela saiu. Quando estava mais crescida, encheram um peão com água, e esta também fervia logo que a ave nela se banhava. Finalmente esta ficou do tamanho de uma galinha; suas penas, porém, eram cor-de-rosa, como as do colhereiro. Certo dia os índios pintaram-se e saíram para pescar com timbó. Depois de algum tempo as mulheres disseram: "Vamos lá também, para vermos se já pegaram muitos peixes!" Foram e levaram a ave, mas quando chegaram perto do lugar da pescaria, a ave, vendo a água brilhar entre as árvores, voou e precipitou-se direto para dentro dela. Ouviu-se um grande trovão, e todos os índios que estavam dentro da água morreram instantaneamente. Depois a ave subiu ao céu, e a gente reconheceu que era um *Akúre* (bófido).

Constelações

Os *Irãmaráye* conhecem algumas constelações, como também certas manchas escuras, sem estrelas, no céu à noite, mas não lhes atribuem nenhuma significação religiosa.

A mancha escura entre as constelações do Cruzeiro e do Centauro é uma *arrala* (*meleuyér*); uma lista greta ao lado da Via Láctea (*modewor*), mais ou menos de Antares ao Centauro, é uma *ema* (*má-ti*); as estrelas desta constelação são os "olhos da ema" (*má-ti-so*). Uma outra mancha escura na Via Láctea, junto às estrelas, é a constelação do Escorpião é uma *goça* (*kamri-laké*). As Plêiades são chamadas *wor*; aparecendo no céu oriental, elas anunciam o começo do verão. Se, porém, a "arrala" com rabo (*mimá-rét-yamé*) tocar o horizonte à boca da noite, o inverno começa.

A descida do céu

É notável que nas lendas de origem dos homens em geral, dos Kayapó e das outras tribos em particular, não figure nenhum personagem sobrenatural; quando muito, algum *wayamé* terrestre.

Dois caçadores acharam uma cova de tatu com rastros levando para dentro, e resolveram desentocar o animal. Cavaram muito fundo, chão adentro. Por fim, a terra debaixo deles ficou mole. "O tatu já está perto!", disseram eles, continuando a cavar afoitamente. De repente, vararam com o cavador a cobertura do (atual) céu. Pela abertura irrompeu uma rajada de vento tão forte que os dois foram projetados para fora do buraco. Tornaram, porém, a aproximar-se, vendo, então, pelo buraco, a (atual) terra lá embaixo com os seus muitos buritizais, babaquais e outras árvores frutíferas. Todos vieram olhar pelo buraco, e finalmente resolveram abandonar o céu, onde então habitavam, para se mudarem para baixo, para a terra. Juntando tudo quanto havia de algodão fiado na aldeia, fizeram com ele um cabo grosso. Amarraram numa árvore do céu uma ponta do cabo, atirando a outra pelo buraco abaixo. Depois desceram, escorregando por ele, um atrás do outro, também as mulheres com os filhos pequenos às costas, na faixa de carregar criança. Mas só os mais corajosos chegaram até a terra; os mais medrosos deixaram um pouco, logo perdiam a coragem, tornando a subir pelo cabo a toda a pressa. Por fim, uma parte ficou definitivamente no céu e recolheu o cabo, mas choravam por causa daqueles que se haviam separado, descendo para a terra.

A origem da tribo Kayapó

No começo só existia o Kayapó Katembári com sua mulher, oito filhos e outras tantas filhas. Irmãos e irmãs casavam entre si, mas não tinham filhos, e por isso seu número nunca aumentava. Vagavam pelo mundo fazendo guerra a todas as tribos que descobriam, tomando-lhes os enfeites e adotando, com estes, as festas e as cerimônias dos vencidos. Aborrecia-os, porém, serem tão poucos, e por isso pediram ao velho Katembári que criasse mais Kayapó. "Sim", respondeu este, "vou fazê-lo, pois também eu estou enfadado de estar só!" Saiu só para o campo alto, onde procurou uma *sucupira* (*Bowdichia* sp.), da qual cortou os galhos. Num vaso feito de uma folha, trouxe água e com ela fez sua magia. Depois meteu um aspersório de penas de urubu-rei na água mágica, trepou com ele ao topo da árvore e, gritando alto, aspergiu para todos os lados. Depois desceu e deixou ao redor da árvore, ao chão, num círculo largo, folhas de castê, sempre uma em cada lugar onde havia de ter uma choça. Feito isto, tornou a casa e disse aos filhos: "Amanhã já teremos muitos companheiros!" Esta notícia alegrou-os muito, e quando na manhã seguinte foram ao lugar onde Katembári tinha feito a sua magia, já ouviam de longe as vozes das crianças e das mulheres. Ao redor do pé de *sucupira* tinha surgido durante a noite uma grande aldeia de Kayapó.

A dispersão dos povos

Os *Kubé-toón* (*rodé* = tatu) são uma tribo de gente pequena que habita longe, no Oeste. São extraordinariamente valentes.

Naquele tempo todos os índios, juntos com os cristãos (neobrasileiros), formavam uma única nação. Foram contra os *Kubé-toón* e contra eles pelejaram, mas não os puderam exterminar, e, finalmente, tiveram de voltar. Nessa retirada, sofreram muito pela falta d'água. Quando alcançaram uma poça de água, todos beberam até que ficou somente a lama no fundo. Depois se dispersaram: um atrás do outro, um grupo ia numa direção, o outro saía em outro rumo, e assim todos, cada grupo para onde lhe parecia melhor. Assim se formaram os diferentes povos.

A Moça da Estrela e a Moça da Lagarta (*Kazyé-kwéi* e *Pino-kwéi*)

Dois irmãos dormiam todas as noites no pátio da aldeia. Um deles que olhava sempre as estrelas disse finalmente: "Aquele estrela é muito bonita! Se ela descesse eu casaria com ela!" Então a estrela desceu, tomou a forma de uma moça e dormiu durante a noite em sua companhia. Quando ia amanhecendo, o homem escondeu-a dentro de uma caixa grande, com tampa, que sempre levava consigo. Sua mãe o observou e desconfiou de alguma coisa. Ela abriu a tampa e a estrela saiu, sem demora, em forma de moça, conservando dali em diante a forma humana. Um dia ela convidou o marido para acompanhá-la numa visita ao céu. Mandou que vergasse a ponta de uma árvore ao chão e se pös em cima do arco assim feito, para se deixar arremessar ao céu pelo impulso, quando a árvore disparasse. Seu marido, porém, teve medo de semelhante processo de viajar e lhe disse que fosse só. Ela se deixou ar-





remessar pelo companheiro ao céu, e, quando voltou, trouxe de lá mandioca, batatas, inhame e outras plantas cultivadas que os índios, naquele tempo, ainda não conheciam, porque a princípio comiam com a carne só pouca poeira e orelhas de pau*. Sem demora, os índios plantaram aqueles alimentos que, no dia seguinte, já estavam maduros para a colheita. Isto durou até que o homem, um dia, começou a brigar com Kaye-kweí. Aborrecida, ela voltou para o céu e nunca mais tornou à terra. As plantas cultivadas precisam agora de longo tempo para amadurecerem.

Na mesma noite em que Kaye-kweí desceu pela primeira vez para junto do homem, uma lagarta se arrastara para junto do seu irmão, que estava deitado a seu lado. Ela se transformou também numa bonita moça e dormiu com o rapaz. Ao amanhecer tomou outra vez a forma de lagarta, e ele a escondeu debaixo do pau que lhe servia de travesseiro, na sua cama. Quando sua mãe varreu o terreno, descobriu a lagarta e a esmagou. O homem ficou muito zangado com isso, mas depois de algum tempo a lagarta se refez e tomou outra vez a forma de moça. Quando, ao romper do dia, se transformou novamente em lagarta, o homem escondeu-a bem. Sua mãe, porém, achou-a pela segunda vez, mas agora lhe dirigiu a palavra, e a lagarta tomou forma de moça, para sempre.

A árvore do milho (pau-índi)

Junto à aguada da aldeia dos Kayapó havia uma grande árvore, carregada de espigas de milho de todas as qualidades. O milho maduro caía dentro d'água, mas naquele tempo ninguém ainda sabia que era comestível e, quando os índios entravam n'água, desconfiados, empurravam as espigas para o lado. Um dia, uma velha estava banhando seu netinho na aguada quando um acutipuru** lhe saltou ao ombro. Enxotou-o, mas ele voltou a pousar no seu ombro. Então a velha, pegando-o, atirou-o longe. O animalzinho, porém, voltou novamente e falou: "Não me atires fora! Quero contar-te uma coisa!" Saltou-lhe outra vez ao ombro e disse: "O milho que estás desprezando é uma comida muito boa! Socu-o no pilão e assa a massa obtida!" Então a velha juntou uma boa quantidade de espigas, levou-as para casa e fez como o acutipuru lhe havia ensinado. Depois enfeitou seu netinho e lhe deu um pedaço de bolo de milho. O menino passou, comendo, pelo pátio da aldeia, justamente quando todos os homens ali estavam reunidos. Estes perguntaram o que estava comendo, e ele deu a cada homem um pedacinho do bolo para que o provassem. Os homens acharam-no excelente e mandaram o menino duas vezes à sua casa, a fim de trazer mais. Então a velha mesma levou um grande bolo de milho para o pátio e contou-lhes da árvore que produz as espigas. Na manhã seguinte todos foram à aguada, juntando o que havia de espigas no chão e dentro d'água. Depois resolveram derrubar também o pé, e mandaram um menino à aldeia para buscar um machado de pedra. No caminho, o menino viu uma corujinha-do-campo, que matou, assando-a e comendo-a imediatamente; somente depois de tudo isso tratou de buscar o machado. Na volta, porém, viu-se transformado em anãozinho decrepito, e teve de coetar um bastão para se apoiar. Os homens junto ao pé de milho esperaram durante muito tempo,

insutilmente, pelo machado de pedra, e mandaram finalmente um outro menino buscá-lo. Este encontrou-se, no caminho, com o velho que vinha com o machado. Os homens derribaram a árvore, e plantaram depois o milho.

A aquisição do fogo

Quando os índios ainda não tinham fogo, torravam a carne da caça no sol, para comê-la.

Um homem foi, com seu pequeno cunhado, tirar os filhotes de um ninho de arara que achara numa árvore alta. Fez um motá* de varas amarradas e mandou o menino subir. Este meteu uma pedra branca, redonda, na boca e trepou. Quando alcançou o ninho, seu cunhado perguntou-lhe: "Há filhotes?" — "Não", respondeu o menino, "há ovos." — "Então atira um para baixo!", mandou o homem, e abriu as mãos para apenhalo; mas o menino atirou-lhe a pedra branca nas mãos. Com isto, o homem enfureceu-se. Cortou as varas do motá, atirou-as para um lado e voltou a casa. O menino que, sem o motá, não podia descer, ficou sentado junto ao ninho da arara. Sofreu horrivelmente de sede e de fome; bebeu a própria urina e comeu as próprias fezes. Finalmente, um jaguar, que havia matado uma anta e um porco, passou debaixo da árvore. Vendo a sombra do menino mover-se no chão, quis apenhalo, mas nada pegou. Então levantou a vista e, vendo o menino na árvore, perguntou-lhe o que estava fazendo ali. O menino contou-lhe o ocorrido. "Onde teu cunhado jogou as varas?", perguntou o jaguar. "umas para aqui, outras para ali", respondeu o menino. O jaguar foi buscá-las, e, depois de amarrá-las outra vez, mandou o menino descer. Este obedeceu mas, quando já estava perto do chão, ficou com medo e tomou a subir a toda pressa. O jaguar tranqüilizou-o: não lhe faria mal algum, que descesse sem susto. Quando o menino finalmente chegou ao chão, mandou que montasse em cima da caça de caça morta que levava. Assim o jaguar o conduziu à sua casa, lavou-o e lhe deu carne assada para comer, pois ele possuía fogo; na sua casa jazia um grande tronco de jatobá, aceno numa ponta. Todos os dias o jaguar ia caçar, enquanto sua mulher ficava em casa, fiando. Quando o menino sentiu fome, dirigiu-se a ela: "Mãe, dá-me de comer!" Ela, porém, em resposta, mostrou-lhe as unhas. O pequeno gritou de medo e correu ao encontro do jaguar para lhe contar o que havia acontecido. No dia seguinte, porém, deu-se a mesma coisa, e no terceiro também. Então o jaguar lhe fez um arco e flechas. A onça fêmea perguntou para que era isso, mas o jaguar respondeu que o menino havia de ir à caçada com ele. As escondidas, chamou, porém, o menino e mandou que flechasse a onça fêmea no peito, quando ela o ameaçasse outra vez. Depois foi caçar como de costume. Decorrido algum tempo, o menino foi outra vez pedir carne, e a onça fêmea renovou a ameaça com as unhas. Então armou o arco contra ela. A onça gritou que não atirasse, mas o pequeno flechou-a no peito, matando-a. O jaguar, quando voltou, viu o que tinha acontecido e disse: "Agora temos de nos separar. Cada um deve seguir seu caminho, e tu deves voltar ao teu povo!" Deu-lhe um cesto cheio de carne moqueada e lhe ensinou o caminho para a aldeia. O menino chegou à aguada e esperou atrás de uma árvore até que viu chegar sua irmã, que vinha buscar água. Então, avisando-o, nada disse, mas voltou e contou à mãe que o tinha

(*) Urupé, espécie de fungo (*Polyporus sanguineus*). (N. do R.)

(**) Quatipuru ou catinguê — nomes de diferentes espécies de esquilos brasileiros (*Sciurus* Lin.). (N. do R.)

(*) Não consegui identificar esta palavra. Designa, como fica claro no texto, um andaim ou armação de varas. (N. do R.)



Missionários de Ordem do Preciosíssimo Sangue entre crianças Kayapó, acompanhados em Nova Olinda, alto Xingu, em agosto de 1937; à direita vê-se uma mulher branca raptada pelos índios quando criança.

visto. Então ambas desceram à aguada e trouxeram-no à aldeia. Ele distribuiu a carne moqueada e contou suas aventuras, não esquecendo de dizer que na casa do jaguar havia fogo e que lá se conservava. No dia seguinte todos foram buscar o fogo. Para serem mais ligeiros diziam: "Eu vou como este animal", e outro dizia: "Eu vou como aquele animal!", etc. Assim transformados, seguiram. O beija-flor e a raposa foram os primeiros a chegar, e suspenderam o tronco de jatobá aceso. Todos os outros ajudaram a carregá-lo, enquanto o jacu cortia atrás, apinhando as brasas que caíam; por isso ele tem o pupo-vermelho até hoje.

Perna de lança (*Tedywa-re*)*

Dizem que a gente foi envenenar peixes. Dizem que um deles desceu (com o veneno dentro d'água). Então uma atraía o feto. Levaram-no para casa. Sua perna atrofiou. Quando se mudavam, levavam sempre o doente às costas. Então este ficou aborrecido consigo mesmo. Fizeram-lhe uma casa. Foram embora. Depois voltaram e lhe trouxeram comida. E voltavam frequentemente para o lugar onde o deixaram. E, de uma feita, foram resolvidos a levá-lo. E quando chegaram perto, ele estava deitado e cantando. E sua mulher disse-lhe: "Por que estás deitado cantando? Isto não é ocasião para estar deitado, triste e cantando." — "Eu estou deitado para cantar é porque quero estar deitado, e para me defender e para espantar a minha sombra (alma) e porque quero estar deitado!" E ficaram dormindo junto a ele. E ele, de noite, queimou a própria

perna. E fez ponta nela. E ninguém viu quando ele fez isso. Sua mulher trouxe (um laço de) envira de pindaíba para tomá-lo às costas. E sentou-se para poder tomá-lo às costas. Levantou-se, a seguir, e eles foram embora. E o homem lançou-a ao meio das costas. E eles fugiram.

E ele começou a fazer o menino com a gente. E junto às bacabeiras matava sempre muitas pessoas. Dizem que havia ali duas mulheres que se tratavam de *Kram-dywi*¹. E todas as mulheres foram às bacabeiras. E a gente se separou e entrou (na mata). E estavam ali duas bacabeiras, uma junto da outra. E as duas disseram: "*Kram-dywi*, vai colher esta, eu vou colher aquela!" E elas subiram simultaneamente. "*Kram-dywi*, Perna de Lança já está se agarrando ao pé da tua árvore!" E dizem que (a outra) disse-lhe: "Deixa que ele venha subindo atrás de mim!" E ele subiu, cabeça para baixo, atrás (dela). E subiu também até em cima e esperou junto à espátula da bacaba. E dizem que (perguntava) de tempo em tempo: "Já estou perto de ti?" E ela dizia: "Não! Ainda não estás perto de mim!" E dizem que ele estava bem perto. Ela empunhou a espátula da bacabeira, levantou-a e, com ela, lançou-o. E ele caiu. Ambas desceram. Matando-o, defenderam o povo. Elas duas o mataram.

O menino e o jacaré

Um menino tinha o costume de insultar, cada vez que vinha à aguada, um jacaré que ali morava: "Braço curto! Olhos inchados! Couro grosso!" De uma feita, ele estava cansado e chegou à aguada para beber. Então veio o mesmo jacaré nadando e o convidou para acompanhá-lo à sua morada, onde lhe daria água fria, em vez da água morna do rio. O me-

(*) Tradução textual do texto original narrado em língua Kayapó (N. do A.)





nino assentiu. Montou às costas do jacaré, e este começou a nadar. Quando chegaram perto de sua morada, o jacaré disse: "Agora insulta-me, chama-me 'olhos inchados'!" – "Não", respondeu o menino, "teus olhos são bonitos!" – "Então chama-me 'braço curto'!" – "Não, tu tens os braços compridos!" – "Então chama-me 'couro grosso, cabeça comprida ou rabo comprido'!" – "Não, teu couro é tão macio!" Assim entreteve o jacaré até que já se via debaixo das árvores da outra margem. Então o menino, pondo-se de pé, agarrando-se num galho e empurrou o jacaré com o pé pela água adentro. Trepou na árvore, alcançou a terra e fugiu. No igapó encontrou um *Kubé-pópó* que estava pescando com timbô, tendo a seu lado um grande cesto cheio de peixes. Quando o menino lhe contou que o jacaré o estava perseguindo, o *Kubé-pópó* escondeu-o no cesto, debaixo dos peixes. Nisto já vinha chegando o jacaré no castro do menino, exigindo do *Kubé-pópó* que lhe entregasse o que havia escondido. O *Kubé-pópó* mandou que o jacaré mesmo metesse as mãos debaixo dos peixes mas, como este tinha os braços muito curtos, nada achou. Continuou a procurar pelos arredores e voltou, finalmente, para junto do *Kubé-pópó*, afirmando que o menino estava ali. Ele despejou a metade dos peixes e remexeu outra vez o resto, sem descobrir o menino. Por fim perdeu a esperança e foi embora. Então o *Kubé-pópó* tirou o menino do cesto e levou-o ao caminho da aldeia.

Anmekaprán

Anmekaprán era um *rajá* de grandes poderes mágicos. Tinha um filho que, não obstante o seu valor, o desprezava. Anmekaprán andava sempre com um maço de flechas no qual estava sentada a sua arara mansa. Os homens o odiavam e tratavam de matá-lo. Eles o abateram e o rasgaram em pedaços, mistando também a arara mansa e queimando as flechas. Mas, já pela tarde do mesmo dia, ele voltou à aldeia, tão e salvo, com flechas e arara. Depois de terem tentado matá-lo por diversas vezes, mas sempre em vão, eles o atiraram de

corpo inteiro numa fogueira e ainda amontoaram lenha em cima.

Quando pela manhã seguinte as mulheres foram à roça, ouviram tiros de espingarda. Andaram no rumo do som e chegaram a uma grande casa com muitas portas. Nela morava um branco que possuía bois, cavalos, galinhas e uma roça com uma qualidade de milho diferente do dos índios. Era Anmekaprán. Havia feito a pólvora da cinza da sua carne, a espingarda da sua canela, os bois dos antelhos e o milho dos seus dentes. Quando as mulheres passaram, chamou-as, deu-lhes de comer e trançou depois uma parte delas na casa. As outras mulheres que o haviam reconhecido foram então primeiro à roça, voltando depois à aldeia e lá contaram que tinham achado Anmekaprán. Então foram todas para buscar as mulheres que ele ainda retinha. Seu filho também foi e se apresentou ao pai: Anmekaprán, porém, respondeu-lhe que não queria saber dele porque o filho também não se havia incomodado quando os outros o maltratavam. Soltou, uma a uma, as mulheres presas e espantou depois os índios com tiros de espingarda. Estes apavoraram-se e nunca mais voltaram à casa de Anmekaprán.

Akrét e Kenkutá: o gavião grande

Uma velha foi com seus netos de nomes Akrét e Kenkutá tirar poltrito de macaíba. Enquanto trabalhava, os dois meninos brincavam de "tatu" no capim alto. Eis que desceu o gavião grande *Agokréti* do seu ninho numa árvore alta, pegou com as suas garras a velha pelo meio, conduziu-a ao seu ninho e a devorou. Os dois meninos voltaram à aldeia, chorando. Quando seu avô soube o que tinha acontecido, imaginou um meio para fazê-los crescer ligeiro a fim de que pudessem vingar a morte da avó. Mandou que os dois se deitassem, um ao lado do outro, na água do ribeirão, com a cabeça para o lado da beira e os pés para o meio, e cobriu-os com um pedaço grande de casca de jatobá. Todos os dias trazia-lhes comida. De quando em quando mandava que levantassem as pontas dos pés fora d'água, para ver se os meninos já estavam grandes. Os dois cresceram muito depressa. Quando seus pés já quase tocavam a outra margem, o avô mandou que saíssem. Rasgou-lhes o visgo de que estavam cobertos com um folheto de palmeira, cortou-lhes a ponta dos longos cabelos e pintou-os com urucu. Tinham o dobro da estatura de um homem normal. Depois o avô fez para cada um dos meninos uma espada de pau (nari) de ceme de patil, e levantou uma choça, ao pé da árvore, onde estava o ninho do gavião grande mandando que ambos entrassem nela com suas armas. Os dois tinham um pequeno apito de coto de pena. Logo que apitaram dentro da choça, o gavião desceu, olhando para todos os lados e, como não visse ninguém, levantou-se outra vez ao ninho. Imediatamente os irmãos assobiaram de novo, fazendo com que a ave tomasse a descer apressadamente, sem achar nada. Repetiram isso muitas vezes até que, por fim, o gavião, cansado, ficou pousado diante da choça, com o bico aberto. Então disseram: "Agora devemos matá-lo, senão ele sobe ao ninho e não volta mais!" E, saltando para fora, abateram-no com os seus cacetes¹⁸. Um menino que tinha assistido ao combate de longe correu logo à aldeia, levando a notícia, e todos os seus habitantes chegaram ao lugar da luta. Cada um arrancou uma pena do gavião morto e, soprando-a no ar, mandou que ela se transformasse num determinado passarinho. Assim se originaram todas as espécies de aves de pequeno porte.





Nyêre

Na mesma aldeia morava um homem de nome Nyêre, que tinha por costume matar crianças com a mão-de-pi-lão, para moqueá-las e comê-las. O povo deixava-o agir impunemente, porque todos o temiam muito. Um dia saiu uma parte dos índios da aldeia, entre os quais estavam também Nyêre e uma irmã de Akré e Kenkutã com dois filhos seus. Akré e Kenkutã, porém, que eram chefes, ficaram na aldeia com a outra parte dos habitantes. Eis que lhes trouxeram a notícia de que Nyêre tinha matado e comido seus dois sobrinhos. Quando Nyêre voltou com os outros à roça, os dois irmãos o esperaram no caminho. Ele veio com dois cestos cheios de carne de criança moqueada. Sobre os cestos vinha sentado um grande número de seus xerimbabos que fazia um tal barulho que os irmãos já de longe o ouviam. Eles detiveram Nyêre e, cruzando suas espadas de pau diante dele, no caminho, disseram-lhe: "Pára! Vamos comer aqui!" Nyêre soltou um suspiro e respondeu: "Não, quero comer na roça" — "Nós já trouxemos a mistura", disseram os irmãos, e lhe atiraram uma mão cheia de areia aos olhos e, enquanto ele os esfregava, os dois o abateram a caceté. Quando Nyêre caiu, ouviu-se um forte estrondo, como de um trovão. Assim que os outros souberam e verificaram que Nyêre estava morto, o seu ódio se dirigiu contra Akré e Kenkutã, e se juntaram, em grande número, para atacar os dois dentro da casa. Os irmãos, porém, riam quando se aperceberam dos atacantes e das flechas que estalavam contra a palha da parede, e somente quando os inimigos já estavam escotando, saltaram para fora, matando muitos, derrubando-os na carreira com um empurrão do joelho.

Nisto chegou também um dos cunhados de Akré e Kenkutã, que estava com muito medo deles. Trazia, da caçada, um tamandua e um porco, levando a presa para a casa da mãe dos dois. Ali contou que há pouco um dos seus filhos havia morrido, engasgando-se com um pedaço de palmito de macaíba. Essa notícia fez romper em prantos a mãe e a irmã dos dois que, ao ouvirem o choro, vieram perguntar pelo motivo. Seu cunhado chorava de medo, mas eles o tomaram nos braços e o puseram no colo como a uma criança, fazendo-o, assim, perder o medo.

Onça, sapo e tamandua mixila

Uma onça, vendo um sapinho sentado, só, debaixo de um anajazeiro, perguntou: "Kwem, que estás fazendo?" — "Estou pensando", respondeu o sapo. "Estás só?", acrescentou a onça. "Não", respondeu o sapo, "meu povo é muito numeroso" — "Mentes, estás só!", insistiu a onça. "Vem comigo e verás", disse o sapo. A onça o acompanhou. Depois de algum tempo, o sapo começou a gritar, e de todos os lados outros sapos responderam, em tal número, que a onça fugiu apavorada. Tão às cegas correu que furou um dos olhos numa ponta de galho. Encontrou o tamandua mixila* e lhe contou a sua desventura. Este prometeu curá-la, mas o que fez foi arrancar à onça o outro olho que lhe restava. Ela se rola pelo chão, rugindo, quando veio a jaci**, perguntando o que havia, e a onça fez-lhe sua queixa. Então a jaci foi buscar na padrona de seu marido um pedaço de resina de jutai, e dela fez

dois olhos novos para a onça. Esta foi seguindo o rastro do tamandua mixila, que debalde procurava escondê-lo, tomando seu caminho em parte pelos galhos das árvores. A onça, enfim, o alcançou, quando ele ia se esconder dentro de um buraco no chão, e arrancou-lhe a carne dos braços. Por isso o tamandua mixila tem os braços finos.

A mãe das cobras

A mulher de certo índio, cada vez que ia à roça, ali tinha relações sexuais não só com uma cascavel como também com outros ofídios. De uma feita, seu marido foi atrás, às escondidas, descobrindo a promiscuidade em que ela vivia com as cobras. Quando deu à luz, nasceram-lhe cobras de todas as espécies, em grande número. Esses filhotes de cobra separaram-se, enfim, em quatro grupos, dos quais cada um saiu serpenteando numa direção. A última cobrinha que nasceu foi buscar para sua mãe uma tira de envira com a qual esta cingiu o ventre¹⁹. Depois levou a mulher consigo, e esta se transformou em cobra, também.

A mulher e o tapir

Uma índia foi com o seu menino colher frutas de buditi. Juntou um montão delas, e deixando o menino atrás para vigiá-las, internou-se no seio da mata, onde tinha um encontro combinado com um tapir. Como estivesse demonstrando muito, o menino chamou-a e, não recebendo resposta, foi procurá-la, encontrando-a na ocasião em que se entregava ao tapir. O menino, que estava roendo uma fruta de buniti, atirou com o casco na testa do tapir. Este saltou, jogou a mulher para um lado e fugiu. Quando a mulher, que havia perdido os sentidos, voltou a si, zangou-se muito com o filho. Arrastou-o pela tirica*** e depois pintou-o. Seu marido, que estava caçando na vizinhança, veio ter com ela, mas o menino no momento nada disse. No dia seguinte seu pai fez-lhe um arco e flechas e o levou consigo à caçada. Quando estavam a sós, o menino contou o que sua mãe havia feito. Então o homem organizou uma grande caçada às antas. O menino subiu a uma árvore, junto à trilha de seis animais, enquanto seu pai tomava posição ao pé da árvore. Um após outro, os tapires iam passando. "É este?", perguntou o pai. "Não", respondeu o filho. "É aquele que tem um inchado na testa!" O tapir assim marcado foi o último a passar. O homem o matou com uma flechada e lhe cortou o pênis. Enfiando uma vara nele, secou-o ao fogo até ficar duro como pau. Depois foi procurar a mulher, que estava dormindo, e lhe empurrou o pênis do tapir pela vagina adentro, matando-a. Pouco tempo depois, porém, foi estrangulado pelos parentes da moeta, quando estava dormindo no pátio.

O homem-tapir

Isto aconteceu no tempo em que os índios ainda são conhecidos antigos. Tinham matado um tapir e estavam fazendo pontas de flecha dos seus ossos. Um dos índios mordeu um dente do tapir, e, por isso, foi possuído pela sombra do animal, correndo como louco pela mata adentro. Em

(*) *Myrmecophaga tetradactyla* (L.). (N. do R.)(**) Um tamandua (*Crypturellus Braz. e Chamb.*). (N. do R.)(***). Espécie de erva daninha graminífera (*Cyperus rotundus*). (N. do R.)



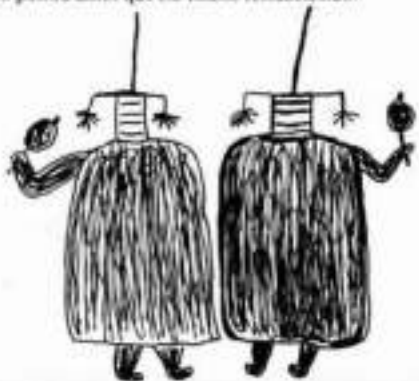
toda parte onde aparecia, reuniam-se muitos tapíes a seu redor. Começou a viver com eles, comendo folhas, ficando cheio de carrapatos e tomando uma anta por companheira. Seus parentes, porém, o perseguiram até que, a muito custo, conseguiram pegá-lo e amarrá-lo. Os próprios tapíes ensinaram-lhe as substâncias mágicas por meio das quais eles o podiam livrar do encanto dos animais. Depois de feito isto, ele ensinou aos índios as cantigas de tapir, que se cantam ainda hoje.

O homem-tucunaré

Pamét tinha uma esposa muito rabugenta, que sempre discutia com ele. Um dia ela foi com outras mulheres à roça, enquanto Pamét ficou para consertar a casa. Os outros homens tinham ido pescar com timbó. Quando Pamét acabou o conserto, foi também para o lugar da pescaria, mas os outros já tinham acabado. Contudo, havia ainda muitos peixes na água. Pamét chegou-se a um menino e perguntou: "Que tendes de comer para mim?" — "Só este tucunaré aí na beca", respondeu o menino, "mas ainda não está bem assado." — "Não importa", disse Pamét, "também minha barriga é quente!" Comeu o tucunaré quase cru. Depois entrou n'água e apanhou ainda alguns peixes. Quando chegou a casa, adoeceu gravemente. Um curandeiro veio e lhe deu um remédio, e ele já estava melhor quando apareceu um homem que era um seu inimigo. Imediatamente seu estado piorou outra vez, e depois de pouco tempo ele morreu. Quando sua mulher voltou da roça, já o haviam enterrado.

De noite, ouviu-se, junto da sepultura de Pamét, um grande barulho. A terra se fendeu desde o rio até sua sepultura, e água arrojou-se para dentro e com ela os peixes tucunaré que levaram o cadáver do homem. Transformaram Pamét num tucunaré deste tamanho (metro e meio), com cabelos compridos ao longo da espinha dorsal e com uma barbatana caudal amarela como penas de japa.

Um dia, um certo Koko-momók-ti avistou o homem-tucunaré no rio, rodeado de um cardume de outros tucunarés. Koko-momók-ti atirou-lhe uma flecha, mas o homem-tucunaré escapou ferido. Quando Koko-momók-ti voltou para casa, ficou muito doente. Um *vayará* explicou-lhe afinal que a causa da sua doença era ter flechado o homem-tucunaré. Ele vigiou o doente durante muitas noites, acendendo fogueirinhas ao redor de sua cama, alimentando-o com nozes de pati velhas, para que os tucunarés não viessem matar Koko-momók-ti; mas muito tempo passou antes que ele ficasse restabelecido.



Kayang

Os Kayang formam, até o presente, vários grupos espalhados pelo oeste dos estados de São Paulo, Paraná e Santa Catarina, pelo norte do Rio Grande do Sul e pelo leste das Missões Argentinas. Sua língua relaciona-se com a família Gê, podendo ser, provisoriamente, considerada como Grupo Meridional dela. Os fragmentos de lendas abaixo relatados procedem de índios da região do rio Ivai, e foram coletados em 1912.*



A origem dos Kayang

A tradição dos Kayang afirma que os primeiros da sua nação saíram do solo; por isso têm cor de terra. Numa serra, não sei bem onde, no sudeste do estado do Paraná, dizem eles que ainda hoje podem ser vistos os buracos pelos quais subiram. Uma parte deles permaneceu subterrânea; essa parte se conserva até hoje lá e a ela se vão reunir as almas dos que morrem, aqui em cima. Eles saíram em dois grupos chefiados por dois irmãos, Kanyerú e Kamé, sendo que aquele saiu primeiro. Cada um já trouxe consigo um grupo de gente. Dizem que Kanyerú e toda a sua gente eram de corpo delgado, pés pequenos, ligeiros, tanto nos seus movimentos como nas suas resoluções, cheios de iniciativa, mas de pouca persistência; Kamé e seus companheiros, pelo contrário, eram de corpo grosso, pés grandes, e vagarosos nos seus movimentos e resoluções.

(*) Os Kayang são hoje cerca de 10.000 indivíduos, espalhados pelos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (N. do R.)





Acampamento Kanyang na região do extinto Posto Indígena de Ribeirão dos Patos, São Paulo.

A criação dos animais

Como esses dois irmãos com a sua gente foram os criadores das plantas e dos animais, e povoaram a Terra com os seus descendentes, tudo neste mundo pertence ou à metade Kanyerú ou à metade Kamé, conhecendo-se a sua descendência já pelos traços físicos, já pelo temperamento, já pela pintura: tudo o que pertence a Kanyerú é manchado, o que pertence a Kamé é riscado. Essas pinturas, o índio vê tanto na pele dos animais como nas cascas, nas folhas ou nas flores das plantas, e para objetivos mágicos e religiosos cada metade emprega material tirado de preferência de animais e vegetais da mesma pintura.

Kanyerú fez cobras, Kamé, onças. Este fez primeiro uma onça e a pintou, depois Kanyerú fez um veado. Kamé disse à onça: "Come o veado, mas não nos coma!" Depois ele fez uma anta, ordenando-lhe que comesse gente e bichos. A anta, porém, não compreendeu a ordem. Kamé repetiu-lhe ainda duas vezes, em vão; depois lhe disse, zangado: "Vai comer folhas de urtiga! Não prestas para nada!" Kanyerú fez cobras e mandou que elas mordessem homens e animais. Queimou um espinho chamado *sodit* e esfregou a cinza nos dentes da cobra a fim de torná-los venenosos. Kamé quis então fazer um animal muito feroz, e começou a fazer o tamandui. Eles estavam trabalhando durante a noite, e quando o dia começou a romper, o tamandui ainda não estava pronto: já tinha unhas escuras, mas a boca ainda estava por fazer. Então Kamé arancou um cipó e meteu-o como língua na boca do estranho animal, que ficou mal acabado.

Quando já estava claro, eles começaram a correr, e logo uma onça pegou um Kanyerú, e Kamé foi morrido por uma cobra. Faziam para tratar o doente, quando o surucua (*Trogon* sp.)

cantou: *Tug! Tug! Tug!* Um velho explicou essa cantiga como *tu* (= carregar) e mandou que carregassem o doente para o lugar do acampamento. Um pequeno gavião cantou: *Tokfin!* (= amarrar) e o velho mandou amarrar o membro lesado. Um outro passarinho cantou: *Ngáin!* (= cortar), e eles abriram a ferida com um corte. Outro cantou: *Iambyoro!* (= espremer) e eles espremeram a ferida. Por fim um outro cantou: *Kaimpara-ra!* (*kaimpara* = inchado), e o velho disse: "Isto é um mau grito! Amanhã o membro estará inchado!" Assim foram tratando o doente até que se restabelecesse.

A origem dos nomes de pessoas

Quando, depois, os dois irmãos com a sua gente começaram sua migração pela terra, aproveitaram os acontecimentos durante a viagem para impor nomes aos seus companheiros: encontrando um passarinho vermelho de nome *origu*, Kanyerú achou bom este nome e o deu a seu filho. Quando mataram um gavião real (*hi-mbugu*), Kanyerú deu a um dos seus companheiros o nome de *hi-mbugu-niká* = penacho de gavião real. Passando, com sol quente, por um campo, uma menina *Kawé* quebrou um galho de uma árvore chamada *soké* para usá-lo a jeito de guarda-sol. Quando chegaram ao acampamento, Kamé chamou a menina *Soké-kagu*. No dia seguinte mataram uma onça (*wel*), e Kamé deu a um dos seus companheiros o nome de *Mf-yawtki* (= boca de onça), enquanto Kanyerú batizou um outro por *Mf-nindá* (= braço de onça). Depois outra vez Kamé chamou uma mulher de *Mf-karé* (= olho de onça) etc. O rezador, que sabe de todos esses episódios pela tradição que ele e os seus colegas guardam, e, por isso, competente para impor o nome à criança, e, já pelo nome, se conhece a qual metade o indivíduo pertence.





As almas de defuntos

A alma do defunto (*tsakragrê*) penetra no chão, imediatamente ao lado do cadáver, começando logo a se encaminhar rumo ao Toldo dos Defuntos. O primeiro pedaço do caminho é nas trevas, mas logo ela sai outra vez ao claro, onde se encontra com algumas outras almas que lhe oferecem comida. Se comer, continuará o caminho; se não, voltará à superfície da terra, entrando novamente no corpo que a alma abandonara. Assim se explicam os casos em que pessoas aparentemente mortas tocam à vida. Para lá daquele ponto, começam para a alma as dificuldades e perigos do caminho: primeiro, encontra uma encruzilhada onde um caminho errado conduz a um lugar onde uma cabra preta, gigantesca (*koklun-fogo*) espera as almas para devorá-las. Em outro trilho errado, acha-se armado um laço que colhe a alma, atirando-a dentro de uma panela com água a ferver. Finalmente, tem de atravessar um brejo por uma pinguela estreita e escorregadia. Se escorregar e cair, é devorada por um enorme caranguejo ou, segundo outros, por um cigado.

Além da pinguela, a alma encontra o Toldo dos Defuntos, onde os seus conhecidos finados já a esperam com *piyo-kuprê*²⁰ para festas e danças. Nesse Toldo dos Defuntos, tudo é mais ou menos como aqui em cima, na Terra. Algumas coisas, porém, têm lá significação diferente ou oposta: assim, os defuntos tratam umas formigas grandes de "onças", as minhocas são "percevejos", as aranhas, "cobras" etc. O milho é peixe. Naturalmente, as almas também brigam entre si, e quando isso acontece, sempre há entre os vivos algum desastre. Nos cemitérios acham-se muitas vezes vestígios de escotadas, golpes de terçado e marcas de quedas de corpos jogados no chão, especialmente poucos dias depois do enterro, no lugar que o *Pétyê*²¹ varreu com ramos. Se aparecerem só pegadas, é sinal que logo alguém vai morrer. Bem junto ao cadáver, enquanto este ainda não tiver sido tirado do seu leito de morte, o *Pétyê* encarregado de tratá-lo espalha cinza no chão, alisa e marca os lugares da vizinhança: o toldo X, o toldo Y etc. Pouco depois aparecem na cinza, no lugar correspondente, aqueles sinais acima mencionados, e até rastros de cobra, se alguém tiver de ser mordido por um desses répteis. Não é, porém, qualquer um que enxerga essas coisas e sabe explicá-las.

O dilúvio

Quando o dilúvio chegou, os índios se transformaram em macacos-pregos, e os negros, em guaribas, o que se pode verificar pela catimba destas, que é a mesma dos negros. Um homem salvou-se, trepando numa palmeira jirivá. Estava comendo as frutas, enquanto as pontas dos seus pés pendiam na água. Os dourados vieram para apANHAR os cacozos, mas de repente morderam também os dedos dos pés do homem. Por isso, o dedo miudinho do nosso pé é menor que os outros. Quando os índios já estavam muito mortos de fome, apareceu o *higüá* (*Krukru*)²² e disse: "Eu farei uma terra para vós!" Trouxe uma das mãos cheia de terra que espalhou na superfície da água, de maneira que formou uma ilha. Depois tornou a trazer outra mais, e assim trabalhou durante dias. Quando não equalhava bem a terra, esta formava colinas e montanhas.



Mulher Katangú, sobrevivente em 1911 no Posto Indígena Vassão, Município de Tupá, oeste do Estado de São Paulo.



Mulher Katangú vivendo.

(*) *Phylacromyza olivacea*, Hartert, são passeriformes que voam raramente e costumam dançar (N. do R.).





Kuniba

Esta tribo, hoje extinta, habitou até 1912 a terra firme entre a margem esquerda do médio rio Juruá e as cabeceiras do Jutai. Em consequência de um assalto que fizeram a um barracão, a maior parte dela foi morta pelos neobrasileiros. Alguns sobreviventes foram transferidos pelo Serviço de Proteção aos Índios para o Rio Branco. Sua língua é Aruak, do Grupo Pré-ariakino. A lenda foi anotada em 1921.

A lua

Um homem tinha ido a uma viagem, deixando sua mulher em casa. Esta, durante a ausência do marido, recebia todas as noites, na sua rede, a visita de um desconhecido. Nam dia preparou tinta de jenipapo e passou-a no rosto do visitante noturno, para reconhecê-lo de dia. Então verificou que se tratava de um dos seus próprios irmãos. De manhã, contou logo a sua mãe o que tinha feito, mas todos procuraram em vão o homem marcado com a tinta de jenipapo. Então, o chefe da maloca mandou reunir os homens, apresentando-se todos, com exceção do irmão culpado. Ele se escondeu e teve de ser trazido à força. Quando seu delito foi descoberto, os outros deram-lhe uma surra e o soltaram. Já em liberdade, ele ameaçou que havia de voltar e acabar com a maloca toda. Seu irmão, porém, seguiu-o às escondidas, para observar o que pretendia fazer.

À boca da noite, o malfeitor chegou a uma maloca estranha, na qual entrou. Imediatamente os habitantes caíram em massa sobre ele, abatendo-o. Seu irmão, porém, que o havia seguido, escondendo-se perto, no oco de um pau, de onde observou como os inimigos cortaram a cabeça do morto, jogando-a num monturo, enquanto lhe queimavam o corpo. Ele resolveu levar a cabeça para casa. Assim que anoiteceu completamente, saiu do seu esconderijo e, apanhando muitos vago lumes, esfregou-os no próprio rosto, no corpo e nos membros, que ficaram fosforescentes. Seu aspecto era, agora, o de um fantasma, e quando entrou no meio dos inimigos, que ainda estavam sentados reunidos no terreiro, estes correram apavorados, escondendo-se na maloca. Ele apanhou a cabeça do irmão e fugiu, levando-a. Por mais que corresse, não lhe foi possível alcançar sua maloca na mesma noite. Então resolveu enterrar a cabeça na manhã seguinte e, depois de ter feito uma cama, adormeceu. Pela manhã, cedo, a cabeça a seu lado começou a falar: "Meu irmão, dá-me água!" O homem atendeu-se grandemente: "Que

história é esta dessa cabeça?" Foi buscar água, oferecendo-a à cabeça para que bebesse, mas o líquido escorria imediatamente pelo pescoço cortado. Foi buscar mais, porém o efeito era o mesmo. Então cavou, no mesmo lugar, um buraco fundo e nele deixou sepultada a cabeça, continuando o seu caminho em direção à maloca. Vendo, porém, uma fruteira, subiu para comer frutas, pois estava com fome. Nisto, a cabeça tinha-se libertado do buraco e veio pulando pelo rastro do irmão e, vendo-o sentado na fruteira, pediu-lhe que atirasse algumas frutas. O homem apanhou uma e a atirou pelo mato adentro; sem demora, a cabeça pulou atrás a fim de apanhá-la. O homem aproveitou a ausência da cabeça para descer a toda pressa, e correr para sua maloca. "Mataram meu irmão e a sua cabeça virou fantasma!", contou ele aos outros. Todos se esconderam na maloca, fechando bem as portas, porque a cabeça já vinha perto, pulando. Chegou à porta e pediu a sua mãe que a abrisse; mas ninguém lhe respondeu. Chorou e se lamentou do lado de fora durante a noite toda: "Que me resta fazer agora? Macaco eu não posso ser, porque me comeriam. Água não posso ser, porque me beberiam e me ferveriam. Pedra eu não posso ser, porque sobre mim defecariam." Assim foi discorrendo e, já pela manhã, lembrou-se da lua. "Será a lua", disse. "Depois de três dias, eu aparecerei, e então acontecerá uma coisa à minha irmã (isto é: ela ficará menstruada; naquele tempo, como não havia ainda lua, as mulheres não ficavam menstruada; nem davam à luz). E assim será cada vez que eu aparecer de novo." Depois pediu à sua mãe que lhe desse um novelo de fio de algodão; esta lhe atirou o objeto pedido, por uma fenda na parede, no terreiro. Ele atirou o novelo para o céu, mas o fio era curto demais, pedia mais outro novelo. Agora alcançou o céu pelo fio que desenrolara. Quando já estava alto, sua gente saiu da maloca e viu como ia subindo cada vez mais e como, por fim, desapareceu no céu.



Palikur

No começo do século XVI, esta tribo habitava a margem setentrional do estuário do Amazonas, mas há mais de 200 anos localizou-se no lugar em que agora se acha, no rio Arucaia, afluente do Uaçá, que desemboca junto ao Oiapoque. Seu número é atualmente de uns 300. Sua língua pertence à família Aruak, porém assemelha-se mais às línguas do centro das Guianas que ao Aruak verdadeiro da costa.*

(*) Os Palikur no Brasil são hoje 568 indivíduos, que continuam habitando o extremo nordeste do Território do Amapá. (N. do R.)





A origem do clã Kamohi-yune

No tempo em que os Palikur ainda habitavam nas terras do sudeste, uma mulher teve um filho do clã *Wakapud-ne*²², de nome Parákwa (-i- araquá*, por causa da ponta traseira, comprida, da sua tanga). Ele era panema**, e sua mãe padecia, muitas vezes, fome. Num dia, ela se zangou e o expulsou da casa para o mato: que cortasse até que alguma fera o devorasse!

Na mata, Parákwa encontrou-se com o demônio Wéri, que lhe perguntou de onde vinha e para onde ia. "Minha mãe me enxotou para a mata para eu ser devorado por alguma fera", respondeu Parákwa. "Mostra-me uma vez o teu braço!", mandou Wéri, e, depois de examiná-lo, disse que Parákwa tinha aí um bicho pernicioso. Mandou que Parákwa atirasse uma flecha num dos galhos de uma árvore e que subisse depois para buscá-la. "O pau não quebrará?", perguntou Parákwa. "Não", respondeu Wéri, "podes tropeçar!" Mas quando Parákwa subiu, a árvore quebrou e ele caiu, ficando esmagado no chão. Wéri cortou-o em pedaços, que queimou, e da cinza fez um novo Parákwa. Mandou que atirasse num pássaro e Parákwa, que dantes nunca acertara, desta vez acertou. Depois Wéri mandou que voltasse à casa de sua mãe.

"Mãe", disse Parákwa quando voltou, "eu vim para caçar e pescar para ti e nunca mais sofrerás fome!" Embarcou na canoa, foi ao rio e voltou com a embarcação cheia de peixes. Sua mãe ficou contentíssima, e, depois de algum tempo, mandou que ele fosse procurar uma mulher para si.

Parákwa foi e chegou ao rio Aracauá onde morava Yakwári com sua irmã Kureluaká, filhos de Arhuti, da estirpe do Sol. Parákwa tomou Kureluaká por mulher, e Yakwári casou com a irmã de Parákwa e tornou-se o fundador do clã solar dos Kamohi-yune.

A origem dos Galibí

No meio das grandes savanas alagadiças, aquém do morro Ysayali (Cayary) existe um grupo de seis (ou sete?) pequenas ilhas de mato, hoje chamadas *Hityé-pnawé* – Casa dos Galibí. Há muito tempo morava ali uma mulher Palikur com um filho e uma filha. Um espírito da montanha (*yamarwalf*) enamorou-se da moça, visitando-a amiúde, sem que os outros jamais o vissem. Ficando, porém, grávida, seu irmão exigiu-lhe uma explicação de como pudera isso ter acontecido, se ninguém vira seu homem junto a ela. A moça respondeu que ela própria não o sabia explicar, mas o irmão, desde então, entrou a vigiá-la e, um dia, surpreendeu-a com o *Yamarwalf* na roça. Ele tinha deitado a cabeça no regaço da moça, e a sua coroa de penas estava pendurada num galho ao lado. O irmão resolveu matar o amante de sua irmã e lhe atirou uma flecha. O *Yamarwalf*, porém, deu ao projétil uma outra direção, de maneira que este, em lugar de matá-lo, matou a moça. Depois ele apanhou sua coroa de penas e, no momento em que a colocou na cabeça, tornou-se invisível.

O irmão levou a notícia da desgraça à sua mãe, que o mandou sepultar o cadáver da irmã. Depois, sempre de três em três dias, ia visitá-la a sepultura. Na primeira e segunda vez, nada

achou de extraordinário; na terceira vez, porém, viu uma profusão de vermes que, saindo da terra, foram por ele totalmente destruídos. O mesmo fez na quarta visita. Na quinta, ele encontrou, além dos vermes, alguns meninos, ainda tenros, que engatinhavam sobre a sepultura, tendo nas mãos pequenos arcos e flechas. Um deles se levantou e disse ao irmão da família: "Não mates mais esses vermes! Tu mesmo és culpado de estarmos nascendo com forma de vermes e só depois ficamos gente!" Na outra visita à sepultura, já encontrou muito mais meninos do que vermes e continuaram a aparecer em número cada vez maior. Assim originou-se a tribo dos Galibí.

Os pequenos cresceram e quando se tornaram adultos, resolveram vingar a morte de sua mãe nos parentes do assassino e começaram a guerra contra os Palikur.



Botocudos

Não é provável que os Botocudos do século XVIII sejam os descendentes dos Aimorés do século XVI. Os Botocudos são citados sob este nome desde meados do século XVIII, no extremo leste de Minas, entre 16º e 20º de lat. S., e nas partes adjacentes da Bahia e do Espírito Santo. Depois de lutas prolongadas, seus últimos bandos foram pacificados pelo Serviço de Proteção aos Índios em 1913. Em 1939, o seu número total estava reduzido a 68 cabeças, pertencendo 50 à tribo Nakreñé do Manhuaçu, transferida para o Posto Guido Marière, à margem esquerda do rio Doce.

Os diversos dialetos dos Botocudos, entre si pouco divergentes, formam uma família lingüística à parte.*

(*) Ao contrário do que afirma aqui Nimuendaju, parece haver evidências de que os Botocudos estavam lingüística e historicamente ligados aos Aimorés; e ambos, por sua vez, seriam antepassados diretos dos atuais Krenak, que vivem no município de Resplendor, MG, próximo à divisa com o Espírito Santo. (N. do R.)

(*) Um onírcio (Ortalis, Merr.). (N. do R.)

(**) Azulado da caça. (N. do R.)



Meus principais informantes foram, em 1939, os índios Raulino, da tribo Minyá-yinã (antigamente no rio Páncos), e Hamet, da tribo Nakpie (antigamente à margem esquerda do rio Doce, acima da fronteira de Minas).

Tribo lendária: 1. Os Trombrék

Oa Trombrék, antropófagos, habitavam no interior das matas, ao norte do rio Doce. Não faziam ranchos; moravam entre as sapopemas das gameleiras. Raulino afirmava que esta tribo se compunha exclusivamente de homens.

Um índio estava caçando só, na mata, quando viu debaixo de uma gameleira um bando de índios desconhecidos: eram os Trombrék antropófagos. Seu chefe estava ausente. Quando o caçador se aproximou, eles o agarraram e o mataram. Abreiram-lhe o cadáver; as mulheres retiraram os intestinos e lavaram-no na água, e os homens lhe esartearam o corpo.

O chefe dos Trombrék chegou. Examinou a pele do morto, que era escuro, disse: "Por que o matastes? Era um mulato!" Não queria que sua gente matasse mulatos, mas só brancos. Então os outros Trombrék responderam: "Não és tão forte (em magia)? Ressuscita-o pois!"

Então o chefe mandou trazer os intestinos e colocá-los junto dos pedaços de carne. Cantou, e o homem levantou-se e ficou de pé. O chefe dos Trombrék mandou-o ir embora; e ele apanhou o seu arco e tomou a sua casa.

2. Os Poyekrén

Uma outra tribo lendária é a dos Poyekrén, chamados também Nem-on por causa dos seus arcos compridos. São caçadores pacíficos; entretanto, gostam de raptar crianças. Raulino disse-me que são comumente invisíveis, mas que seu pai, uma vez, os viu passar na mata. Eles o chamaram e lhe fizeram presente de um dos dois veados que haviam matado.

Um homem que, com seu filho, estava vagando pelo mato, encontrou-se com os Poyekrén que lhe carregaram o menino. O pai voltou para casa sozinho. Então seus parentes disseram: "Devias ver se podes trazer o menino outra vez!"

O homem voltou à mata. Colheu uma boa quantidade de floreszinhas bonitas com as quais se enfeitou. Depois deitou-se à margem do caminho dos Poyekrén. Estes vieram: o menino achava-se entre eles. Tinham-no pintado de preto, com jenipapo, em todo o corpo. Viu as floreszinhas e pediu que o deixassem apanhá-las; mas, quando chegou perto, seu pai o pegou pelo braço e o levou consigo. Depois lavou o menino até que a tinta preta saísse por completo.

Os espíritos Maré

No céu habita uma numerosa geração de espíritos, chamados Tokón pelos homens comuns, para os quais são invisíveis. Certas pessoas eleitas, porém, recebem dos próprios espíritos a faculdade de vê-los e de ter trato com eles. Estas pessoas chamam-nos de raça de espíritos Maré.

Os Maré têm a forma e o tamanho de índios comuns, disse-me Hanát, Raulino, porém, era de opinião que fossem uma cabeça mais baixos. Há Maré masculinos e femininos, adultos e crianças. Vivem no céu em riqueza e abundância, pois possuem

tudo que os portugueses (= neobrasileiros) têm, sem que tivessem tido precisão de trabalhar. Para eles não há doenças nem morte.

Os Maré são, para com os homens, bondosos e caritativos; nunca ficam zangados. Antigamente, os índios não tinham nenhuma necessidade de trabalhar: os Maré davam-lhes tudo de que precisavam. A gente só tinha de se dirigir a um dos seus eleitos com quem tinha trato, e logo ele mandava o que se pedia. Na caçada, não era preciso muito esforço; mandava-se pedir caça aos Maré e eles a mandavam. Por isso os antigos não faziam magia de caça (veja, porém, a lenda "Como Beên matou a onça"). Assim, também, se deixava antigamente aos Maré o trabalho de fazer roçados. Quando muito, a mata era derrubada; o trabalhador ia embora e, ao voltar, já encontrava a plantação madura.

Um homem de muitos poderes mágicos fez uma derrubada e a queimou. Depois chamou sua mulher e se sentou com ela para um outro lugar. "Não queres plantar tua queimada?", perguntou a mulher. "Não", respondeu, "não preciso plantar nada." Foram embora. Alguns meses depois o homem mandou um seu parente, do bando, ver como estava o roçado. "Por que o mandaste ao roçado", objetou a mulher, "se lá não plantaste coisa alguma?" Quando o enviado chegou ao roçado, achou-o cheio dos mais variados frutos, que cresciam todos de um só pé. O enviado voltou com cinco espigas de milho. Quando a mulher as viu, ficou grandemente admirada; seu marido, porém, disse-lhe: "Estás vendo, mulher? Eu não te disse?" — Os Maré haviam plantado a roça do homem.

Yakim era muito forte (em magia). Quando, de uma festa, estava com a sua gente na mata, passavam fome. Pediram-lhe os companheiros que se dirigisse com eles aos Maré para conseguirem alimentos. Yakim cantou aos Maré, depois foi só pelo mato adentro, e de lá trouxe comidas de diversas espécies. Sua gente, porém, não se agradou da comida enviada e, quando os Maré, por intermédio de Yakim, mandaram perguntar se ainda queriam mais ainda, responderam negativamente.

Uma mulher com seu filho de uns sete anos foi ao mato. Não tinham coisa alguma para comer e queriam colher frutas. A mulher colheu frutas de caraguatã e empilhou-as para levá-las na volta. Depois dirigiram-se a um outro lugar onde havia frutas de *deyokitáig* (cansangão). De repente, o menino disse: "Veja só, mãe!" No meio da mata estava um monte de bonitos jerimuns. Por ali, nem mesmo a grande distância, não havia roçados. "Quem teria trazido esses jerimuns para cá?", disse a mulher. "Vou já levar alguns deles para casa!" Encheu o *ayo*²³ e carregou o seu achado para o acampamento, onde contou como o tinha obtido. "Foram os Maré", disseram os outros, "vamos também buscar jerimuns!" Assim fizeram todos, e comeram jerimuns com fartura. A princípio, tiveram um pouco de medo, receando que lhes podia fazer mal, mas nada lhes aconteceu.





Rignbrak, filho de Entân, disse: "Pai, eu queria fumar! Não tens trato com os Maré? Pede-lhes fumo para mim!" De noite, Entân sentou-se e cantou. Pediu tabaco aos Maré e estes prometeram atendê-lo na manhã seguinte. Quando amanheceu, mandaram-lhe primeiro um cachimbo novo, vermelho, cheio de tabaco para provar. Rignbrak acendeu-o e o achou excelente. Então os Maré trouxeram um pacote inteiro de tabaco, para que Entân o distribuisse pela sua gente. Era um fumo de qualidade superior, e a gente lhe pediu para ver uma folha desta espécie, para eles desconhecida. Então Entân foi buscar uma entre os Maré; era do tamanho de uma folha de bananeira. Depois de todos a terem admirado, ele a levou outra vez aos Maré. Em toda a região não havia tabaco.

Uma mulher disse: "Vou só ao mato buscar mel, mesmo não tendo um machado de ferro!" Encontrou uma colmeia numa árvore, a meia altura, e começou a abri-la com o machado de pedra, lamentando-se: "Não posso um machado de ferro e tenho de trabalhar com o machado de pedra!" De repente, ouviu uma voz atrás de si dizer: "Toma este machado de ferro!" Ela gritou e se virou assustada: era um Maré que lhe entregava um machado de ferro. Ela, porém, fugiu horrorizada e contou em casa o que tinha visto. Toda gente que a ouvia, disse-lhe que tinha sido muito tola, correndo. Voltaram ao lugar, mas do Maré nada mais encontraram.

A força mágica

O s Botocudos traduzem Yikéni pela palavra portuguesa "forte". Sabendo-se "forte sobrenaturalmente", porque a força física, em língua de Botocudos, é *yikéni*. Todos os chefes dos Botocudos eram *yikéni*, mas nem todos os *yikéni* foram chefes. Haná contou-me como o chefe Biyán se tornou *yikéni*:

Biyán, tomando suas armas, foi sozinho ao mato caçar. A essa época, ainda não possuía força mágica. Na mata, encontrou um grande número de Maré. Estes o pegaram e o atiraram ao ar, aparando-o nas palmas das mãos, e assim o transformaram numa espécie de peteca durante algum tempo. Finalmente, um dos Maré achou que já chegava, porque Biyán já tinha recebido bastante força mágica. Ele se recolheu à casa, completamente estonteado, e se deitou; depois cantou. Feito isto, foi ao mato, e os Maré lhe trouxeram alguns ananases muito grandes que ele distribuiu pela sua gente.

Mais tarde os Maré levaram Biyán até a sua casa grande no céu.

Transformações

A fora esta facilidade de tratar com os Maré, possuem os *yikéni* ainda uma outra: podem operar em si mesmos ou nos outros repentinas transformações.

Um homem foi ao mato caçar. Matou uma guariba mas esta ficou pendurada, muito alto, nos galhos de uma árvore. Chegando em casa, ele contou ao filho que tinha deixado o macaco no mato. Então o filho pediu-lhe licença para acompanhá-lo ao mato, a fim de buscar o referido animal. Quando o menino avistou o macaco no galho da árvore, insistiu com seu pai que trepasse e o acesse para baixo; este, porém, respondeu que a



Estátua de Yonkyri, entidade sobrenatural Botocudo.

árvore era grossa demais. Mas o filho não cessou de importuniá-lo, até que ele, finalmente, subiu. Quando chegou onde estava o animal, cortou-o em pedacinhos e deixou-os cair um a um. O filho gritou, para cima, que acesse o animal inteiro, mas o pai não o atendeu. De repente o tronco da árvore inchou e os galhos estremeceram: o homem transformou-se num javali real, suas flechas, em garças, e soltando um anelão, voou. O filho juntou os pedacinhos de carne e levou-os para casa.

Um menino pediu a seu pai: "Vai caçar um macaco!" O pai não estava disposto a atendê-lo, mas o menino não o deixou mais em paz. Então o homem, perdendo a paciência, disse que ia lhe fazer um macaco. "Isto eu queria ver!", disse o menino. Mas o homem bateu com a mão diante de si no chão, acenando e logo apareceu um macaco. Matou e o assou, dando o animal ao menino para que o comesse. Ele mesmo nada comeu do macaco, mas mandou recolher cuidadosamente seus ossos, já des-carnados. "Como é que podes fazer macacos?", perguntou-lhe o filho. "Isso vais ver já", respondeu o pai, "fica de pé, lá, junto aos ossos!" Quando o filho fez o que lhe havia sido ordenado, o pai bateu novamente com uma das mãos diante de si, no chão, acenando, e os ossos do macaco entraram no corpo do menino que, assim, se transformou em macaco. Este trepou numa árvore, e em vão sua mãe o chamou para que descesse outra vez; o menino, transformado agora em macaco, fugia para a mata.

No começo, só existia no mundo o casal Lagartixa. Seus filhos não tinham boca, mas comiam pelo ânus. Lagartixa quis corrigir essa anomalia. Ele dirigiu-se ao mato e depois de quatro dias voltou, trazendo uma boa quantidade de ovos de jacaré (de mutum, segundo Raulino). Deitou-os em fila, no chão, e reuniu todos os filhos ao redor deles, recomendando-lhes que gritassem assim que os ovos rebentassem. De fato, quando isto





se deu, todos gritaram, porque no mesmo instante todos criaram bocas.

Depois disse Lagartixa aos filhos: "Eu já vos transformei; agora, transformai-vos também!" Ele e sua mulher se deitaram de rosto para baixo no chão e deixaram-se pintar pelos filhos; com isto transformaram-se em lagartixas.

A ressurreição de um cadáver

Ambição e sua mulher tinham muitos filhos, e entre estes uma filha que amavam com especial carinho. Essa menina morreu. Quando jazia morta na casa, seu pai mandou chamar Tombé, que era muito *yókén*, e lhe suplicou que restituisse a vida à criança. Tombé mandou que lhe dessem um pedaço de tabaco, o qual foi posto sob o nariz do cadáver; depois ele cantou, e após alguns instantes a menina ergueu-se viva e sã. Ela disse ao pai que pagasse bem a Tombé, porque, de fato, tinha estado morta. Ambição pagou a Tombé com um grande rolo de fumo.

Ressurreição de um morto

Um homem morava isolado dos outros com sua mulher e três filhos. Ele adoeceu gravemente e, depois de alguns dias, morreu. Sua mulher fez a lamentação fúnebre e um dos filhos lhe enterrou o cadáver. Depois eles se mudaram. Um dia, voltando um dos filhos à sepultura do pai, encontrou sobre ela um porco furioso. Quis matá-lo, mas este começou a falar com voz humana: "Não me mates! Sou teu pai!" e dizendo isto tomou forma humana: "Eu voltei", disse o resuscitado, "os porcos me trouxeram outra vez do mundo inferior!" Então o filho quis ver os porcos. Seu pai deu um grito e um deles se apresentou; a este o pai mandou que o filho matasse. Depois perguntou pelo lugar onde atualmente habitavam, e ambos tornaram a casa, levando o animal morto. Ele deu o porco a sua família para comer; contudo, se absteve de prová-lo. Recomendou ao filho que não matasse nenhuma cobra que porventura encontrasse no caminho. — (Incompleto?)

As almas*

Cada pessoa adulta tem um número de almas (*nakandjón*), algumas até cinco e seis, mas só uma delas habita no corpo; as outras ficam ao redor dele. Em sonhos o *nakandjón* abandona o corpo e tem as suas aventuras independente dele. A perda do *nakandjón* causa doenças.

Hanát foi ao mato caçar. Encontrou dois *mbrukók* (macacos *kaúá*) que matou e levou. Quando ele chegou a casa, caiu sem sentidos. Um bando de macacos *kaúá* chegou em forma de moças e quis levá-lo, mas ele se recusou a acompanhá-las. De repente, ouviu o assobio agudo dos *Marét*, e logo as macacas o abandonaram. Ficou, porém, doente, porque elas tinham levado o seu *nakandjón*. Elas ainda voltaram em forma humana para atormentá-lo. Finalmente apareceram três *Marét* à porta da casa e afugentaram as macacas, levando Hanát consigo para o seu país, no céu, onde lhe devolveram o *nakandjón*. Eles lhe deram também uma bebida e ele ficou bom.

Certa moça de nome Pangin gostava de comer carne de cutia. Uma vez cozeu da carne de uma cutia encantada, que era um *Manyakeyí*. Esses *Manyakeyí* são uma gente que habita para o lado do sul e que têm casas como os portugueses (neobrasileiros). O corpo de Pangin ficou onde estava, mas os *Manyakeyí* levaram o seu *nakandjón* encarcerando-o. Então o seu corpo adoeceu. Quando sua mãe Yamniik viu isto, mandou chamar Kadnyik, que era *yókén*, para que fosse ver o que convinha fazer. Kadnyik foi ter com os *Manyakeyí* e viu o *nakandjón* de Pangin preso. Ele o chamou para fora sob o pretexto de querer lhe mostrar alguma coisa, e fugiu com ele num auto (sic). Trouxe-o e o fez entrar novamente no corpo de Pangin, e esta se restabeleceu.

Os fantasmas

Dos ossos do cadáver forma-se o *nandjón* (= fantasma), a saber: o *nandjón yuka-kriá* dos ossos frescos, depois de putrefata a carne, e o *nandjón*, reconhecível pelos seus cabelos compridos e que caminha aos saltos, dos ossos velhos. Outras formas de *nandjón* Raulino qualificou de *nandjón-won* (= n. comprido) e *nandjón-lém* (= n. preto).

A habitação dos *nandjón* chama-se *Kýém paréin* e está sob a terra, sendo iluminada pelo sol quando aqui é noite. Ali os *nandjón* passam uma vida mais ou menos como os vivos aqui. Os *Marét* não permitem que voltem permanentemente à superfície da terra, enxotando-os assim que eles se apresentam. Apesar disto, acontece às vezes que aparecem aos vivos. Se o vivo não avançar corajosamente contra o fantasma, matando-o ou lhe dando, pelo menos, uma boa surra, pode morrer em consequência do encontro. Por isso, as mulheres recebem particularmente semelhantes aparições. Entretanto, no conto seguinte o encontro não teve más consequências para uma mulher.

Uma mulher disse a seu marido: "Fica aqui, oço chamarem-me para a festa!" Quando a mulher seguiu no rumo do chamado, encontrou os *nandjón* na mata. Eles a pintaram com tinta preta. Quando voltou, ela disse ao marido: "Isto é o meu vestido que os *nandjón* me deram!" Essa pintura podia ser vestida ou despida como roupa.

Um grupo de índios teve na mata um encontro com os caçadores de uma tribo inimiga. Lutaram com os inimigos, matando um deles. Algum tempo depois, um homem do mesmo bando foi caçar. Avisara a sua mulher que demoraria três ou quatro dias e lhe recomendou que, durante esse tempo, ficasse com sua mãe. O homem se encontrou na mata, outra vez, com aqueles inimigos e estes o mataram.

Decorridos os quatro dias, resolveu a mulher voltar a dormir na sua choça, para esperar aí a chegada do marido. Na escuridão da noite, chegou o *nandjón* do morto e entrou na choça. Deitou-se e disse à mulher: "Vem catar-me!" A mulher atigou o fogo e delitou a cabeça do *nandjón* no seu regaço. Então viu que a cabeça fecundava de vermes e que aquele que tinha vindo era o *nandjón* de seu marido. Ela caiu morta instantaneamente, enquanto o *nandjón* desaparecia.

(*) Contado pelo próprio Hanát (N. do A.)





Havia uma viúva cujo marido tinha sido morto pelos outros. Ela deixou os filhos em casa e saiu à mata para buscar caratingas. Arrebatou as raízes colhidas e subiu mais o morro com o arô, para colher mais ainda. Quando voltou com sua carga, ouviu vozes no lugar onde havia deixado as primeiras caratingas; eram dois *namdyôn*. Eles tinham feito uma fugaciosa e estavam assando as caratingas. Quando a viúva chegou perto, apertaram-na e lhe deram uma surra. A mulher se arrastou para casa e contou às crianças o que lhe havia acontecido. Poucos dias depois ela morreu.

Um homem foi a um rochedo para colher frutas de caraguatá que cresciam no seu cimo. Encontrou arco e flechas no talhido e subiu. Quando já havia colhido bastante caraguatá, desceu outra vez com a carga. Então viu um *namdyôn* que estava manejando suas armas. Pondo uma flecha após outra na corda, procurava debalde um jeito para atirar sobre o homem. Este ficou grandemente aborrecido com isto: "Por que estás mexendo em minhas armas?", gritou ele. Cortou um pau e deu-lhe uma surra até que o deixou caído. Depois ele pegou suas armas e seguiu para casa.

Havia um homem de nome Entân, que disse à sua mulher: "Vamos ao mato buscar mel!" Ela respondeu: "Vai só!" Ele tomou o machado e seguiu. Procurou durante muito tempo até que achou uma colmeia no pé de uma árvore. Começou a abelha, quando ouviu um chamado. Pensando que fosse sua mulher que o estivesse seguindo, respondeu. Espantou as abelhas que lhe rodeavam os ouvidos e escutou, quando viu que quem se aproximava era um *namdyôn*. Entân ficou aborrecido: "Que quererá ele aqui justamente agora?" Cortou um pau e com ele surrou o *namdyôn*. "Para não te intrometeres outra vez quando eu estiver tirando mel!", disse-lhe. Leveu o mel para casa e contou que tinha dado uma surra em um *namdyôn*. Depois começou a cantar como uma guariba. Sua gente espantou-se com isso mas ele explicou: "Os *Maré* assim o mandaram!" Depois foi ao mato encontrar os *Maré* e trouxe comida que todos comeram.

O mesmo Entân foi uma vez, em companhia de muitos outros, caçar na mata. Fizeram um acampamento e dormiram numa carreira comprida no chão, cada um com uma fogueira aos pés. Entân estava deitado entre os outros. Ele vigiava enquanto os outros dormiam. De repente, percebeu que alguém estava se aproximando. Falou mas não teve resposta. Era um *namdyôn*. Este chegou à fogueira, tirou um tijolo e voltou com ele para o mato. Entân nada disse, mas resolveu matar o *namdyôn*, caso ele voltasse na noite seguinte. Cortou um cacete, colocou-o ao seu lado e ficou acordado. Quando os outros adormeceram, o *namdyôn* veio outra vez buscar fogo. Enquanto se abeirava para apagar o tijolo, Entân derrubou-o com o cacete, matando-o.

Quando no mundo subterrâneo o fogo dos *namdyôn* se apagou, eles vêm buscar um tijolo do fogo dos vivos.



Anilina, um dos três informantes do etnólogo de Curt Nimuendaju, fotografado em 1939 na aldeia *Mirêdy-jônyg*, às margens do Rio Purus. Exposto em São Paulo.

Uma mulher disse a seu marido: "Vamos mudar-nos!" Ele respondeu: "Então vai na frente!" Ela arrumou o arô e seguiu. Alguns dias depois, seu marido também se pôs a caminho, mas logo se encontrou com dois *namdyôn*. Um deles o atacou imediatamente mas o homem, lutando com ele, atirou-o para o lado. O outro *namdyôn* gritou: "Segura-o! Não o deixes escapar!" O primeiro *namdyôn* atacou o homem novamente, mas este o feriu com uma faca e o atirou para o lado. Ele ficou morto à beira do caminho, enquanto o outro fugiu. Quando o homem alcançou sua mulher e lhe contou que havia matado um *namdyôn*, esta disse: "Os *namdyôn* são perigosos! Tu o mataste; agora provavelmente terás de morrer também!" Mas nada aconteceu ao homem.

A mulher que se transformou em onça

Um homem estava acampado na mata com sua mulher. Esta lhe pediu que a deixasse só até que fosse chamada; ela queria transformar-se. Pintou-se e transformou-se numa onça; porém, do ombro para cima, conservou-se gente. Depois chamou seu marido que ficou grandemente admirado da sua transformação. "Como hei de viver agora contigo?", perguntou-lhe. Ela mandou que o marido a esperasse e correu, intemendo-se na mata, onde matou dois porcos. Trouxe um para o marido e arrastou o outro para o lado, devorando-o depois. Assim trazia sempre caça à choça de seu marido, mas não admitia que este se aproximasse dela.

Um dia sua cabeça humana também se transformou em cabeça de onça. Ficou sendo uma onça perfeita. Correu a um lugar na mata onde estava acampado um bando de índios e os foi comendo, um a um, até o último. Um menino que foi procurar seu pai, que estava entre eles, não encontrou um só vestígio do bando, ficando sozinho na mata.





Sol, lua, eclipses, noite

O sol é do sexo masculino. A lua grande (não a lua crescente!) é masculina (*munysk yekân* – pai Lua); a pequena, feminina (*munysk nyssê* – mãe Lua).

Os eclipses produzem-se quando sol e lua brigam e se insultam. Ficam, então, ensordecidos de raiva e de vergonha.

Em tempos remotos, não havia noite. Um homem desceu do céu e disse aos índios: "Se quiserdes, podeis matar-me!" Eles mataram-no, e ficou a noite. Depois de algum tempo, tornou a viver, e fez-se novamente dia. Ele subiu ao céu de onde viera, e é hoje o sol.

A origem da trovoadas

Tarú (= céu; não é idêntico nem ao sol nem ao deus celeste, *Yekân êre-yêrân*?) tinha mulher e filha. Esta era casada com um homem de nome Ngan-nhin. Nasquele tempo moravam na terra. Tarú possuía um couro de lontra chamado *krê-pakrê* que era o dono do segredo do mundo superior. Quando Tarú queria colher sapucaias, levava o couro de lontra e o pendurava. Seu genro quis ir colher sapucaias também, e pediu que o deixassem levar o couro. Tarú, com relutância, consentiu, mas lhe recomendou que limpasse bem o couro em torno do lugar em que o fosse pendurar. Ngan-nhin foi a um pé de sapucaia e pendurou o couro, mas só limpou ligeiramente a mata ao redor. Subiu na árvore e começou a derrubar as frutas, que caíam, *pá-pá*, no solo da mata. Então o couro de lontra começou a se mover e a esbravejar ao redor do tronco em que estava pendurado, e a bater contra as árvores, trovando e estalando. Uma grande tempestade se levantou e, do chão, ao pé da árvore, rebentou a água. Esta subia rapidamente, mas Ngan-nhin não se importava. Continuava a jogar sapucaias para baixo e estas caíam, *tá-tá*, dentro d'água. De repente, ele viu que a água já estava prestes a chegar ao lugar em que estava sentado. Então começou a chorar e a gritar. A enchente suspendeu-o, junto com o couro da lontra, ao céu. Afinal, os *Maré* compadeceram-se dele e o deixaram entrar no céu. Lá está o couro de lontra até hoje. Quando se move no céu, cobre-se o trovão e a água do céu transbordar e, então, chove na terra.

Antes disto não havia trovoadas. O céu era tão perto da terra que, desta, se podia passar a ele sem susto; mas separaram-se.

A água

A cobra grande *Nyukmêrê* é a dona da água. Causa as enchentes e dá a chuva o sinal para cair pelo arco-íris (*nyukmêrê-mêvêrê* – urina de *Nyukmêrê*).

A princípio o único ser que possuía água na Terra era o beija-flor (*hókayêrê*); todos os outros só bebiam mel. O beija-flor buscava-se todos os dias. Os outros também queriam ter água e encarregaram o mutum de segurar o beija-flor quando este fosse ao banho. O beija-flor, porém, era tão rápido que aquele logo o perdeu de vista.

De uma feita, todos estavam ressecados e fazendo fogo. Por último, chegou a irara, que se demorou porque estava tirando mel. Pediu com voz baixa: "Dá-me água!" "Aqui não há



Murat e Bogdan, informantes Benedito, fotografados em 1939 na aldeia Napkê, na margem esquerda do rio Dnye, Minas Gerais.

água!", responderam-lhe. A irara ofereceu mel ao beija-flor em troca de água, mas este não aceitou a proposta. Enquanto todos ainda estavam rodeando o fogo, o beija-flor disse: "Vou banhar-me!" e partiu. A irara seguiu-lhe no encalço e chegou quase ao mesmo tempo que o beija-flor à água, que se achava na concavidade de um rochedo. O beija-flor saltou n'água, e a irara, imediatamente atrás dele, espalhou a água em todas as direções, formando, assim, os rios e os córregos.

A aquisição do fogo

A princípio, só o urubu *Amêrê* possuía fogo. O mutum *Powdyrê* deitou-se no meio do caminho e ficou-se morto. As moscas varejeiras fizeram sua desova sobre ele que, depois, ficou cheio de vermes. O urubu desceu, trazendo fogo para assar o mutum. Este dizia baixinho aos vermes: "Não entreis em meus ouvidos, sem no meu nariz!" O filhote do urubu estava pousado junto e, vendo como o mutum movia os olhos, gritou: "Pai, ele não está morto! Está movendo os olhos!" "Não", respondeu o velho urubu, "ele está morto. Não o vêis cheio de vermes? Espera um pouco, vamos comê-lo já!" Então o mutum agarrou o filhote de fogo do urubu, fugindo com ele. O urubu perseguiu-o. O mutum chegou onde estava o maguari* e pediu que este escondesse o fogo. O maguari atendeu-o, escondendo-o no seu *ayô*, sobre o qual sua mulher sentou-se, camuflando o que lhe determinara o compadecido. O urubu procurou por toda parte e, como não achasse o fogo, retirou-se por fim. Então o maguari tirou-o e o espalhou para todos os lados, de maneira que hoje existe fogo em toda parte. Quando o urubu viu isto, renunciou de uma vez a posse do fogo, comendo desde então sua comida crua.

(*) Ave de rio, ciconíiforme (*Ardea herodias* L.). (N. do R.)



**Contos de animais e de caçadores: 1. Arara e morcego**

A arara deu uma festa. No momento da festa, o morcego começou uma briga com o mutum, que era o cunhado da arara, mas não levou vantagem; apanhou. A arara disse: "Por que quer brigar com meu cunhado? Há de pagar-me isso!" Houve danças. Fim da festa, quando o morcego ia voltando para casa, a arara atravessou no seu caminho. Lutou com o morcego e o quebrou pelo meio, deixando-o morto no caminho. Cortou-lhe o nariz, pelo qual poderia ser reconhecido e o pintou como um mutum. Os outros morcegos vieram e, vendo-o morto, julgaram que se tratasse de um mutum. "Está bom", disseram eles, "nosso parente matou enfim o mutum. Agora vamos comê-lo!" Fizeram fogo, assaram seu próprio parente e o comeram.

2. Arara e urubus

A arara foi com sua companheira ao mato para colher sapucaias. Tiveram de procurar muito até que acharam um pé com frutas; mas, quando quiseram colhá-las, chegaram os urubus que tomaram posse da árvore e enxotaram as araras. A arara disse: "Espera! Eu me vingarei!" E logo caíram os cabelos compridos que os urubus naquele tempo ainda tinham, e eles se tornaram calvos.

3. A origem da hostilidade entre os animais

Antigamente, os animais eram como gente, e não havia hostilidade entre eles. Um pajé chegou e deu de comer a todos. Então veio à irara a idéia de fazer com que ficassem inimigos entre si. Ela ensinou a cobra a morder, de maneira a matar ou a mutilar suas vítimas; ensinou o mosquito a sugar sangue. Todos se transformaram em animais, inclusive a própria irara, para que não pudessem ser reconhecidos. Quando o pajé chegou, repreendeu-os, mas já não havia mais remédio. Então o pajé também se transformou em píca-pau, e o seu machado no bico desta ave.

4. Os homens-guaribas

Entre os macacos há alguns que são *yikégn* e que têm dupla vida, sendo ora animais, ora gente; ou, mais precisamente, têm natureza de gente mas se apresentam aos verdadeiros homens sob a forma de animais.

Dois homens foram caçar. Ouviram os guinchos dos guaribas e foram caminhando na direção de onde pareciam vir o som. Avistaram um grande guariba que saltava de um lado para outro num galho. Ambos atiraram um grande número de flechas no animal, mas nenhuma o atingiu. De repente o guariba, na árvore, tomou forma humana. Tinha um arco e um feixe de flechas nas mãos e, quando os caçadores tomaram a atirar, ele respondeu ao ataque. Uma de suas flechas feriu um dos caçadores no ombro. Então o outro disse consigo: "Agora já feriu o meu companheiro! Tenho de matá-lo sem falta!" Fazendo pontaria cuidadosamente, acertou desta vez o homem-guariba, que caiu da árvore. Tendo-o prostrado por terra, acabou de matá-lo e deixou seu cadáver no chão, porque tinha de cuidar sem demora do transporte do companheiro ferido para casa, a fim de submetê-lo a tratamento. Quando o ferido já es-

tava melhor, o caçador resolveu tornar ao mato para ver se o cadáver do homem-guariba ainda lá estava; nada mais, porém, encontrou. No lugar em que ficara havia, entretanto, alguns vasos de barro com restos de comida. (Os guaribas comuns comem frutas, mas os que são *yikégn* alimentam-se como se fossem gente.)

5. O macaco vingativo

Um índio de nome Yatún foi caçar na mata e encontrou um bando de macacos. Escolheu o maior e lhe atirou uma flecha. O macaco, porém, apanhou-a com as mãos, virou-a e a atirou para trás, ferindo Yatún gravemente. Este deixou cair as armas e se arrastou para casa, onde veio a morrer pouco depois.

6. Katnáp morto pela onça

Katnáp tinha colhido *antôm* (larvas de coléopteros), e, querendo comê-las, pediu a um seu parente que lhe desse algumas bananas para comer com os *antôm*; mas o parente negou-lhe as frutas. Então Katnáp pegou arco e flecha e foi pessoalmente buscar as frutas que pedira, enchendo com elas o seu *ayó*. Com a carga às costas, pôs-se a caminho, em direção à sua casa. Durante o trajeto, encontrou um galho fino, com três ramos partindo simetricamente de um só ponto. Cortou-o, pensando fazer com ele uma ponte para a sua flecha de matar pássaros (*monkdyak*). Nessa ocasião, uma onça que estava de emboscada à margem do caminho, saltou sobre ele. Katnáp jogou logo o *ayó* para o lado e atirou uma flecha na onça. Apesar de ferido, o animal não se importou e saltou novamente sobre o homem. Este se desviou mais uma vez dela e lhe atirou, uma por uma, suas flechas, deixando-a crivada delas. Quando gastou a última flecha, a onça lhe pulou à altura da nuca e o matou.

Como Katnáp não voltasse até a manhã seguinte, seus parentes mandaram um homem de nome Hon procurá-lo. Este achou o lugar da luta, o *ayó* e os restos do cadáver. Quando voltou e contou o que se tinha dado, todos se reuniram e levaram cachorros para matar a onça. Os cachorros encontraram o rastro da fera, seguiram-na e a acuraram. Atiraram-se sobre a fera, numa luta terrível, ao fim da qual a deixaram exausta. Então o mais forte dos homens saltou sobre ela e a cingiu com os braços. Todos os outros acudiram, subjugando a onça e a amarrando viva. Depois, fazendo uma grande fogueira, queimaram-na, ainda viva.

Um parente de Katnáp deu uma surra naquele que tinha negado as bananas a Katnáp e lhe tomou a mulher.

7. Como Berén matou a onça

Berén foi caçar no mato. Tinha as flechas pintadas com urucu para torná-las mais eficientes. Chegou a um lugar onde a anta estivera comendo na véspera. Enquanto estava examinando os rastros, apareceu uma onça e saltou sobre ele. Berén se desviou por diversas vezes dos saltos da fera. Atirou duas vezes, conseguindo feri-la. Depois trepou numa árvore. O animal correu durante algum tempo sem sossego, debaixo da árvore, de um lado para o outro, e finalmente se retirou. Depois de algum tempo, Berén desceu e seguiu o rastro de san-





gue da onça. Logo adiante, viu-a deitada no chão. Trepou novamente numa árvore e esperou até quando viu moscas ao redor do corpo do bicho; desse modo podia ter certeza de sua morte. Deitou e chamou sua gente; tiraram então o couro da onça e lhe comeram a carne.

8. Outra história de casa

Um homem foi ao mato colher frutas de caraguatá e chegou numa clareira onde só havia um pé de jaraquatá* cheio de espinhos. Nesse momento uma onça tomou-lhe a frente e o atacou. O homem se desviava, mas o animal continuava saltando sobre ele, a rosnar. Gritou o quanto pôde. Procurou uma árvore para, subindo por ela, livrar-se do perigo de ser abatido pela fera: mas por ali só havia aquele jaraquatá. Não tendo outro recurso de que pudesse lançar mão, subiu naquela árvore apesar de seus agudos espinhos. A onça deu-lhe de debaixo da árvore e ficou esperando. O homem atravessou galhos mas não a alcançava, e ela continuava no mesmo lugar. Finalmente um outro caçador respondeu, de longe, aos gritos do aflito. Então a onça se levantou e foi no rumo da outra voz. O homem desceu e se recolheu à sua casa.

9. Mais uma história de cangaço

Pogné foi ao mato para esperar a caça que vinha comer, debaixo de uma pitangueira, as frutas caídas. Ali mesmo uma onça o assaltou. Ele se desviou, por diversas vezes, dos saltos dela e tanto fez que conseguiu salvar-se nos galhos de uma árvore. Esta, porém, estava seca e, com o peso de Pogné, quebrou-se junto à raiz. Pogné gritou, quando caiu com a árvore no chão, tanto que a onça ficou com medo e correu, permitindo que Pogné voltasse sã e salva a sua casa.



Masākarī

Deade a primeira metade do século XVIII, habitou a tribo dos *Makikari* em diversos pontos dos atuais estados de Minas e Bahia, entre os rios Jequitinhonha e São Mateus. Atualmente ainda subsiste um resto de umas 120 cabeças nas nascentes do rio Itanhaém, em território mineiro, junto à fronteira da Bahia. A língua *Makikari* forma com quatro outras línguas extintas da mesma região uma família própria. A tribo foi visitada por mim em 1939.**

(*) *Ulex caricivica* (Janczovia dodecaphylla). (N. do R.)

(**) Os Malakuf são hoje uma população de 520 pessoas, que habitam duas aldeias no município de Bertópolis, MG, na fronteira com o sul da Bahia. (N. do R.)

Seel e Lum

O Sol, Maysuán, é masculino, a Lua, Maysuaw-héy, feminina (héy = mulher). As manchas da Lua são queimaduras que recebeu quando pediu fogo ao pica-pau. Este tinha o fogo no seu tope de penas vermelhas. Mandou-a limpar bem o chão debaixo da árvore em que estava sentado, mas a Lua não cumpriu bem a ordem, limpou-o mal, e, quando o pica-pau atirou as penas de fogo para baixo, a vegetação se incendiou e a Lua ficou desfigurada pelo fogo.

Numa outra lenda, transforma-se primeiro o Sol, depois a Lua, em capivara, para roubarem as flechas de certos demônios. O Sol cobeia as costas com uma grossa casca de madeira na qual as flechas que os demônios lhe atiravam ficavam fiçadas sem lhe fazer mal. A Lua, não tomando essa precaução, foi morta pelas flechas.³⁶



Homeno Manikari, fotografado em 1939 por Ninaouda quando estava a abitar nas nascentes do rio Ipanhuma em Minas Gerais antes com Raula.



Flavio Marinho nos canais do Rio Paraíba, Minas Gerais.





Kamakã

No século XVIII, habitaram os Kamakã pequenas aldeias, no curso médio do rio Pardo e entre este e o rio das Costas. Sua última aldeia, em fins do século passado, situava-se em Catolê, num afluente da margem esquerda do rio Pardo, a 33 quilômetros em linha reta a leste de Itambê. Em 1938, restava de toda tribo uma única índia velha, de sangue puro, conhecedora da língua e de algumas tradições: Jacinta Grayrá. Dela recobi o material que registro a seguir, coletado no Posto Paraguaçu do Serviço de Proteção aos Índios, no sul da Bahia. — A língua kamakã, apesar de algumas semelhanças com a família grã, forma com as extintas kithôô, manyã e "massacará" (?) uma família à parte.

Sol e Lua: 1. Os preás e os caratingas

Em tempos muito antigos, Sol e Lua viviam juntos na Terra. Sol trouxe da caçada um avô cheio de preás e caratingas. "Meu irmão", disse ele a Lua, péla esses preás!" Tendo Lua pelado três dos animais, disse, repentinamente, ao Sol: "Não é, meu irmão? Depois de pelados esses preás, todos vão fugir!" Mal havia dito isto, os três preás já pelados fugiram. Sol, que já tinha pelado os seus preás, meteu-os outra vez no avô apertando a boca deste quando os animais quiseram fugir. Bateu o avô com os preás no chão e matou-os novamente. "Tu és um conversador!", disse ele a Lua. "Agora os teus preás fugiram. Tu não tens fome, não?"

Deu-lhe um preá e alguns caratingas. Naquele tempo, estes tinham o mesmo gosto bom dos carás cultivados. Quando Lua estava comendo os caratingas, disse: "Meu irmão, estes caratingas são muito amargos!" Desde então tornaram-se amargos como são ainda hoje.

2. A enchente

Acabada a refeição, Sol foi ao riacho beber água. Na aguada viu um enorme quelônio deitado. Sol parou a certa distância e se dirigiu ao animal: "Avô, queiras afastar-te um pouco para o lado, para que eu possa beber água!" Então o quelônio se afastou e Sol bebeu à vontade. Depois apanhou uma folha de patiboa, amarras suas pontas e a levou, cheia d'água, para Lua. Este, porém, disse que a água es-

tava suja e que ia beber na aguada. "Na aguada está deitado meu avô", avisou Sol, "peça-lhe primeiro que se afaste." Lua chegou à aguada e, vendo o quelônio, gritou-lhe: "Sol daí! Estás fedendo e sujando a água!" Mas o quelônio não se moveu, nem quando ele gritou pela segunda vez. Então Lua, apressando uma pedra, atirou-a no animal. A pedra fez-lhe um buraco no meio da carapaça dorsal. Imediatamente começou a descer uma chuva tão violenta que tudo ao redor ficou inundado. Lua fugiu, mas a água arrastou-o, morrendo, então, afogado. Acabada a chuva e escoada a água, Sol procurou seu irmão por toda parte, encontrando-o morto e meio coberto de areia. Então recitou uma fórmula mágica e fez Lua ressuscitar.

3. O enfeite do pica-pau

Depois ambos foram para longe. Sol mandou que Lua fosse buscar lenha e fizesse fogo, enquanto ele próprio ia caçar. Encontrou com os pica-paus que tinham um enfeite vermelho na cabeça, feito de fios que ardiam como fogo. "Avô", disse Sol, "dá-me um novelo dos teus fios! Necessito dele para amarrar minhas flechas!" "Sim", disse o pica-pau, "mas trazes primeiro lama, meu neto! Muita lama, bastante, para que possas apagar o fogo com ela, senão serão queimados!" Então Sol trouxe, do riacho, um monte grande de lama. Os pica-paus deixaram dois novelos para baixo e o Sol jogou lama no fogo até apagá-lo. Sol foi para casa e lá deu um dos novelos a Lua. Lua, porém, não ficou satisfeito com o presente e disse que ia, em pessoa, buscar mais fios. Por mais que Sol procurasse dissuadi-lo, procurou os pica-paus, os quais também lhe ordenaram que trouxesse, antes de tudo, um monte de lama. Lua, porém, teve peregrina e só trouxe um pouco. Quando, então, o pica-pau atirou o novelo ardente, Lua procurou em vão apagar o fogo com a pouca lama que trouxera, e o fogo o queimou. Assim o acheu Sol quando, depois de algum tempo, foi à sua procura. Ele o ressuscitou por meio de uma fórmula mágica; mas, desde então, Lua tem o rosto queimado.

4. O roubo das flechas

Sol e Lua não tinham mais flechas. Então Sol foi à aguada de uma aldeia. Pôs três pedaços de casca de pau, um por cima do outro, nas próprias costas, e transformou-se em capivara. Depois esperou até que veio uma mulher buscar água. Esta, ao avistar o animal, gritou: "Gente! Uma capivara! Vinde matá-la!" Logo, todos acorreram ao local com suas armas, atirando flechas no animal, mas estas não varavam as três cascas do seu dorso, que eram de pau-d'arco. A capivara saltou n'água, mergulhou e emergiu novamente, e todos atiraram-lhe flechas, cobrindo-lhe completamente o corpo. Então ela mergulhou e, nadando, levou as flechas. Longe da aldeia, Sol tomou outra vez a sua forma primitiva, de homem. Puxando as flechas da casca de pau, fez com elas dois grossos feixes, um para si mesmo e outro para Lua, aconselhando a este que se desse por satisfeito com o presente. Lua, porém, teimou em querer, ele mesmo, ganhar flechas também. Foi à aguada da aldeia e, ao bem que Sol o tivesse avisado que passasse pelo menos três pedaços de casca de pau nas costas, achou que um só era suficiente. Depois, transformado em capivara, ficou sentado. Os homens chegaram com suas armas e as flechas, vendo a casca de pau, mataram Lua. Abriram-no e espartilharam-no.



moqueando-lhe os pedaços. Sol fez conjeturas de toda espécie, formando planas para salvar o irmão. Por fim, transformou-se em um beija-flor e, chufreando ao redor do moquém, agarrou um pedacinho do tamanho de um dedo e veio com ele. Com isso, ressuscitou o irmão; repreendeu-o bastante por causa de seu mau comportamento, ameaçando abandoná-lo, caso não se corrigisse.

5. Lua na caverna

Depois os dois foram caminhando juntos. Estava chovendo fortemente e sem interrupção. Acharam uma caverna num rochedo e nela se abrigaram do temporal. Então Lua, o falador, disse: "Meu irmão, parece-me que esta caverna vai se fechar!" Mal havia falado, as pedras se uniram diante da entrada, ficando os dois presos. Sol, porém, transformado em mussum*, conseguiu escapar por uma fenda, mas Lua ficou preso na caverna.

Eclipses e incêndio mundial

Num dia, há muito tempo, o Sol morreu. Ele ficou escuro e havia trevas na Terra. Todos os animais se reuniram para exterminar os homens: veados, guaribas, cobras e antas. Os piores eram os queixadas. Só a caça teve pena dos homens e matou os queixadas. Depois caiu fogo do céu e as matas queimaram. Os homens que se refugiaram do incêndio correndo para água também morreram, porque a água secou.

Um homem tinha previsto o cataclisma. Fez uma cova funda na terra e nela se abrigou com sua família, levando água consigo. Cobriu a boca da cova e esperou que o incêndio passasse. Era um pajé e, com suas fórmulas mágicas, conseguiu finalmente ressuscitar o Sol.

No eclipse lunar um jaguar está atacando a Lua, querendo matá-la. Então todos, homens e mulheres, pondo algoíço, gritam: "O jaguar quer matar nosso avô! O jaguar, solta nosso avô!" etc. Gritava-se até que o jaguar abandonava a presa. Ainda durante o eclipse lunar de 1937, Jacinta e sua companheira Rosalina (falecida nesse mesmo ano) assim procederam. Um filho de criação de Jacinta, criticando as duas à rindo-se, tratou de acalmá-las, mas Jacinta, indignada, gritou-lhe que era um tolo, que não entendia desses assuntos.

A moça-estrela

Um índio estava dormindo em sua rede quando, à noite, duas estrelas desceram em forma de mulher, uma nova e outra bem mais velha, as quais se chegaram a ele. Segurando os panhos da rede, elas a sacudiram. O homem acordou e deteve a mais velha, prendendo-a por um dos braços, enquanto a mais nova escapava, subindo novamente para o céu. Ele pediu à moça-estrela que ficasse em sua companhia. Casou com ela e tiveram um filho.

Quando o menino já contava uns sete anos, ela sentia saudades dos seus parentes do céu e pediu ao marido que a acompanhasse numa visita a eles. O homem não quis atender a mulher e lhe disse que, se quisesse, fosse só, mas que deixasse o filho aqui na Terra. Ela, porém, não queria abandonar o marido e in-

sistiu para que se resolvesse a ir junto. Foi ao mato e lá procurou um coqueiro muito alto; depois chamou o filho e o marido. Tomando uma pedra, bateu com ela no esqueleto da palmeira, e esta ficou muito baixinha (cerca de um metro). Pediu que seu marido se sentasse no olho da palmeira; tanto pediu que ele, por fim, atendeu-a, se bem que esse negócio lhe parecesse duvidoso e que ele tivesse pressentimento de um desastre. Ela guardou as armas do companheiro e lhe ordenou que fechasse os olhos, pois ia mandá-lo ao céu, seguindo-o com o filho sem demora. Bateu outra vez com a pedra no caule da palmeira e este, rapidamente, cresceu sob o ruído das palmas, e depois o homem no céu. A seguir, chegou lá a mulher, acompanhada do filho, conduzindo as armas que tomara do companheiro antes da viagem. Arrancou alguns fios do próprio cabelo e com eles fez cócegas nas narinas do homem que estava sem sentidos, fazendo-o espirrar e voltar a si.

Ele estava desconsolado e se lamentava: "Agora perdi para sempre minha terra e meus parentes!" A mulher procurava consolá-lo, dizendo que no céu também se podia viver muito bem, pois havia muita caça, e ela possuía muitos parentes, toda uma aldeia cheia. Disse-lhe mais, que iria ao mato levantar a caça e tangi-la para seu lado; aconselhou-o que esperasse com o menino ali no caminho, e matasse os animais quando por lá passassem. Ela foi e, pouco tempo depois, ele ouviu sua voz alta, a distância. Logo uma multidão de borboletas de todas as qualidades passou voando pelo caminho, mas nenhuma caça. Por fim, a mulher voltou e perguntou-lhe o que havia matado. "Nada", respondeu, "aqui só passaram borboletas, mas nenhuma caça." - "As borboletas são caça", explicou a mulher, "atira sobre elas!" Depois de assim falar, intencionalmente de novo na mata, numa outra direção, e, assim que gritou de longe, veio outra vez uma enorme quantidade de borboletas, voando sobre o caminho. O homem atirou uma flecha entre elas e logo um veado caiu flechado. Atirou uma segunda vez e derrubou um porco; com a terceira flecha matou uma enorme anta. Quando a mulher voltou, disse-lhe: "Mataste muita caça! Minha gente costuma matar sempre um animal só." Eles tiraram as vísceras da caça e a mulher meteu o porco e o veado no seu arô. Como a anta fosse pesada demais, a mulher aconselhou que o marido a deixasse ao chão, até que seus irmãos pudessem vir ajudá-lo. O homem, porém, não quis deixar a presa atrás e fez alças de couro para pendurá-la às costas. A mulher suspendeu o arô e, apesar do seu enorme peso, pôde carregá-lo, porque era muito robusta. O homem tomou uma pedra e bateu com ela numa das pernas da anta; sem demora o animal encolheu, ficando do tamanho de um cachorro. O homem, tomando-a às costas, seguiu a mulher. Diante da aldeia, ele cortou o galho de uma árvore que crescia ao lado do caminho, pendurando a carga nesse gancho. Tomou a bater na perna da anta, e esta ficou novamente do seu tamanho natural.

Quando chegaram à entrada da aldeia, a mulher, que ia à frente com o filho, recomendou ao marido que não levantasse os olhos de seus calcanhares, para não se perder. Assim ele fez a princípio; mas, chegando ao pátio da aldeia, levantou a vista e olhou em redor; quando, depois, procurou outra vez a mulher, esta havia desaparecido. Chegando à casa do irmão, ela procurou o marido por toda a parte, mas inutilmente. "Onde está teu pai?", perguntou ela ao filho. "Ficou lá atrás", respondeu este. "Então vai buscá-lo!" O menino foi em busca de seu pai e o conduziu a casa, onde sua mãe já o aguardava. A mu-

(*) Pequeno carrapato. (N. do R.)





Iher mandou, também, um dos seus irmãos voltar atrás para lhe trazer a anta. O animal, entretanto, pesava demasiadamente e ele, sozinho, não a pôde carregar. Todos os seus outros irmãos tiveram de ajudar ao primeiro. Só assim a anta pôde ser conduzida.

A mulher tinha no céu vários amantes, que se irritaram com a chegada de seu marido, e que, em conversa, afirmaram sua vontade de matá-lo. O homem, sabendo disso, ficou com muito medo. Além disso, ele tinha muita saudade de sua mãe, que chorava muito vendo-o partir da Terra. A mulher, mais uma vez, procurou consolá-lo; seus irmãos, certamente, não contentariam que o matassem... Mas o homem continuava desolado.

Quando, um dia, estava sentado a chorar, completamente entregue à própria dor, chegou um urubu e lhe perguntou por que estava tão triste. O homem contou-lhe que pretendiam assassiná-lo e, por esse razão, queria retornar à sua terra. Então o urubu o consolou: ele, urubu e seus próprios parentes haveriam de restituí-lo; combinou que, no dia seguinte, ao clarear da manhã, estivesse naquele mesmo lugar. A esperança de se ver outra vez na sua terra alegrou extraordinariamente o homem, de tal modo que prometeu oferecer um banquete aos urubus, no caso de cumprirem o prometido.

No outro dia chegou cedo ao lugar marcado. Ali todo o chão estava preto por causa da multidão de urubus que já o esperava; havia entre eles também muitos urubus-reis. Formaram um círculo em torno dele e enfiaram suas asas, fazendo o homem deitar-se sobre elas, com os olhos fechados. Depois o levantaram cuidadosamente e desceram com ele, em espirais, para a Terra. Ele havia perdido os sentidos quando chegou, mas os urubus fizeram-no recuperar os sentidos. Depois cada um dos urubus-reis arrancou uma pena da própria asa, dando-a de presente ao homem para a plumagem de suas flechas. Feito isto, os urubus voltaram.

No dia seguinte, o homem foi caçar e matou uma anta. Limpou um lugar na mata onde depôs a caça, e, quando esta apodreceu, os urubus se reuniram e fizeram a sua festa.

A mulher e o menino ficaram para sempre no céu.

O Trovão

Um menino, de uns cinco anos, estava brincando no terreiro da casa de seus pais quando o vento chegou e o carregou para a casa de pedra do Trovão, no céu. O pai do menino, que era pajé, procurou-o, em vão, por toda parte. Como não o encontrasse na Terra, subiu ao céu e lá também chegou à casa do Trovão. Esta se encontrava num terreno grande, no qual uma multidão de animais selvagens se achava, pacificamente, de pé ou deitada: antas, onças, jabutis, grandes cobras venenosas e muitos outros. Eram os xirimibaios do Trovão que, quando tinha fome, matava e comia um deles. Ele é rico e tem sempre muita comida em casa.

O homem teve muito medo dos animais, e não se atreveu a chegar perto; depois verificou que todos eram maridos e não o atacavam. Passou sobre as cobras venenosas e estas ficavam deitadas e nem se mexiam. Chegou à porta da casa do Trovão, mas este não estava; sua esposa, que tinha uma barba de um palmo de comprimento, recebeu o homem. Este perguntou pelo menino, e ela respondeu que ele se achava ali, passava bem e estava engordando. Então, o homem quis levar o menino, mas a mulher lhe disse que aguardasse a chegada do Trovão. Logo depois este veio: era pequeno e gordo, e de cor preta (há po-

rém, além deste preto, também um Trovão branco). O homem lhe pediu que lhe restituísse o filho, mas o Trovão não quis atendê-lo. Então o homem objetou que não podia deixar o menino, porque era seu único filho; sua mulher estava chorando muito por causa de sua ausência. Se tivesse mais filhos, com muito gosto ceder-lhe-ia um. Então o Trovão assentiu. Não concordou, porém, em que o homem, pessoalmente, o conduzisse; prometeu-lhe que dois dias depois o mandaria. De fato, o vento o trouxe outra vez, dentro do prazo marcado, depondo-o no mesmo lugar de onde o havia arrebatado.

Kečaxkwenyóí

Kečaxkwenyóí desceu do céu para Terra e chegou, no mata, a um acampamento de índios. Seu corpo estava todo coberto de placas escuras e de díscos. Toda a gente fugia dele para a mata, logo que ele entrava numa choça, pedindo um lugar para se aquecer junto ao fogo. Um casal finalmente recebeu-o, tratou dele e o alimentou bem, até que conseguiu vê-lo restabelecido. Kečaxkwenyóí agradeceu-lhes muito. "Fostes bom comigo, por isso quero também ser bom convosco. Seréis muito ricos!" Ele mandou que o homem descesse uma grande árvore, junto à choça, mas logo que este começou a golpear o tronco, ouviu um gemido. Correu cheio de medo e contou o acontecido a Kečaxkwenyóí. Este lhe disse que não se incomodasse e cortasse a árvore. Quando ela caiu, junto com ela caíram também todas as outras árvores ao redor, e fez-se uma grande derrubada. Então Kečaxkwenyóí foi ao céu buscar maniva, feijão, jerimum, inhame, etc., e mandou que o homem plantasse tudo. Depois ele tomou ao céu e nunca mais voltou à Terra.*

A origem das mulheres

Naquele tempo, só existiam duas mulheres na Terra, duas irmãs cujos pais já tinham morrido. Elas vagavam sós pela mata, e uma delas morreu. A outra ouviu uma noite no seu leito, de longe, vozes humanas. Manceu bem a direção e seguiu por ela no dia seguinte. Chegou a uma aguada onde um bando de moços estava tomando o banho matutino. Esperou até que todos fossem embora e trepou nos galhos de uma árvore à beira d'água. Um velho chegou para banhar-se também e sentou-se na margem. Avistando n'água o reflexo da moça, julgou que esta estivesse no fundo do riacho. Pulando n'água de cabeça para baixo, tratou de agarrá-la com ambas as mãos, mas quando voltou à tona viu com espanto que havia agarrado uma pedra. Entretanto, assim que a superfície da água se alisou, o reflexo voltou a aparecer. Outra vez o velho mergulhou, voltando com um pedaço de pau. Assim continuou até que estava tremendo de frio. Então a moça cuspiu da árvore para dentro d'água, e só então o velho levantou a vista e a descobriu nos galhos. Ele a chamou para baixo e juntou-se com ela, mas não achou bom levá-la para o rancho dos moços. Longe deles, escondido na mata, fez uma choça onde foi morar com ela.

(*) Provavelmente esta lenda está incompleta nos seus detalhes. Já conta Guayrá a respeito desse ponto a história um pouco alterada da queda de Anão. (N. do A.)



Os moços notaram a falta do velho, e já receavam que uma onça o tivesse devorado; mas quando um dia estavam se exercitando, na mata, em atirar flechas, uma destas voou longe pela mata adentro e, procurando-a, acharam a choça com a mulher; o velho estava ausente. Mataram a mulher e cortaram-lhe o corpo em pedacinhos. Um deles disse: "Eu quero uma esposa!" O outro: "Quero mãe!" O terceiro: "Quero esposa e filha!" Cada um deles tirou tantos pedacinhos quantas pessoas do sexo feminino queria ter. Depois fizeram em seus ranchos tantas camas de varas quanto o número de pedaços de carne, e deitaram estes nelas. Depois foram caçar, e quando tinham matado bastante caça, mandaram um na frente, ao rancho, para ver o que havia acontecido. Quando este se aproximou do rancho, ouviu rir e tapagejar e tocar no pilão; era um grande barulho. Então correu para trás e chamou os outros; e todos tinham agora mães, mulheres e filhas conforme haviam desejado. Desde então existem mulheres no mundo.

O homem que queria morrer

Zabelé* tinha a forma de uma moça bonita: era baixinha e gorda. Seu primeiro amante foi o Xinquí**, que ela por fim cedo abandonou para se juntar com o pássaro preto Enuckpí. Mas também dele cedo se enfadou e, abandonando-o, foi viver com o Sabid.

Enuckpí ficou muito triste e correu pelo mato procurando a morte. Ele encontrou uma onça sentada, correu para ela e lhe ofereceu o pescoço para que o matasse, mas a onça levantou-se e foi embora, sem se importar com ele. Depois ele viu uma saracuca enrolada, com a cabeça levantada, no caminho e lhe estendeu o pé para que ela o mordesse, mas a cobra, desentolando-se, foi se esgueirando para o mato. Ele achou um enorme pau velho que já se inclinava para um lado. Fendeu fogo no pé do tronco seco, ele se deitou no chão, de maneira que o pau o matasse na queda. Depois de algum tempo o pau caiu, mas não em cima de Enuckpí, e sim para o outro lado. Então ele fez uma quantidade de pontas de taquara que plantou verticalmente no chão, ao pé de uma árvore. Subiu e se precipitou sobre as pontas, mas estas se dobraram e nada lhe aconteceu. Então ele renunciou aos seus planos de suicídio.

Ele chegou à aguada de uma casa onde moravam duas irmãs, que eram as filhas do Kofé e da Kéowé, que habitam no céu. A maior tinha marido, que também morava no céu. Enuckpí deitou-se no capim ao lado da aguada e começou a gritar como uma rã: "Wáu! Wáu! Não haverá ninguém que me queira matar?" Nisto, a irmã menor vinha descendo para buscar água. Quando ouviu os gritos, ficou amedrontada, depois o pote, correu para trás e disse a sua irmã: "Lá embaixo está uma rã que fala como gente, pedindo que a matem!" Então ambas voltaram à aguada. Enuckpí ainda lá estava deitado e gritando. Então a maior disse: "Isto não é nenhuma rã, é um homem. Vem, não te mataremos, mas te levaremos para a nossa casa!" Então Enuckpí subiu com elas e viveu em companhia das irmãs. Estas mandaram-no caçar, dizendo: "Caça neste caminho, para que não te percas, pois ainda não conhecemos este lugar. Também não caças muito perto, mas sim bem longe, além da lagoa grande!"

Um dia Kofé desceu do céu para ver suas filhas. Quando esses habitantes do céu vêm, eles não caminham pelo chão, mas passam alto, por cima dele, fazendo um ruído como uma tempestade. Kofé tinha trazido carne de anta para as suas filhas. Quando entrou na casa, ele olhou ao redor e disse logo:

"Minhas filhas, estão procedendo mal! Vós tendes um amante!" — "Não, meu pai", responderam elas, "não há ninguém conosco!" — "De onde vos vem então todas estas penas de zabelé, mutum, jacu e capoeira?" — "Fizemos laços e mundês, e nós mesmas temos pegado essas aves." — "Não", disse o velho, "isto não é verdade, vós tendes um homem! Estais procedendo mal! Vosso marido", disse ele à maior, "virá vos matar!" Ele saiu e na sua raiva levou outra vez a carne de anta que havia trazido.

No céu ele contou a seu genro que sua mulher lhe era infiel, e que devia castigá-la. Então o marido da irmã maior desceu à Terra com todos os seus parentes. Com o ruído de uma tempestade, passaram pela casa das irmãs e enveredaram direto pelo caminho onde Enuckpí costumava caçar. Este, ouvindo o barulho dos perseguidores, saiu depressa uma foquilha de pau com o sangue dos preás que ele havia matado e fugiu. Os perseguidores, chegando ao lugar e vendo o sangue, disseram: "Ele já está morto!" Voltaram à casa das irmãs, espantaram estas, despedaçaram toda a louça e calças e demoliram a casa. Depois voltaram ao céu.

Quando Enuckpí finalmente voltou para junto das irmãs, estas pediram-lhe que se mudasse com elas para algum lugar longe, porque ali não estavam mais seguras de suas vidas. Fizeram bolos de milho para a viagem, e todos os três procuraram os parentes de Enuckpí onde moravam com a mãe deste, de nome SikuKaga (gralha).

Wadyé

Uma mulher nova dormia, na ausência do marido, em companhia de sua avó, na casa. De noite, as duas ouviram o grito do monstro Wadyé^(*): "Eu venho! Eu venho!" As duas mulheres, de medo, não sabiam o que fazer. O grito soou cada vez mais perto, e finalmente Wadyé entrou na casa. A avó fugiu para o mato, enquanto o monstro pegou a mulher pela mão e a levou. No último momento, a avó tinha-lhe dado dois grandes novelos de fio para que ela os deixasse desenrolar atrás de si no caminho, caso Wadyé a levasse, de maneira que seu marido, depois, pudesse segui-la. Wadyé carregou a mulher pela mata adentro, gritando: "Eu a vou levando! Eu a vou levando!" Seu caminho ia em ziguezague, para lá e para cá; mas a mulher o marcou, deixando desenrolar os novelos de fio. O monstro tomou-a por mulher, e ela ficou preñhe. O seu ventre cresceu, e apareceram nele duas carreiras de tetas, como as de uma cadela.

Quando seu marido voltou e soube do que acontecera, disse: "Vou buscá-la outra vez e matar Wadyé!" Ele fez uma corda nova com os seus arco e um maço de flechas cuidadosamente preparadas, com boas amarrações de fios de algodão. Depois, indo pelo fio, encontrou o par na mata. A mulher mentiu ao monstro, dizendo que era seu irmão que tinha vindo visitá-la, pois receava que Wadyé matasse o homem se soubesse que era seu marido. O monstro, satisfeito com a explicação, chamou então o homem de xe-xé-xé (meu cunhado). A mulher pediu que ele fosse caçar preás para dar de comer a seu cunhado, e Wadyé foi.

Quando o monstro já tinha ido e o homem estava só com a sua mulher, ele gritou-lhe furioso: "Por que não fugiste para a

(*) Jib. (N. do R.)

(**) Chiricó. Sincó: Paça cayana, I. (N. do R.)





matar quando Wadyé veio buscá-lo? Por que deixaste te levar por ele? Agora não te quero mais! Tu ficaste a mulher de um bicho! Não é dele que estás prenhe? Eu só vim para te buscar e para matar Wadyé, para que teus parentes não me censurem; mas, por mulher, eu não te quero mais!" Ele bateu-lhe com o punho fechado no rosto que ficou inchado e preto. Ela foi ao mato e procurou um ninho de abelhas exu. Quando Wadyé voltou, perguntou por que seu rosto estava inchado e escuro, e ela respondeu que tinha ido tirar mel de abelha exu, e que os insetos a tinham maltratado assim. Ela levou Wadyé ao mato e mostrou-lhe o ninho de exu para convencê-lo.

No dia seguinte, ela mandou outra vez que Wadyé fosse caçar preás, dizendo que trouxesse bastante, para que seu cunhado tivesse comida para a viagem de volta. Ela contava que Wadyé só havia de voltar de tarde. Logo que o monstrou saiu, ela fugiu em companhia do marido. Este estava furiosíssimo e bateu com o punho fechado no seu ventre. Ela abortou uma quantidade de filhotes de Wadyé. Seu marido os matou, um após outro, pendurando-os nas forquilhas de pau, ao longo do caminho.

Quando Wadyé voltou da caçada de preás e viu que os dois haviam fugido, compreendeu que tinha sido enganado: "Então ele não é seu irmão mas seu marido; vou matá-lo!" Assim gritando, ele seguiu o rastro do casal e ia se aproximando dele aos poucos. Quando o homem percebeu isto, mandou a mulher seguir só, na frente, enquanto ele se pôs de emboscada ao lado do caminho. Quando Wadyé chegou, ele o flechou no coração. Ele caiu, e o homem cravou-lhe ainda mais três outras flechas no corpo. Depois de alcançar a mulher e entregá-la a seus parentes, o homem casou-se com uma outra.

A mulher que ressuscitou como onça

Morreu a jovem mulher de um índio. Ele a sepultou e fez um cercado ao redor da sepultura.

Na manhã seguinte, a mulher saiu da cova e sentou-se no túmulo. Ela se havia transformado em onça e tinha dentes como uma fera. O homem foi à sepultura para chorar. Quando o viu chegar, ela cobriu a boca com a mão para que ele não visse os dentes de onça. O homem, vendo-a sentada na sepultura, ficou muito contente: "Oh, minha mulher, disse ele, pensa que tivesses morrido, mas agora estás vindo que estás viva! Como eu chorei por tua causa!" Ela, porém, nada respondeu, cobrindo sempre a boca com a mão. Então o homem deitou a cabeça no colo da mulher, e ela começou a catá-lo. Dobrando a cabeça do índio para baixo, ela quebrou-lhe a nuca com uma dentada. Depois começou a devorá-lo.

O irmão da índia, vendo que seu cunhado demorava muito, foi à sepultura para ver o que ele estava fazendo. Então avistou a irmã, que estava devorando o corpo do marido, estalando os ossos. Ela havia passado o sangue sobre seus cabelos compedós, e o seu rosto estava todo ensanguentado.

Os outros parentes, sabendo que a finada se havia transformado em onça, ficaram horrorizados, com receio de que ela, pouco a pouco, fosse devorar todos; queriam matá-la, mas o irmão não o permitiu: "Não deveis matar minha irmã! Vou levá-la para o sertão, de maneira que ela não possa mais prejudicar ninguém. Ela me conhece e não me ofenderá!"

Ele foi com a irmã e quando esta o reconheceu deixou-se amarrar, de pés e mãos, sem resistência. Depois ele chamou seu irmão menor, e ambos carregaram-na para o sertão. Cada noite

eles faziam um cercado forte onde deitavam-na para dormir. Eles matavam aves e outras caças para lhe dar de comer; contudo, ela não ficava satisfeita, uivando e rosnando, e querendo comer também os irmãos. Por isso um deles sempre ficava acordado, enquanto o outro dormia. Chegando a um rio largo, passaram a onça para a outra margem e a soltaram. Depois voltaram para casa.

A festa das almas de defuntos

Jacinta Grayrá: "Nos tempos de meu avô Victor, assim me contava minha tia Marquinha, fizeram os Kamaká do Catolé Grande, uma vez, uma casa grande e redonda, para que as almas dos defuntos pudessem vir à Terra para uma festa de bebida. Os homens velhos podem ver as almas dos defuntos; aos moços, às mulheres e às crianças isto é proibido.

Pronta a casa, fez-se muito *katik* (bebida alcoólica de mandioca). Depois de anoitecer, as almas dos defuntos desceram do céu, assobiando. Ouviu-se um rumor como de vento. Elas entraram na casa, e os velhos levaram-lhes cuitas cheias de *katik*. Elas dançaram e beberam durante três noites. O seu aspecto era exatamente o mesmo como na ocasião em que foram sepultados: assim, a alma de um certo homem que havia sido enterrado sem lhe lavar a cara, veio com o rosto sujo. Um dos vivos reconheceu, numa das almas, seu filho que tinha morrido de maus-tratos, e cuja mãe ele havia abandonado. "Tu vieste, meu filho?", disse ele e quis abraçar sua alma; esta porém se esquivou, colocando-se do outro lado da sala. Ele correu atrás da alma, mas ela não quis saber dele, fugindo-lhe sempre.

Um outro homem reconheceu a alma de sua finada mulher. Ela era gorda e tinha o filho no braço. O homem, vendo-a assim dançar no meio dos outros, ficou com ciúmes; puxando de uma faca, deu-lhe uma facada na coxa. Imediatamente, as almas de defuntos desapareceram com um ruído semelhante ao tropel de cavalos. Os outros velhos censuraram muito o malfeitor.

Na manhã seguinte, duas mulheres moças da aldeia disseram uma à outra: "Vamos olhar a casa das almas dos defuntos!" Elas entraram; mas, sem que alguém o soubesse, haviam ficado nela duas almas de defuntos velhos. Quando assim, inesperadamente, esbarraram com as almas, as duas mulheres cheias de terror precipitaram-se pela porta adora, correndo como loucas, caindo e rolando pelo chão para se levantar novamente, até que caíram, completamente exaustas. Ambas tiveram filhos vesgos.

O Sagüi

O Sagüi, em forma humana, casou com uma índia moça e bonita. Ele se escondia porém dos outros índios, e só visitava sua mulher na escuridão da noite. Então as outras mulheres se combinaram, e uma noite, estando ele e a mulher, elas acenderam a luz para vê-lo. Quando o avistaram, começaram a rir dele: "He-he-he! Ele casou com um sagüi! Como ele é feio! Como tem os dentes salientes!" Isto irritou muito o Sagüi, e antes de repontar o dia, ele deixou a casa.

Fez o caminho que findava no meio de uma espessa mata de samambaia, que estava bem seca. Depois convidou todos os homens e meninos para acompanhá-lo, pois queria levá-los à



casa de um português (neobrasileiro) muito rico que havia de lhes dar muitos presentes. Ele mesmo ia na frente, mas depois de entrar na mata de samambaia, ele se escondia de um lado e deixou os outros passarem. Atrás deles, pôs fogo na samambaia seca, e, imediatamente, toda a mata estava em chamas, que devoraram os homens e meninos, até o último.

Sagü cortou dos cadáveres alguns membros, meteu-os no seu ayô e levou-os às mulheres, dizendo que eram dos macacos miriqui que os homens tinham matado. Uma delas reconheceu, porém, na pele do covão de um dos braços que estava menos queimado, uma pinta de nascença que seu marido tinha nesse lugar. O embuste foi descoberto, e as mulheres resolveram matar o Sagü.

Uma mulher grávida chamou-o e pediu que ele fosse lhe buscar mel de axu, de uma abelheira que se achava num enorme itapicaru oco, com uma abertura embaixo. Sagü entrou nela e subiu pelo oco acima. Imediatamente as mulheres meteram palha e esteiras velhas na abertura e deixaram fogo. "Apaça o fogo, comadre", gritou Sagü, "a fumaça está forte demais!" "Já o tiramos!", responderam as mulheres, metendo ainda mais combustível. O Sagü precipitou-se para dentro do fogo e morreu queimado. Sua barriga inchou e rebentou, e dela saltou uma quantidade de macaquinhos sagüs que fugiram para o mato.

O Pica-pau e as Kanondandri

As duas irmãs *Kanondandri* estavam casadas com o Pica-pau. Todos os dias ele ia ao mato buscar mel de boa qualidade para ambas. Enquanto ele ia ao mato, as irmãs costumavam pescar no riacho.

Perto da casa do Pica-pau moravam as Andorinhas. Estas, ouvindo-o trabalhar na mata, diziam: "É o Pica-pau que está tirando mel de abelhas! Vamos com ele para não dar do seu mel!" Elas foram todas e rodearam o Pica-pau. Este lhes deu mel e disse: "Podem comer este mel, vou tirar outro para mim!"

Entretanto, a *Kanondandri* menor estava pescando no riacho. Ouvindo as vozes das Andorinhas, aproximou-se às escondidas e viu como o Pica-pau dava mel às Andorinhas que o cercavam. Sem dizer uma palavra, ela voltou para casa e disse a sua irmã: "O Pica-pau não presta! Ele deu todo o mel às Andorinhas; eu mesmo o vi, e a nós ele só traz samborã amargo! Eu não fico mais com ele!" A irmã maior procurou acalmá-la: o Pica-pau era um rapaz tão bom, que já lhes tinha trazido tanto mel bom! Mas a menor não se deixou convencer, de maneira que a maior, enfim, também concordou. Elas arrumaram a bagagem e foram embora, sem se despedir da mãe do Pica-pau.

Quando à tarde o Pica-pau chegou em casa com o mel, perguntou a sua mãe pelas duas mulheres, mas esta respondeu que não sabia onde elas estavam. Elas tinham arrastado a bagagem e saído sem dizer coisa alguma. Então o Pica-pau foi no seu mato. Andou e andou sempre, apesar de já estar muito cansado. Finalmente, conseguiu alcançar as irmãs no lugar onde iam pastar a noite. Ele pediu que voltassem, e elas fingiram que assustaram o Pica-pau, cantadíssimo, deitou-se para dormir, pondo a cabeça no colo de uma das irmãs e os pés no colo da outra. Mas quando ele estava dormindo profundamente, tiraram com cuidado a cabeça e os pés do Pica-pau do seu regaço, colocando-os em cima de dois pedaços de pau. Depois levantaram-se e foram embora. Chegaram a sua casa, que era

numa caverna num talhado de pedra, onde tinham também a sua roça.

Quando o Pica-pau acordou e se achou só, seguiu outra vez os rastros delas. Extenuado e faminto, chegou ao pé do talhado. Em cima, na boca da sua caverna, viu as duas *Kanondandri* de pé. A menor, que estava comendo uma melancia, atirou-lhe a casca roída, dizendo: "Toma isto para ti!" Sua irmã censurou-a: o Pica-pau tinha sido tão bom para elas; que lhe jogasse antes uma melancia inteira! A outra, porém, não quis ouvi-la, continuando a jogar cascas ao Pica-pau. Este ficou deitado ao pé do talhado e morreu de fome e de cansaço.

O herói Korô

Havia uma vez um índio de muita força e coragem, de nome Korô. Naqueles tempos, o Urubu, que estava casado com a Cutia, matava muita gente. No terreiro de casa ele tinha um machado de pedra fincado firmemente no chão, com o gume para cima. Quando algum homem chegava à casa dele, ele o desafiava para uma luta durante a qual o atirava com toda força de costas na lâmina do machado, de maneira que lhe quebrava o espinhaço. Então sua mulher acudia com uma bacia para recolher o sangue. O cadáver eles espar-tejavam, moqueavam e comiam. Assim, mataram muitos *Kamakã*.

O mosquito tinha visto tudo. Ele foi ter com Korô e lhe contou com a sua vizinha fina: "O Urubu mata os índios que chegam à casa dele! Ele os convida para uma luta e os atira sobre uma lâmina de machado de pedra que lhes corta o espinhaço! Ele os moqueia e os come!" "Está bem", disse Korô, "vou até ele! Por que ele está fazendo isto ao meu povo? Ele há de pagá-lo!"

Quando Korô chegou à casa do Urubu, este estava ausente. Sua mulher estava varrendo o terreiro. Korô reparou tudo bem: viu a lâmina do machado de pedra, apesar de a mulher ter procurado escondê-la debaixo do lixo, e viu também as manchas de sangue junto dela. Quando o Urubu chegou e os dois se tinham cumprimentado, ficaram primeiro sentados durante algum tempo sem dizer nada, depois o Urubu desafiou Korô para a luta. "Sim", respondeu este, "vamos lutar!" Eles saíram ao terreiro, e o Urubu empurrou o seu adversário para o lugar onde estava a lâmina do machado de pedra. Korô, porém, prestou bem atenção e, quando o Urubu o quis atirar em cima do gume, ele torces o corpo e atirou o seu adversário sobre ele, quando este menos esperava. A lâmina cortou o espinhaço do Urubu, e ele morreu. Quando a Cutia viu cair os lutadores, ela correu imediatamente com a sua bacia para apanhar o sangue. Vendo, porém, que seu marido tinha sido vencido e morto, ela fugiu aos gritos. Mas Korô, apanhando o arco, flechou-a nas costas e a matou.

Naqueles tempos habitava, numa caverna da serra, uma mulher. No terreiro de sua casa havia um depenheiro, além do qual se avistava uma outra serra. Quando alguém chegava a sua casa, a mulher o levava à beira do abismo e dizia: "Lá, do outro lado, naquela serra estão fazendo uma festa. Vá só como a gente está dançando!" E enquanto o visitante debalde se esforçava para ver os dançadores, ela lhe dava, inesperadamente, um empurrão nas costas, que o precipitava no abismo, onde se despedaçava nas pedras. Então ela descia para buscar os pedaços, que comia.





O Mosquito contou tudo isto a Korô que ficou furioso, indo imediatamente à casa da mulher. Esta o convidou também para apreciar, na beira do despenhadeiro, a festa na terra de frente. Ele, porém, declarou que nada via, e que ela fosse mostrar-lhe o lugar de onde se podia avistar bem os dançadores. Então a mulher se pôs bem na beira do abismo e chamou Korô para seu lado. Este foi, mas só para empurrá-la pelo despenhadeiro abaixo.

Numa casinha da mata morava o casal Centopeia. Ambos tinham cabeleiras deste tamanho (rodeando a cabeça meio metro), como mulatas. Centopeia costumava amarrar, ao lado do caminho dos índios, um laço, tendo uma batata grande por isca. Quem pegava nesta batata caía no laço e era suspenso ao ar com um jeito violento. Então, a Centopeia o matava de cete para comê-lo.

Quando o Mosquito contou isto a Korô, este disse: "Destra forma ainda matarão toda nossa gente! Eu mesmo vou lá!" Ele levou um tijolo de fogo, pôs-se à espera, bem junto ao laço, e aguardou a vinda da Centopeia. Quando esta chegou com o cete, Korô prontamente lhe meteu o tijolo na enorme cabeleira, que imediatamente pegou fogo. A Centopeia correu precipitadamente, entrando em sua casa. Quando sua mulher quis apagar os cabelos acesos, os dela também pegaram fogo. A própria casinha se incendiou, e o casal morreu queimado.

Ao lado do caminho pelo qual os índios da aldeia iam ao mato para buscar mel, morava, num grande buraco de um velho cupinzeiro, um enorme sapo. Ele esperava que algum índio passasse para a aldeia, com a sua cabeça cheia de mel, para estender o braço do buraco para fora e gritar: "Passa para cá a cabeça com o mel, senão eu te mato!" Isto ele fazia de uma maneira tão lúgubre que o interpelado sempre ficava amedrontado, entregando o mel. Em casa, depois, as crianças choravam porque não vinha mais mel para elas.

O Mosquito contou a Korô o procedimento do sapo, e que as crianças dos índios choravam, em vão, por mel. Então Korô mesmo tomou a cabeça e foi buscar mel. Quando ele voltou, o sapo outra vez estendeu o braço do buraco e gritou: "Entrega o mel, senão morrerás!" Mas em lugar de qualquer resposta, Korô deu-lhe uma cacetada no braço que quebrou o osso. Depois ele puxou o sapo do buraco para fora e acabou de matá-lo.

O irmão deste sapo era Cururu. Quando este ouviu que Korô tinha matado o sapo, disse: "Tenho de vingar a morte de meu irmão!" Ele rodeou, durante muitos dias, a casa de Korô, esperando uma ocasião, e afinal conseguiu aplicar, inopinadamente, uma cacetada em Korô que lhe quebrou o braço, exatamente como Korô havia feito ao sapo. Korô, não podendo mais resistir ao Cururu, foi morto por este.

O Jaguar na festa dos índios

Os homens da aldeia saíram para uma caçada, enquanto as mulheres levantaram o cocho no pé da aldeia para preparar a bebida *káik*. Quando os homens voltaram com a caça e o mel, as mulheres misturaram o mel com *káik* e a festa começou. Enquanto homens e mulheres estavam dançando ao redor do cocho, uma velha estava sentada à parte, ao lado de sua casa, junto ao fogo da cozinha. De repente, ela viu um jaguar que, do alto de uma casa de cupim, olhava os dançarinos. Ela gritou e avisou que tinha um jaguar, mas este se escondeu imediatamente; os dançarinos não quiseram dar crédito à velha e continuaram a dança. Uma menina, porém, ficou em pé atrás da velha, pondo-lhe, por trás, os braços ao redor

do pescoço. Eis que o jaguar apareceu novamente em cima da casa de cupim. A pequena também o viu e gritou: "Lá está o jaguar! Lá em cima da casa de cupim!" Todos então olharam e, vendo o animal, ficaram com muito medo: "Ele nos matará a todos! Vamos agradá-lo!" Eles o chamaram, convidando-o para tomar parte na festa; o jaguar desceu e sentou-se no terreiro. Ele tinha um cordão de envira ao redor do pescoço, do qual pendia um dente de jaguar. Uma mulher de muita coragem encheu uma caba de *káik* e a levou ao animal: "Toma e bebe, *kodá-koro* (compadre)!" e o jaguar bebeu. Depois lhe apresentaram carne moqueada, e ele comeu. "Vamos dar-lhe muito *káik* para ele ficar embriagado!", disseram os índios, e a mulher levou-lhe outra caba cheia. "*Kodá-koro*", disse ela depois ao jaguar, "de certo tu sabes também dançar e cantar?" "Não", disse o jaguar, "disto eu não entendo", mas a mulher tanto pediu, que ele finalmente se levantou. Ele dançou sobre as patas traseiras, batendo com as dianteiras, de cima para baixo, e cantando: "*Caxóké-ye, dzóké-ye, dahó dahó!*" A mulher dançava diante dele, mas por precaução nunca lhe virava as costas, dançando para trás com o rosto virado para ele. Então o jaguar cantou ainda uma segunda vez: "*Caxóké-ye revivá! Ahá!*" (Ele cantava do seu enfile do pescoço.) Quando ele acabou, a mulher lhe trouxe outra vez *káik* e carne. Ele devorou toda a carne que havia na aldeia e ficou embriagado. Por fim, ele pediu à mulher uma rede e, deitando-se nela, começou imediatamente a roncar.

Os companheiros da festa combinaram o que deviam fazer: "Nossa festa está desfeita. Dançar não podemos mais. Quando ele acordar, nos matará a todos. Vamos fugir! Vamos deixar tudo! Vamos levar só as crianças!" Eles fugiram bebendo o rio, até que chegaram a um salto. No poço abaixo do salto, pararam. De medo do jaguar, pularam no poço e se enterraram, e nunca mais apareceram.

Quando o jaguar acordou, seguiu-lhes o rastro e achou o lugar onde tinham entrado n'água. Durante muito tempo ele ficou com os olhos pregados ao poço, mas como nada visse, foi finalmente embora.

A mulher e o casal de jaguares

Um homem foi ao mato para uma caçada de alguns dias, levando a mulher e quatro filhos. Como ameaçasse uma trovada, fez um bom rancho, onde passaram a noite. Quando a chuva passou e as rãs começaram a gritar no brejo vizinho, o homem disse à sua mulher: "Dá-me uma vela de cera e um *ayó*! Vou apanhar algumas rãs, para termos alguma coisa para comer!" Sua mulher teve medo de algum jaguar o assaltar na escuridão, mas ele não quis tomar conselho e foi.

Mel ele havia apanhado a primeira rã, quando um jaguar, saltando sobre ele, o matou. O animal comeu o homem, deixando apenas a cabeça e alguns ossos. Depois de saciado, pôs a cabeça da vítima no *ayó* e a rã em cima, e levou tudo ao rancho onde tinha ficado a mulher com os filhos. Ela já estava com muito medo, devido à longa demora do marido e ficou agora muito satisfeita, porque, na escuridão, julgava que o jaguar fosse seu marido que voltava. O jaguar, entregando-lhe o *ayó* perguntou-lhe onde estava a sua rede, deitou-se nela e começou a roncar. A mulher, na escuridão, meteu a mão no *ayó*, tirou a rã e encontrou depois a cabeça. Apalpando-a, ela reconheceu que era a cabeça de seu marido. Enterrou-a a toda pressa e acordou os filhos: "Um jaguar matou vosso pai e está ago-



*Mulher Kamakã, desenho de Ragenlas.*

ra deitado na rede dele! Vamos fugir, senão ele nos mata a todos!" Ela acendeu uma vela comprida e correu com os filhos pelo mato afóra. O seu menino maior havia levado o seu arcozinho e três flechas.

Quando o jaguar acordou e achou o rancho vazio, correu imediatamente atrás dos fugitivos. A mulher, ouvindo-o aproximar-se, disse: "Devemos esconder-nos!" Havia ali um tronco velho de árvore que estava oco. Nele a mulher se meteu com os filhos. O jaguar chegou, descobriu o esconderijo e deitou-se ao comprido em cima do tronco, esperando que eles saíssem. No tronco havia um número de furos feitos por larvas de coleópteros. O menino mais velho viu, por um deles, o jaguar deitado no tronco. Ele procurou um outro furo sobre o qual se achava o peito do animal, e por ele atirou uma flecha no corpo do jaguar. Este saltou e, rolando pelo chão, morreu. "Ele está morto, minha mãe, vamos sair!", disse o menino. "Não! Não! Ele só está se fingindo de morto para poder apanhar-nos!" Mas o menino saiu e atirou-lhe uma segunda flecha no corpo. O jaguar não se mexeu mais.

A mulher, com os filhos, continuou a andar e chegou à margem de um rio, justamente acima do lugar onde este formava um grande salto. Tirando do ayô um novelo de fio, ela torceu um cordão grosso. Uma ponta dele foi amarrada numa árvore na margem, com a outra ela atravessou o rio a nado e amarrara-a, bem esticada, na margem oposta. Depois mandou que os filhos se segurassem no cordão e por ele atravessassem o rio. Mal as crianças haviam chegado onde estava sua mãe, apareceu, na beira, a fêmea do jaguar para vingar a morte de seu marido. "Como foi que passou o rio?", gritou ela à mulher do outro lado. "Não está vendo o cordão?", respondeu a mulher, "ele não nos puxamos para cá!" "Eu também quero passar", disse a onça, "como é que se deve pegar o cordão?" "Com os pés!",

mentiu a mulher. Então o jaguar fêmea pegou o cordão com as patas traseiras e começou a puxar-se para o outro lado, mas era muito difícil, e ao chegar ao meio do rio, já estava exausta. Neste momento a mulher cortou o cordão. A correnteza arrastou o animal para o salto, e ele morreu afogado. A mulher, com as crianças, escapou para a aldeia.

A onça teimosa

Um índio que era pajé estava caçando na mata e tinha matado um zabelê. De repente ele observou, no caminho, duas onças, vindas de direções opostas, que se encontraram. Ele se transformou em uma lagartixa e ficou sentado na casca de uma árvore grossa, na beira do caminho. As duas onças começaram a conversar: "Onde vais?", perguntou uma. "Vou para esta serra aí!", respondeu a outra. "E eu para aquela ali!", disse a primeira, e ambas continuaram o seu caminho. Quando uma delas passou perto à árvore, o homem deu-lhe um beliscão no pescoço. Ela se virou rapidamente: "Que foi que me beliscou?" Ela procurou no chão do caminho, achou uma formiga e esmagou-a: "Teria sido isto?" Ela achou um pedacinho de pau e quebrou-o: "Teria sido isto? Não! De certo foi algum homem!" Por fim ela foi andando, mas já depois de alguns passos ela voltou ao lugar e procurou de novo: "Não foi aqui que me beliscaram? Sim, naturalmente foi algum homem, mas eu hei de achar e de comê-lo!" Como porém todas as suas investigações fossem em vão, ela foi-se finalmente; mas um pedaço adiante, ela se sentou e olhou com insistência para trás. Pegando um pedaço de pau seco, brincou com ele como se fosse seu filhote. O índio há muito estava arrependido de ter mexido com ela. "Hoje eu não saio mais daqui!", disse ele consigo. Finalmente a onça foi embora. O índio depois depressa o zabelê que tinha matado no lugar, e, transformando-se em passarinho, fugiu em rumo da aldeia. Não demorou muito que a onça voltasse novamente. Ela achou o zabelê e jogou-o fora: "O que me adianta isto? Eu não disse que tinha sido um homem! Com isto ele quer enganar-me, mas eu vou persegui-lo!"

Entretanto, o índio ia fugindo rumo à aldeia. Em caminho, ele encontrou um casal de velhos que estava trabalhando em sua roça. "Cuidado!", gritou ele ao casal, "atrás de mim vem uma onça!" Mas os velhos não fizeram caso do aviso, e a onça chegou e matou a ambos.

Quando o índio chegou à aldeia, mandou cortar um pedaço de um pé de barriguda que tinha mais ou menos o comprimento e a grossura de um homem, e mandou pendurá-lo com cipó num galho, por cima do caminho, de maneira que ele oscilava ao vento, tocando quase no chão. Ao lado dele os homens se puseram de emboscada. Quando a onça veio e viu o pedaço de pau mover-se, julgou que fosse um homem e lançou-se sobre ele. Então os homens dispararam de todos os lados suas flechas, matando-a.

O homem entre as antas

Na mata de uma serra morava um grande número de antas. Um índio foi caçar por lá, e os seus cachorros levantaram uma anta nova, que acuraram dentro do rio. O caçador feriu-a com uma flecha na coxa, mas ela escapou-se para a mata, e os cachorros perderam o rastro, enquanto ele mesmo seguia pelo rastro do sangue. Ele chegou ao lugar onde o animal ferido estava deitado no chão, gemendo, enquanto um





grande número de antas o rodeava. O irmão da anta ferida perguntou ao caçador se era ele o malfestor, mas este o negou, dizendo que devia ter sido aquele outro caçador que caçava com os zachorros cujos latidos se ouviam de longe. O tapir perguntou então ao homem se não sabia alguma fórmula mágica com que ele pudesse curar a ferida; se ele conseguisse isto, ele havia de lhe dar a irmã por mulher. O homem experimentou a sua ciência e, depois de ter aplicado a fórmula três vezes, o animal sarou. "Agora podes casar com ela!", disse o tapir.

Durante algum tempo, o homem viveu então com a anta, mas esta só queria pastar de noite. Ela convidou o marido para vir com ela comer milho verde, mas o que ela assim chamava eram, na realidade, as folhas verdes das árvores que as antas comem. O homem corria na escuridão da noite atrás do animal que comia folhas e frutas de palmeiras, mas logo se aborrecetu com semelhante vida. Uma noite ele se escondeu na copa de um jenipapeiro, de onde observou como sua mulher comia as frutas caídas. De repente, veio o irmão dela e perguntou: "Onde está teu marido?" "Ele ficou em casa", respondeu ela. "Teu marido não presta", continuou o tapir, "eu vou matá-lo!" O homem tinha ouvido o suficiente. Logo que os animais foram embora, ele desceu e fugiu, voltando aos seus parentes.

A batalha das aves

Quando as aves ainda eram gente, reuniram-se, um dia, todos para uma caçada. Na aldeia deixaram só duas moças, a Veada-mateira e a Veada-branca, debaixo da vigilância de um menino. Este amou sua rede debaixo da cumeeira da casa, enquanto as duas moças iam ao rio pescar. Um dia, elas encontraram lá o Socó e o Jenené* que, em companhia de uma grande tropa de outras aves aquáticas, estavam pescando. Eles deram às moças alguns peixes grandes, do comprimento de um braço. Quando as moças voltaram para casa, cortaram os peixes em pedaços grandes, e encheram com eles uma panela que puseram no fogo. O menino perguntou de onde lhes tinham vindo peixes tão grandes. As moças responderam que elas mesmas os tinham pescado, mas o menino não acreditou. Quando a comida estava pronta, elas o chamaram e lhe deram um pedaço de peixe. De repente, o menino descobriu, na carne do peixe, a figa de uma flecha. Ele a escondeu cuidadosamente e não quis comer mais. Deitou-se na rede e não quis mais descer, por mais que as moças o chamassem para comer.

Quando os caçadores vinham voltando, ele foi ao encontro deles e disse: "As duas moças procederam mal na sua ausência. Elas tiveram relações com outros homens, que lhes deram peixes grandes!" — "É mentira sua!", gritaram logo alguns, dando-lhe alguns cascudos, mas outros objetaram: "Deixem-no contar!" — "Eu mesmo vi os homens!", continuou então o menino, "eles são muitos e estão acampados na beira do rio para uma pescaria." E puxando a figa que encontrara no pedaço de peixe: "Isto estava no peixe que as moças me deram para comer. Eu o escondi e não quis mais comer!" — "Estás vendo que ele tem razão?", disse o Gavão que era o chefe, "por que bateste nele?"

Todos saíram então para castigar as aves pescadoras, e houve uma grande batalha entre os dois partidos. As (sombrias) aves que foram mortas na batalha subiram cantando para o céu. (Não é que as aves pertencem aos céus?) Quando lá em ci-

ma cai uma pena e desce à Terra, ela aqui se transforma em ave. As aves pescadoras foram derrotadas. Então as duas moças também fugiram para o mato, lamentando-se: "Que será agora de nós duas?" Uma delas apanhou um pedacinho de pau no chão, rachou-o e colocou-o sobre o pé, e logo os seus pés se transformaram em cascos fendidos e ela mesma em Veada-mateira. A outra se transformou pela mesma maneira em Veada-branca.

Os irmãos encantados

Um homem estava prestes a sair para uma viagem. Ele chamou seu irmãozinho e o mandou à roça para chamar a esposa. Quando o menino chegou à roça, viu a mulher sentada com alguns rapazes novos, comendo preás com eles. Ele voltou e contou o que tinha visto a seu irmão. "Vai socar milho no pilão e vamos nós mesmos fazer bolos de milho; com minha mulher eu não quero mais conversar!", disse este. Fizeram uma boa quantidade de bolos de milho; depois o homem disse a seu pai que fosse atrás deles, buscar a caça que lhe ia deixar no caminho. Ele foi com seu irmãozinho, matou uma anta, esquartejou-a e colocou os pedaços num moquém. Seus pais, seguindo pelos seus rastros, encontraram a anta. A mãe ali ficou, mas o pai continuou no rastro dos filhos. Este o conduziu ao rio, a um lugar onde se formava um grande salto. Quando o pai ali chegou, ainda conseguia ver seus filhos mergulharem n'água, abaixo do salto. Eles se encantaram e continuaram a viver debaixo d'água; lá também existe muita gente. A mãe deles chorou e se lamentou muito quando seu marido lhe contou o que tinha acontecido. Ela quis mergulhar n'água também, mas seu marido a deteve: "Teu filho não gosta de ti! Ele ficará zangado se fores atrás dele!" Então os dois velhos voltaram para a aldeia.

O viajante

Um homem saiu mundo afora para conhecer povos estranhos. Em primeiro lugar ele chegou ao povo dos comedores de urucu. Estes o receberam amavelmente e lhe deram bolos *kariê*, feitos de massa de urucu. Ele, porém, não quis comê-los e continuou sua viagem.

Depois ele chegou aos comedores de piolhos. "Havemos de dar ao nosso hóspede alguma coisa para comer", disseram. Inclinando a cabeça por cima de uma bacia, derrubaram para dentro dela os piolhos que cobriam os seus cabelos, até encher o vaso. Este prato eles apresentaram ao homem; ele, porém, não quis comer e continuou a viagem.

Adiante, ele encontrou uma gente cujo corpo estava coberto de tumores. Eles também quiseram dar-lhe uma refeição. Espremendo o pus dos tumores, encheram com ele uma caba e deram esta bebida ao homem. Este ficou horrorizado e continuou sua viagem com fome melhora.

Finalmente, ele chegou à tribo dos Ratos. Estes tinham comida boa: milho, batatas, mandioca e outros produtos da roça. O homem estava contente e resolveu ficar com eles. Um dos Ratos tinha uma irmã, uma mocinha gorda (de 12 a 13 anos) que ele ofereceu ao homem por esposa, e este casou com ela.

Os Ratos, entretanto, tinham o costume de dormir durante o dia. Só depois de anoitecer eles iam à roça. Convidaram o homem para ir com eles, mas este, para poder andar no escuro, teve de levar uma lenha acesa, e apesar disto ainda tropeçava constantemente, pois os Ratos correm com muita velocidade.

(*) Animal não identificado. (N. do R.)

*Homem Kamaká, desenho de Rigodati*

Num instante eles tinham colhido os frutos que precisavam e correram outra vez para casa. O homem não se pôde conformar por muito tempo com semelhante inversão de dia e noite. Deixou outra vez os Ratos e voltou para a sua aldeia.

A mulher-anta

Um índio havia repudiado sua mulher. Esta tomou seu filho pequeno e foi com ele para a mata, onde os dois viviam de caratingas e frutas. Na mata, ela encontrou-se com um tapir e teve com ele relações sexuais. Ela fez um jirau alto, e sobre ele sentou seu filho, com alguma comida, para que o tapir não o matasse. Depois ela mesma se transformou em anta. Ficou preta e pariu um pequeno tapir, que deitou debaixo do jirau. Ela havia feito um caminho do jirau a um poço do rio, onde se encontrava com o tapir que vinha por outro caminho, para banhar-se em sua companhia.

Nesse meio tempo, o irmão da índia procurou-a por toda parte na mata, e já pensava que uma onça devia tê-la comido. Um dia, porém, quando ele tinha trepado numa árvore, ouviu, de longe, o grito comprido do filho em cima do jirau. Marcando bem o rumo, seguiu na direção do grito e achou o menino. Perguntou-lhe onde estava sua mãe, e o menino respondeu que ela se havia transformado em anta. Então o homem mandou que o menino, com o seu pequeno arco, atirasse no filho do tapir, para fazê-lo gritar. O homem escondeu-se, porque já o tapir velho vinha correndo para ver o que tinha acontecido ao filhote, mas como não viu ninguém, voltou para atrás na carreira.

O homem disse a seu sobrinho que o esperasse no dia seguinte; depois foi e reuniu todos os seus irmãos e parentes para que o ajudassem a matar o casal. Sua irmã, ele mesmo mataria, enquanto os outros deviam abater o tapir. Eles se puseram de emboscada, ao lado do caminho deste, enquanto o homem foi ter com seu sobrinho e mandou que este matasse o filhote de tapir com as suas flechinhas. Quando este gritou sob as flechadas do menino, os pais acudiram imediatamente, mas o tapir foi morto na sua trilha pelos parentes do homem, enquanto este matou a anta junto ao jirau. Depois levou seu sobrinho para casa, mas estava desconflado e disse ao menino: "Se tu tam-

bém te transformares em tapir, eu te matarei da mesma maneira."

Os pigmeus

Existe uma tribo de nome *Sekityewanéw*, cujos homens não são mais altos que isto (um metro); as mulheres são ainda menores. Contudo, esses pigmeus são muito mais fortes que homens comuns.

Um índio chegou, inadvertidamente, à aldeia dos pigmeus, onde só estava em casa o chefe e sua mulher. O chefe estava consertando flechas, e ela fiando algodão para fazer um *ayó*. O visitante era um falador incorrigível, e como tal de má nota, mesmo entre seus próprios parentes. Julgando que o casal de pigmeus fosse crianças disse ao chefe: "Menino! Deixa as flechas de teu pai! Ele vai te bater quando voltar!" Depois dirigiu-se à mulher: "Por que estás mexendo no trabalho de tua mãe? Quando ela voltar, ralhará!" O chefe estava furioso com semelhante tratamento, mas não deixou transparecer nada, convidando o homem para ficar até que os outros chegassem.

Depois de algum tempo, os pigmeus voltaram da caçada, arastando antas, veados e porcos mortos; depois começaram a beber *kuké*. O chefe chamou sua gente de parte e disse: "Temos de matar este homem! Ele nos insultou! Ele nos ralhou como a crianças!" Então convidaram o homem para beber com eles, e tanta bebida lhe deram que sua barriga ficou inchada. Depois, cercando-o, com a sua grande força atiraram-no ao ar, e quando ele vinha caindo, rebatiam-no com a palma da mão, atirando-o uns aos outros. Depois de terem brincado de peteca com ele durante algum tempo, deixaram-no de repente cair no chão, onde ele bateu com tanta força que sua barriga rebentou.

O irmão do morto esperou durante muito tempo, em vão, pela sua volta. "Talvez uma onça o tenha devorado!", disse ele. "Vou procurá-lo!" Seguindo o rastro de seu irmão, também chegou à aldeia dos pigmeus. Também ele só encontrou o chefe com sua mulher em casa, trabalhando, mas nada disse, mirando-os calado. Finalmente perguntou: "Meu irmão não passou aqui?" - "Sim", respondeu o chefe, "ele veio, e eu mandei matá-lo porque nos insultou. Ele nos ralhou como a crianças. Por que ele não chegou com boa modos, como tu?" - "Sim", disse o irmão do morto, "ele sempre foi mau falador, e se o matastes porque vos insultou, nada mais eu tenho a objetar." Então o chefe mandou lhe dar uma cuia de *kuké* e o deixou voltar em paz.

Lutas com os Patafó

Os Kamaká saíram para serra em busca de cama de flecha. Numa clareira na mata eles fizeram um grande rancho (oval?) onde deixaram as mulheres e crianças, enquanto os homens foram para a serra.

Depois da partida dos homens, algumas moças resolveram ir buscar frutas na mata; suas mães, porém, as proibiram, até que uma mulher de certa idade se ofereceu para acompanhá-las.

Na mesma hora, os Patafó cercaram o rancho. Escondidos na mata, eles imitavam toda a espécie de bichos, um amotoando como ura, outro tocando como mutum, outro grunhindo como porco, um quarto chiando como coati, etc.

Na aguada do rancho, estava uma mulher lavando a rede de seu marido, e junto dela alguns meninos estavam brincando de "macaco" nos galhos de uma árvore. De repente, um deles observou como, um pedaço mais abaixo, um Patafó atravessou o rio, disfarçado com umas folhas na cabeça. Julgando que se





tratava de seu pai, ele gritou para a mulher: "Ai meu pai já vem voltando!", mas logo os Patafô chegaram, e a flechada mataram os meninos, que caíram da árvore, um após outro. Um menino de seis ou sete anos, porém, correu para o rancho, gritando: "Os Patafô! Os Patafô!". Ele correu em zigzague para evitar as flechas que os Patafô atiraram nele, e assim conseguiu passar pelo círculo dos inimigos, pondo-se imediatamente em caminho para o lugar onde sabia que os homens estavam tirando cana de flecha. Os Patafô mataram a mulher na aguada e encontraram as moças que justamente tinham saído do rancho. Estas tentaram escapar para dentro do rio, mas os Patafô sempre as flecharam, e a correnteza levou os seus corpos rio abaixo. Uma das moças, porém, tratou de fugir por terra, perseguida por um dos Patafô. Ela fugiu em direção de um lago que existia um pouco abaixo do rancho; correu ao redor dele e saltou finalmente n'água. Mergulhou, ficando somente com o nariz, que ela cobriu com uma folha, fora d'água. O perseguidor procurou-a por muito tempo, em vão, dando-a finalmente por perdida. Ela saiu do lago e tomou o caminho para uma outra aldeia dos Kamaká que ela conhecia. Chegando à aguada, ficou sentada, porque havia perdido a sua tanga na fuga e tinha vergonha de aparecer sua na aldeia. Esperou até que uma mulher veio buscar água e contou-lhe a sua desgraça. Esta trouxe-lhe uma tanga e a levou para a aldeia. — O menino e a moça foram os únicos que conseguiram escapar do cerco.

Entretanto, os Patafô mataram todas as mulheres e crianças que tentavam fugir do rancho. Para qualquer lado que queriam escapar, eram sempre recebidas a flechadas; não escapando nenhuma.

Nesse mesmo tempo, o menino também estava se aproximando do lugar onde se achavam os homens. Um destes estava tratando de secudir para baixo, por meio de um cipó, uma flecha que ele tinha atirado num macaco e que ficou fincada numa epífita. O menino chamou-o: "Que estás procurando aqui?", perguntou o homem. "Vinde depressa!", respondeu o menino, "os Patafô mataram todas as mulheres e crianças no rancho! Só eu pude escapar!" Então os homens juntaram as canas de flechas que já haviam cortado e formaram um conselho: "Que devemos fazer? Decerto temos de nos vingar dos Patafô!" Voltaram ao rancho. Ai jaziam espalhados, por toda parte, os cadáveres das mulheres e crianças, crivados de flechas. Eles fizeram uma cova grande, onde sepultaram todos juntos; depois fizeram flechas e arcos novos. Numa carreira comprida, eles encostaram os arcos e as flechas no tronco de uma árvore que jazia no chão, e um deles foi passando, fazendo tinar as cordas retesadas de todos os arcos, para conhecer pelo som se o proprietário morreria na empresa. A corda de arco de um dos homens não tina. Procuraram dissuadi-lo de tomar parte, ele, porém, declarou que havia de ir, mesmo para morrer, porque os Patafô já tinham matado sua mãe e sua mulher. A mesma declaração fez também um segundo cuja corda de arco também não tina.

Assim eles saíram e cercaram o rancho dos Patafô, exatamente como estes haviam feito com o dos Kamaká. A primeira pessoa que mataram foi a uma mulher que estava martando palmitos na mata, adiante do rancho, depois outra mulher veio vindo pelo caminho. Recebendo uma flechada, ela correu para trás, para o rancho. Agora os Patafô precipitaram-se do rancho para todos os lados, procurando romper o cerco, mas foram mortos a flechadas até o último. Os Kamaká só perderam na luta aqueles dois homens cujas cordas de arco não tinham tinado.



Mura

Os Mura são oriundos do rio Madeira, de onde se espalharam, durante o século XVIII, em guerrilhas temíveis até São Paulo de Olivença, no Solimões, Oriximiná, no Trombetas, e a foz do Juary, no sul. Em 1784, fizeram as pazes com os neobrasileiros, e hoje ainda existem em numerosos núcleos pequenos e mesclados, principalmente na região do Auaré e do baixo Madeira. Seu número total é de uns 1.500. Sua língua é isolada. Os fragmentos de lendas foram recolhidos no Auaré, em 1926.*

Constelações

A mancha preta na Via-Láctea, entre as constelações do Cruzeiro e do Centauro, representa um peixe-boi, junto do qual estão dois pescadores. Um deles é levado para o fundo d'água pelo peixe-boi que o tomou às costas, enquanto o outro se prepara para arpoar o animal. Atrás do peixe-boi, vê-se a espuma d'água (Via-Láctea) causada por ele.

O arco-íris

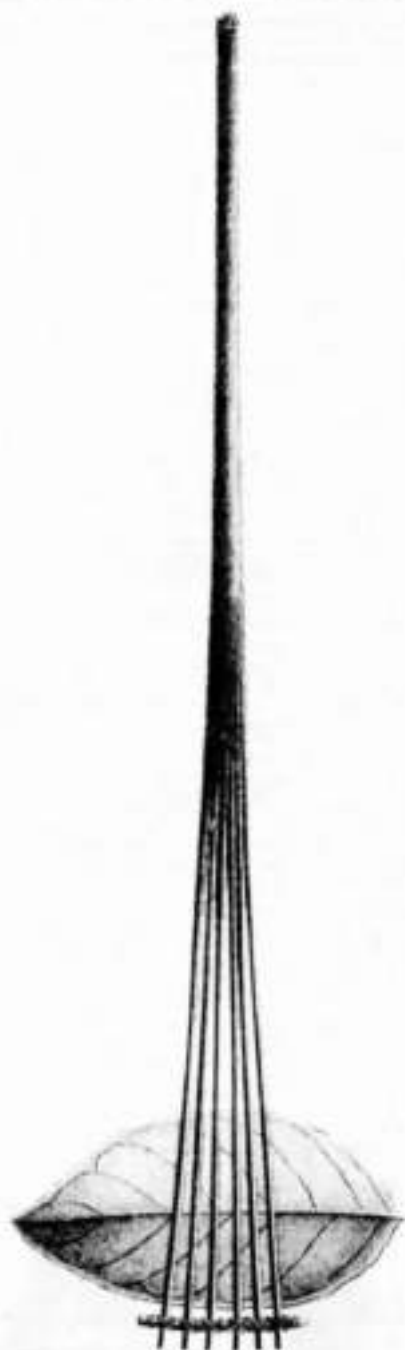
O arco-íris é a boca aberta da cobra grande, pela qual as almas dos defuntos entram no céu. Para que a cobra se deixe entrar, meto-se uma moeda na boca do defunto ou, se for muito pobre, uma sêmenha.

O dilúvio

A água começou a subir. Os homens fugiram à procura de algum lugar onde estivessem a salvo. Achando um rochedo alto, ali se reuniram, vivendo dos animais que igualmente se haviam refugiado nele. Quando, finalmente, a água desapareceu, eles não acertaram mais o caminho de volta

(*) Os Mura são hoje 1.300 indivíduos que habitam cinco aldeias nos municípios de Maricá, Auxiliadora e Auaré, no Estado do Amazonas (N. do R.).





para a sua terra, de tão longe que haviam fugido, mas um pajé conduziu-os para trás, direto no rumo do leste, para o lugar da antiga aldeia.

O incêndio universal

Na margem setentrional do Amazonas podem-se ver ainda hoje os vestígios do incêndio universal, no terreno árido, coberto somente de arbustos baixos e secos, perto de Manaus. Os homens fugiram. Um deles cavou um buraco fundo no chão com um motô que conduzia para baixo. Ele escorou as paredes do buraco com paus, para não caírem. Levou lenha e folhas de palmeiras para baixo e fez uma choça. Sua mulher fez muitos potes que encheu com água. Depois ele fechou a boca do buraco com uma laje, e esperou pelo fogo que passava por cima com ruído. Em distância de uma légua do fogo, já se sentia o calor. Também, dentro do buraco, o calor aumentava. Depois de duas semanas, ele apóicou a laje e sentiu que ainda estava quente. Esperou que ela esfriasse e depois empurrou-a para o lado, com auxílio de seus dois filhos (ele tinha também uma filha). Ele encontrou a terra toda árida, sem água nem plantas. Só havia o céu e a terra. Ele trouxe o seu material para cima e fez uma casa, mas estava muito triste porque só lhe restavam três potes com água. Então ele viu passar o Espírito Santo, com tambores e bandeiras, e lhe pediu água. A Santo Antônio ele pediu peixes; a São João, palmeiras; e a São Pedro, maniva. Este mandou que ele virasse as costas, e quando ele teve licença de olhar, a maniva já tinha um pé de altura.

A flauta dos porcos-do-mato

Um homem, casado de novo, foi ao mato caçar porcos e matou uma porca que tinha leitões. Os outros porcos, cercando-o, obrigaram-no a se refugiar numa árvore, de onde ele matou ainda dois outros deles. Mas os animais escavaram as raízes da árvore, e, quando esta caiu, eles agarraram o homem, levando-o. A mãe dos porcos (*apérãra*), um animal pequeno e vermelho, conservou-o em sua companhia. Quando eles passavam em lugares onde havia uxis, buritis ou biribás, ela perguntava se ele comia essas frutas e ele respondia que sim. De noite o homem teve de dormir entre eles e, assim que tentava levantar-se, os porcos também, imediatamente se levantavam grunhindo e farejando.

Um dia eles voltaram ao lugar onde os porcos o haviam apenionado. O homem se deitou ao pé de uma árvore, à beira d'água e, quando todos estavam dormindo, ele trepou, passou pelos galhos de uma árvore para outra, saltou n'água e se escondia na copa de uma árvore do outro lado. Tinha levado a flauta dos porcos matigo. Antes de chegar o dia, os porcos descobriram a sua fuga e cercaram o igapó à sua procura sem, porém, descobri-lo. Ele foi para casa, onde encontrou mulher e filhos que já suspeitavam que ele tivesse morrido em algum desastre.

Ele convidou a mulher, o irmão e os cunhados para caçarem porcos em sua companhia. Ficando todos na canoa, ele soprou duas vezes a flauta. Logo apareceram, em tropel, um grande número de porcos, dos quais ele matou tantos quantos quis.

Mais tarde chegou seu outro irmão do Pará e quis saber como tinham matado tantos porcos. Tirando a flauta do cesto do irmão, o que havia chegado disse que aquele tinha sido muito tolo de se deixar capturar pelos porcos. Ele foi pelo caminho





da terra e soprou a flauta, mas os porcos chegaram, mataram-no e levaram outra vez sua flauta.

NOTAS

(1) A relação de *Kremdywyt* dos Kayapó corresponde aproximadamente à relação *Kremdyt-ti-pe-kram* dos Apinayé. Entre estes, quando uma criança atinge a idade de um cinco anos, seus avós lhe escolhem um padrinho (*Kremdyt-ti*) e uma madrinha (*Kremdyt*). O nome que eles dão ao afilhado é *pe-kram*. Este os trata com o mesmo respeito devido aos pais e avós. A principal obrigação destes padrinhos consiste em fornecer enfeites e objetos terminados ao afilhado. Entre os Kayapó, esta relação não depende da livre escolha — pelo menos até certo ponto —, como no caso dos Apinayé: certas famílias matrilineares estão tradicionalmente nesta relação com certas outras, sendo uns os padrinhos dos filhos dos outros. Estes *compadres* se tratam entre si de *kre*, e as *comadres* de *kram*.

(2) As aldeias dos Kayapó, como as dos Timbira Oriental e as dos Apinayé, têm forma circular. Entre os últimos, esse círculo é a imagem do sol.

(3) As classes de idade dos Kayapó não são organizações como as dos Timbira Oriental, onde todos os iniciados juntos pertencem vitaliciamente a uma mesma classe, sem jamais poder passar para outra. Entre os Kayapó, como entre os Apinayé, o indivíduo passa com a idade sucessivamente de uma para outra. Das oito classes de idade masculinas dos Kayapó (inclusive três classes intermedíárias), é a dos *Me-nord-ri-re* (moços que já usam o estajo pentado) a mais importante e que mais se destaca socialmente. A dos *Goromandé* abraça os candidatos à classe dos *Me-nord-ri-re*, mas que ainda não receberam o estajo pentado, e estão sob a tutela destes. Os *Me-kre-re* são os pais de família. Cada classe de idade tem dois chefes, que trazem o título de *Kadywade*.

(4) Ver nota (3).

(5) Ver nota (3).

(6) Cada aldeia dos Kayapó tem dois chefes (*Me-kre-nyadwade*).

(7) Ver nota (3).

(8) Todos os Timbira, como também os Kayapó e os Serente, ignorando a cerâmica, costumam preparar a comida colocando-a entalhada em folhas, sobre o chão quente de uma fogueira, debaixo de pedras aquecidas na mesma fogueira e coberta com uma grossa camada de terra.

(9) Cinto de algodão guarnecido de pingentes de casio de esta na borda inferior. Ver Krause, In *dos Wilden Brasilien*, Leipzig 1911 p. 384 e estampa 679.

(10) Rivet (*Langues Americaines*, p. 690) cita os *Kubemdyt* como tribo da família linguística Tupi, nas matas virgens do Alto Itacaré. O texto não permite a verificação da fonte em que ele se baseia, mas a existência desta tribo Tupi pareceu-me muito duvidosa.

(11) Estas notícias fantásticas dos Kayapó parecem referir-se a uma tribo que existe de fato. Já a tradição dos Apinayé (*Nimuendaju*, *The Apinayé*, p. 3) menciona os *Kupé-roq* (ou *Kupé-lobo* dos neobrasileiros) como uma tribo absolutamente real que antigamente habitava no Lago Vermelho, abaixo da foz do Itacaré, a quem eles atacavam para lhes tomar as contas brancas de porcelana que já possuíam. A última notícia destes ataques data de 1850, e remanescentes de tal tribo parecem existir até hoje no alto igarapé do bacuri, que desemboca nas vizinhanças de Itaboca.

(12) Os *Me-kre-re* são uma subdivisão da classe de idade dos moços, cujas funções não consegui determinar.

(13) Os Kayapó distinguem entre *a-kre-dywade* e *seywé*. Os primeiros são curandeiros que aplicam magia profana, e se distinguem por sua maior ou menor competência. O *seywé* é o representante da magia superior, a que o Kayapó recorre em todos os apertos e ocasiões em que outras tribos apelam para divindades, demônios ou almas de defuntos. Eles são distintos da classe dos chefes e do Conselho, e também diferem dos *seywé* dos Apinayé por não basearem o seu poder no trato com as almas de defuntos.

(14) O caracul é o principal remédio mágico para angas: quando se teme o assalto de uma onça na mata, esmanta-se um caracul no fogo, movendo-o na direção do lugar onde se pretende estar o animal.

(15) Imediatamente depois do parto, pai e mãe são postos em reclusão, submetendo-se, em favor da saúde do recém-nascido, a uma dieta de batatas e beijos de mandioca, até a queda do cordão umbilical da criança.

(16) Esse *Kabend-dywade* dos Kayapó tem mais ou menos as funções dos conselheiros dos Apinayé (pessoas que têm a função de admoestar em discursos públicos os habitantes da aldeia e de cuidar do cumprimento das tradições).

(17) Ver nota (1).

(18) Certos caetes dos Kayapó terminam em forma de ponta de lança, e como tal podem ser usados. Ver Krause, In *dos Wilden Brasilien* etc., estampa 24-2 (o primeiro homem da esquerda).

(19) Provavelmente para evitar que a pele do ventre se torne fúrcida em consequência do parto.

(20) Bebida fermentada de milho.

(21) Os Kaingang do Ivaí reconheciam, em ambas as suas metades exogâmicas, quatro (ou mais?) classes, consideradas de maior ou menor sensibilidade quanto a influências más, e consequentemente com funções cerimoniais diversas. A classe dos *Pétyé* era considerada inferior, sendo a menos sensível a feitiço, impureza e doenças. Aos *Pétyé* cabiam as funções de mais importância na ocasião de um óbito, pois só eles podiam lidar sem prejuízo com o cadáver e com a viúva.

(22) A tribo dos *Palkus* é composta de sete (antigamente, onze) clãs patrilineares não-localizados. O clã *Kamdyt* parece extinto, em 1925, já praticamente extinto, visto não existir mais nenhuma representante masculina dele.

(23) Saco de canga trançado em malha, usado por muitas tribos do Nordeste do Brasil.

(24) Os dois episódios fragmentários dessa lenda indicam que os *Malakari* possuíam um mito de Sol e Lua, semelhante ao dos *Kamaká*, e também ao dos *Serente* e *Tentara*. O fato de que no mito *Malakari* a Lua, feminina, também toma parte no roubo das flechas torna provável que eles, os adotaram a lenda de outra tribo onde Sol e Lua são ambos masculinos, os adotaram secundariamente o conceito de que a Lua é feminina. Em favor da segunda hipótese fala o seguinte: no vocabulário *Malakari* de Saint-Hilaire, Sol e Lua ainda não se chamam, como hoje, *Manyuah* e *Manyuah-héy*, mas *Apocai* e *Paí*, como entre as tribos, evidentemente relacionadas aos *Malakari*, dos *Makuri* (*Apacari* e *Paari*) e *Kapó* (*Apacoy* e *Paí*). Os nomes atualmente usados pelos *Malakari* procedem visivelmente da língua dos *Patalá*, que chamam Sol e Lua de *Mamú* (cf. *Wied: Mayon*) e *Maman-tá* (cf. *Patalá: he-tá* = mulher).

(25) *Wadyé* é também o nome de uma das metades (não exogâmicas) que formam os *ruwé* dos *Kamaká* nas corridas de tora, sendo que a outra é *Wumé*. A mãe da criança escolhe a metade a que esta deve pertencer por toda a vida.

(26) Os *Patalá*, antigos principais dos *Kamaká*, são uma tribo de língua isolada e de cultura extremamente primitiva que habitava o interior entre o rio Contas e Mucuri, no sul do Estado da Bahia. Em 1938 existia ainda uma dízia de remanescentes no Posto Paraguaçu do Serviço de Proteção aos Índios, no rio Cachoeira de Itabuna*.

(*) Trata-se provavelmente dos *Patalá* *He-tá-hé*, que hoje habitam duas aldeias em Paz Brasil e Itaja de Colônia, no sul da Bahia, onde continuam a residir aos fazendeiros e políticos interessados em lhes ceder as terras. São cerca de 2.600 indivíduos. (N. do R.)







ANEXO B – COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO ALTO XINGU

Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO ALTO XINGU: 1884-1998

*Aristóteles Barcelos Neto**

BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 9: 239-255, 1999.*

RESUMO: O artigo aborda a formação das coleções xinguanas desde o período das primeiras expedições alemãs pontuando alguns problemas atuais relativos à aquisição, conservação, documentação e pesquisa dessas coleções.

UNITERMOS: História do colecionismo – Coleções etnográficas – Política de aquisição – Cultura material – Índios do Alto Xingu.

No panorama etnográfico das terras baixas da América do Sul, o Alto Xingu tem sido, desde fins do século passado, uma região privilegiada para a formação de coleções. Muito disso se deve às contingências históricas da área e ao interesse que a singular cultura material e arte gráfica xingua despertaram em vários antropólogos e viajantes que percorreram a região. Apesar do considerável volume de material já coletado,¹ esse tipo de documento não vem sendo sistematicamente explorado por especialistas voltados para o conhecimento etnohistórico e etnográfico da região em causa. Os domínios específicos da cultura material e da arte gráfica xingua ainda aguardam uma merecida visibilidade; nem mesmo suas singularidades etnográficas e sua importância para o melhor entendimento do sistema social xingua foram pretexto para estudos mais aprofundados. O Alto Xingu nunca foi contemplado com um estudo comparativo de sua cultura material, como foram, por exemplo, outras áreas também proeminentes em ter-

mos da formação de coleções (Verswijver 1987). A contribuição específica dos estudos comparativos de coleções reside no fato de que eles podem elucidar aspectos das relações intra e interétnicas que muitas vezes passam despercebidos em etnografias que tratam exatamente da mesma temática, mas que tomam outros ângulos de análise, que não a cultura material.²

Tendo em vista que muito pouco das coleções etnográficas xinguanas está conhecido e divulgado, procuramos oferecer um panorama cronológico do colecionismo no Alto Xingu – a partir do levantamento das coleções *in loco* (museus e gabinetes particulares) e das raras publicações especializadas – e uma breve reflexão sobre a problemática da formação de coleções etnográficas indígenas no Brasil.

As fontes pertinentes não foram esgotadas, e dificilmente poderão ser, isso devido ao colossal trabalho que seria localizar e identificar todo o volume de objetos coletados entre os povos indígenas do Alto Xingu desde 1884, ano da primeira expedição científica à região. Pensamos, portanto,

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia.

(1) Aproximadamente 4800 peças foram até hoje coletadas em trabalhos de campo sistemáticos por antropólogos no Alto Xingu.

(2) Sobre essa questão vide a contribuição de Thekla Hartmann (1976) sobre os Bororo.





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

que o mais importante não seria exatamente inventariar todo o material xinguano existente no mundo, e sim atentar para o volumoso material já recolhido aos museus e buscar meios efetivos de garantir a preservação e o estudo dessa singular documentação etnohistórica. Trata-se de uma questão que merece maior pauta, sobretudo num momento em que a maioria dos museus antropológicos no país enfrentam sérias situações de pouco prestígio e de mínimos investimentos.

Os primeiros dezessete anos (1884-1901) da exploração científica na bacia dos formadores do rio Xingu foram marcados pela formação de grandes coleções etnográficas. O legado científico deixado pelo período histórico abrangido pela *Etnografia Alemã* é bastante expressivo. As duas expedições do Dr. Karl von den Steinen ao Alto Xingu, em 1884 e 1887, deixaram um volumoso material que ainda está só parcialmente explorado. Ao lado de sua obra publicada sobre o Alto Xingu (1885a, 1885b, 1885c, 1886, 1892, 1894, 1906), e da de um de seus companheiros expedicionários, o Dr. Paul Ehrenreich (1890), existe um grande volume de material não publicado: cadernos de campo de Otto Clauss (companheiro na primeira expedição), de Wilhelm von den Steinen (companheiro em ambas as expedições), de Peter Vogel (companheiro na segunda expedição), e do próprio Karl von den Steinen; além desses, há os cadernos de desenhos de Wilhelm von den Steinen de ambas as expedições, e as coleções etnográficas no Museu de Etnologia de Berlim, que só foram parcialmente publicadas.

O mesmo pode ser dito para as três expedições seguintes, duas delas dirigidas por Hermann Meyer, em 1896 e 1898-99, e outra por Max Schmidt, em 1901. Sobre as expedições de Meyer veio à luz, em português, apenas um único artigo (1899b), diga-se de passagem, pouco expressivo em face de sua obra publicada (1896, 1897a, 1897b, 1897c, 1897d, 1898, 1899a, 1899b, 1900, 1906) e não publicada sobre o Alto Xingu – documentos recolhidos ao Arquivo de Pesquisa do Museu de Etnologia de Leipzig e as coleções pertencentes aos Museus Etnográficos de Leipzig, Stuttgart, Berlim e São Petersburgo (Krusche 1977). O elenco dos etnólogos alemães é também integrado pelos companheiros das expedições de Meyer: Karl Ranke e Heinrich Dahlen, em 1896, e Alfred Mansfeld, Friedrich Pilger e Theodor Koch-Grünberg, em 1898-99. Sobre a passagem deste

último pelo Alto Xingu disponho da notícia de apenas uma pequena publicação (Koch-Grünberg 1902) e de vários desenhos conservados no Arquivo de Pesquisa do Museu de Etnologia de Leipzig (Krusche 1977). Sobre seus cadernos de campo nunca encontrei referências, e, se não tivessem sido destruídos pelos bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, pode ser que ainda se achem em Leipzig, Stuttgart, Dresden ou Berlim. Valeria a pena tentar localizá-los, e algum dia traduzi-los ao português.

Tendo em vista a riquíssima experiência de pesquisa de Koch-Grünberg no noroeste amazônico e no Orinoco, conjeturo a possibilidade de que tenham sido feitos registros fonográficos durante a sua expedição ao Xingu. As coleções fonográficas de índios da Amazônia ainda são um tipo de documentação pouquíssimo divulgada e que raramente se encontra em arquivos ou museus etnográficos brasileiros. Tem-se os instrumentos, mas não se tem os registros fonográficos, e muito menos as transcrições musicais: as coleções de museus são, em geral, surdas e mudas. Um instrumento de trabalho de grande importância para a pesquisa etnológica e museológica que seria uma *Documenta Fonográfica Xinguana* (ou Amazônica, caso os investimentos humanos e materiais pudessem alcançar tal dimensão), na mesma linha em que foi projetada para a iconografia, a bibliografia e a cartografia (Carvalho, Agostinho & Barcelos Neto 1999).

Até o fim da década de 1930, grande parte do vasto material xinguano foi utilizado nas investigações de etnólogos alemães. Alguns estudos especialmente feitos por Fritz Krause (1936a, 1936b, 1937, 1939 e 1942), a partir das publicações, das coleções e dos documentos de arquivos, estão entre as poucas referências sobre peças roubadas ou destruídas durante a Segunda Guerra Mundial.

Mediante tal volume de documentação etnográfica deixado pelos etnólogos alemães, é de se esperar que suas contribuições sejam contempladas com estudos específicos. Ademais, ainda há muito o que se explorar do potencial de pesquisa deixado pelos mesmos, sobretudo no que diz respeito a Etnohistória, Etnoarqueologia, Etnoestética e cultura material comparada.

Coleções etnográficas são documentos etnohistóricos privilegiados por serem praticamente os únicos que refletem os pontos de vista dos nativos. A partir desses documentos nativos, pode-se





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

evidenciar aspectos cognitivos, estéticos, cosmológicos, tecno-econômicos, de identidade étnica e de história cultural que de outra maneira não seriam evidenciados. Ao lidar com artefatos de coleções museológicas é necessário, por outro lado, ter em vista que eles não são meros objetos ilustrativos de uma cultura exótica, de um passado remoto e saudosista, ou espécimes bizarros ou curiosos. Enfoques teóricos, com os quais compartilho, procuram conferir aos objetos de museus o *status* de documento.

As coleções de museus constituem, na atualidade, um dos gêneros de documento menos utilizado pela comunidade científica. Se esta demonstra pouco interesse, o mesmo não pode ser dito a respeito dos índios, que, nos melhores casos, fundam museus a fim de recolher, conservar, documentar e divulgar sua história e cultura. O caso mais célebre é o do Museu *Magäta* dos índios Tikuna do Alto Solimões. O reconhecimento e os prêmios internacionais que este museu recebeu devem-se ao fato de se tratar de uma instituição concretamente voltada para os interesses indígenas, mas ele não é o único no Brasil: em Goiânia, no Rio de Janeiro e em Belém os museus antropológicos são instituições que contam com o apoio dos índios e que também os apoiam através de projetos em diferentes áreas (alfabetização, formação de professores índios, projetos de autosustentabilidade, monitoramento ambiental, venda de artesanato etc.). Durante meu trabalho de campo em 1998, percebi, entre alguns Waurá, genuína curiosidade a respeito das peças que foram levadas por Karl von den Steinen para Berlim, no século XIX. O chefe Waurá demonstrou espontaneamente interesse em criar um museu em Brasília ou Cuiabá, e pediu meu apoio. Os Waurá têm plena consciência da importância de uma coleção e de seus fins num museu.

O interesse dos povos indígenas em construir a história a seu modo é cada vez mais evidente. Em 1997, a vinda de Portugal da coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792) levou ao Palácio Rio Negro de Manaus dezenas de grupos indígenas do Amazonas, Pará e Roraima, que discutiram sobre história e etnicidade diante dos testemunhos materiais de sua ancestralidade. Segundo Lux Vidal, essa exposição foi "possivelmente um marco decisivo, pelos múltiplos mundos que ela articula e as múltiplas leituras que nos proporciona" (Vidal 1997a: 3). Transcrevo as impressões da autora sobre a exposição:

"O que mais emocionou os índios, porém, e ao mesmo tempo os incomodou profundamente, foi a presença de objetos que não mais fabricavam, mas que bem conheciam pela tradição oral, especialmente os *pariká* ou bandejas de fumo e um magnífico *Porantim* dos Sateré-Maué. Esses índios, aliás, afirmaram que precisariam que o *Porantim* lhes fosse devolvido para poderem recuperar de forma clara e definitiva a memória de suas divisões clânicas há muito tempo esquecidas. Os próprios índios, finalmente, se convenceram de que o Brasil não teria, por enquanto, condições de preservar esse acervo, tendo em vista o estado lamentável em que se encontram os museus etnográficos no país. Por outro lado, parece ter despertado, em muitos dentre eles, o desejo de construir seus próprios museus regionais como expressão de identidade e afirmação cultural frente à sociedade envolvente"

"O momento mais significativo da exposição foi sem dúvida a visão da imensa 'vitrine' aquele 'outro mundo' de onde as máscaras dos espíritos do fundo das águas e da mata nos olhavam, com extrema doçura nas suas monstruosas deformações, lembrando-nos ainda com insistente olhar esvaziado a sua antiga 'humanidade'"

"Uma noite, os Yanomami, fecharam-se no recinto da exposição e, a sós, frente às máscaras, se entenderam com o que apenas eles poderiam lembrar e recriar. Poucos dias depois, as máscaras, que no seu contexto primeiro teriam sido destruídas após o ritual, foram cuidadosamente colocadas em suas embalagens e, como 'encantados' que desaparecem de repente da superfície da terra, voltaram para a sua morada do 'fundo', Portugal" (Vidal 1997b: 10-11).

O exemplo da exposição da coleção de Alexandre Rodrigues Ferreira, em Manaus, parece realmente excepcional para se pensar a importância que os documentos indígenas (sob a forma de artefatos) têm para os próprios índios e para sua história do contato com o Ocidente. Nesse sentido, as coleções oitocentistas de índios xinguanos levadas para a Alemanha têm um valor inestimável para esses grupos étnicos, que presumivelmente desconhecem ou poucas notícias dispõem da existência delas.

Entre 1884 e 1927 foram coletados, pelas expedições alemãs, 114 artefatos de cerâmica entre os grupos xinguanos (Hartmann 1986b). As peças, produzidas por índios Waurá e Mehináku, são provenientes de quase todas as aldeias por onde pas-





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

saram os expedicionários, e há informações de mulheres Waurá fabricando cerâmica inclusive em aldeias Carib (Steinén 1940). Várias peças integrantes das coleções oitocentistas alemãs foram destruídas ou saqueadas durante a Segunda Guerra Mundial, no entanto, ainda estão disponíveis as fichas originais e catálogos que proporcionam informações detalhadas sobre as mesmas.

O período subsequente à *Etnografia Alemã* pouco se interessou pela cultura material. Entre 1927 e 1946 são pouquíssimas as coleções formadas na região da bacia dos formadores do Xingu, sendo nenhuma delas sistemática ou com temática específica. No início da década de 1920, a Comissão Rondon formou uma coleção a partir da troca de bens industrializados com os xinguanos que visitavam o antigo posto indígena Simões Lopes. Na década de 1930, Vincent Petrucci coletou algumas peças para o University Museum da Filadélfia e o Museu Dom José de Cuiabá adquiriu, ao longo das décadas de 1920 e 1930, na mesma região, diversas classes de artefatos, sobretudo cerâmica. Graças a essas coletas foi possível manter uma sequência cronológica de artefatos de cerâmica dos Mehinaku e dos Waurá, que estavam entre os grupos que freqüentavam o posto indígena Simões Lopes (do extinto Serviço de Proteção aos Índios) para efetuar trocas com os *kajaiá* (denominação nativa para o homem branco) ou com outros índios que serviam de intermediários na troca.

Um novo e profícuo período etnográfico no Alto Xingu só veio a ter início em 1947, com a expedição científica do Museu Nacional, sob a responsabilidade de Eduardo Galvão. A partir desse período, a aldeia Waurá será o *locus* da formação das melhores coleções etnográficas do Alto Xingu, e talvez de toda a Amazônia Meridional.

Em 1947, a aldeia Waurá foi pela primeira vez visitada por um *kajaiá*. O projeto da equipe do Museu Nacional previa, pela primeira vez, um estudo sistemático que recobrisse todas as tribos da bacia dos formadores do Xingu, mas que não foi concretizado. A Pedro Lima foi dada a incumbência de pesquisar entre os Waurá (Lima 1950). De 1947 a 1969, pelo menos seis importantes coleções foram constituídas na região, a saber: a de Pedro Lima e Eduardo Galvão na aldeia Kamayurá, em 1947, e a de Pedro Lima na aldeia Waurá, em 1948, ambas adquiridas para o Museu Nacional; a de Robert Carneiro para o American Museum of Natural History, nos anos de 1953 e 1954, entre

os Kuikuro; a de Gerhard Baer, em 1955, na aldeia Kamayurá, e atualmente recolhida ao Museu de Etnologia de Basiléia; a coleção Waurá de Harald Schultz adquirida em 1964 para o Museu Paulista (hoje integrada ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP); e a coleção Kamayurá de Pedro Agostinho formada nos anos de 1966 e 1969 e doada ao Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA. A coleção Waurá de Harald Schultz é seguramente uma das melhores e mais completas coleções de cultura material já feita entre um grupo xinguanos; possui numerosos e excelentes exemplares de cerâmica, da parafernália ritual e utensílios diversos, mesmo assim essa valiosa coleção não consegue recobrir todo o sistema de objetos de um grupo xinguanos, como se desejaria.

Nessas últimas três décadas observa-se um franco declínio na formação de coleções xinguanas, especialmente aquelas destinadas aos museus etnográficos. Três exceções podem ser apontadas: as coleções sistemáticas de Günther Hartmann para o Museu de Etnologia de Berlim, em 1983, de Michael Heckenberger para o Carnegie Museum of Natural History de Pittsburg, em 1993, e de Aristóteles Barcelos e Maria Ignez Mello para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, em 1998.

A partir da década de 1970, um acelerado processo de mudanças político-econômicas no Parque Indígena do Xingu fez com que o destino da produção de artefatos xinguanos tornasse novos rumos. Dessa vez, em direção aos antiquários e coleções particulares. Até esse período, o eixo de circulação transcultural dos artefatos xinguanos se dava através do contato entre índios e etnólogos, sendo os últimos os responsáveis pela transferência do material, originalmente adquirido entre os nativos, aos museus. Atualmente essa circulação está mais intensa, só que praticamente saíram de cena os etnólogos e os museus como os principais interessados pela produção nativa. A transferência dos artefatos xinguanos para os centros urbanos tem se dado, sobretudo, a partir de uma comercialização direta entre índios, intermediários e donos de antiquários e lojas de artesanato, além da Artindia/FUNAI, que representa a principal variante institucional do comércio do artesanato indígena em quase todo o território nacional. O destino final dessa produção artesanal tem atingido sobretudo colecionadores particulares e uma massa difusa de curiosos que rasteiam objetos exóticos.





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

Mesmo que no futuro algumas coleções particulares sejam doadas aos museus públicos, suas possíveis potencialidades de pesquisa, no que diz respeito às linhas tradicionais, mostram-se limitadas, uma vez que o processo de constituição da maioria dessas coleções é, por assim dizer, o mais esdrúxulo e idiossincrático possível. Informações básicas como a origem étnica dos artefatos nem mesmo estão registradas, muito menos informações contextuais sobre os processos de produção e uso dos mesmos. A rigor, a quase totalidade dos artefatos que saem das aldeias xinguanas atualmente têm um destino programado: o mercado da *tourist art*.

Para determinados interesses etnológicos, esse material, proveniente de um processo informal e particular de colecionismo, é pouco atrativo, uma vez que não proporciona dados específicos e estratégicos dos quais necessitam os pesquisadores. Resguardando raríssimas exceções, várias dentre essas "coleções" nem mesmo podem ser chamadas de coleções, pois não formam mais do que um conjunto de peças reunidas aleatoriamente. Apesar dos problemas evidenciados, as coleções de *tourist art* não devem ser negligenciadas: elas possuem qualidades singulares de um tipo de documento que, sem dúvida, proporciona pistas interessantes para se pensar sobre questões relativas às representações do contato.

Em 1994, tive a oportunidade de observar, em Goiânia, a fragmentação de um conjunto singular de peças composto por bancos zoomorfos – estes representando uma variedade da fauna xinguanas de grande importância mito-cosmológica (gaviões, urubus, onças, jaguatiricas, jacarés e macacos) –, pentes de madeira laboriosamente esculpidos e outras classes de artefatos trazidos por alguns Kuikuro para venda. Em um par de semanas, mais de 50 peças únicas dispersaram-se entre diversos compradores, menos entre museus ou institutos de pesquisa. A coleção original trazida da aldeia representava um conjunto riquíssimo de sub-estilos individuais e suas tensões entre a representação, a estilização, a moda e o início da descoberta dos gostos do mercado emergente. Aspectos dessa natureza merecem urgente investigação, uma vez que o impacto da comercialização de artefatos sobre as categorias artísticas e estéticas xinguanas seguem praticamente desconhecidos. No entanto, sem a aquisição de novas coleções sistemáticas em campo o estudo torna-se quase impossível.

Raramente, conjuntos especiais de artefatos selecionados por artistas índios ou coleções siste-

máticas oriundas de trabalhos de campo têm sido adquiridos pelos museus antropológicos no país.³ Tal situação reflete um pouco do isolamento dos museus e seus acervos em relação à política científica vigente na antropologia brasileira. A pertinência desse patrimônio científico para a disciplina raramente tem estado presente na pauta das discussões, sem contar que pouco ou nenhum resultado tem sido alcançado na direção de se estabelecer uma política patrimonial para os museus antropológicos no Brasil.

O caso dos museus de artes plásticas ilustra um exemplo bastante diverso da situação observada entre os museus de Antropologia. Muitas daquelas instituições têm uma clara política de aquisição de obras recentes – de artistas plásticos jovens ou já consagrados – como uma maneira de dinamizar seus acervos para novos estudos, de construir uma memória artística e de manter um espaço de contínua atração e de entretenimento cultural. Seria legítimo que os museus antropológicos recebessem apoio semelhante e que se preocupassem com uma política patrimonial que correspondesse às mesmas necessidades de salvaguardar documentos singulares para a história indígena, inclusive como uma maneira de prevenir a evasão descontrolada desse patrimônio cultural para outros países. No momento, é preocupante o intenso comércio nacional e internacional de artefatos plumários, sobretudo porque muitas das aves silvestres abatidas para a confecção dos artefatos encontram-se num franco declínio populacional ou em extinção devido às queimadas e desmatamentos, sobretudo.

Os museus antropológicos e seus acervos devem assumir um papel de liderança na criação de um canal aberto entre as comunidades indígenas e seu patrimônio preservado, sendo que o mesmo deverá dialogar cada vez com essas populações e não meramente se adequar aos modelos vigentes de curadoria. Vale ressaltar que alguns grupos indígenas já vêm cobrando essa postura de antropólogos e museólogos. Portanto, seria oportuno que uma política patrimonial para os museus antropológicos

(3) Para uma discussão detalhada sobre a formação e o estudo de coleções etnográficas e do trabalho antropológico em museus, remeto o leitor a alguns artigos que contribuíram para minhas reflexões: Ribeiro (1986, 1987, 1989); Ribeiro & Velthuis (1992); Sturtevant (1969) e Newton (1987).





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

lógicos se orientasse para a formação de coleções sistemáticas, mas numa perspectiva teórica que procure torná-las *documentos nativos* com potencial para a história indígena.

A importância de se fazer novas coleções, procurando recobrir, num corte sincrônico, todo o sistema de objetos de uma dada comunidade indígena é crucial, uma vez que artefatos de coleções etnográficas constituem documentos de uma exclusividade ímpar, e que quando devidamente explorados trazem contribuições tão decisivas a um trabalho etnográfico, que sua ausência jamais poderia ser substituída por outro tipo de documento. Na impossibilidade de se constituir esse "tipo ideal" de coleção, pelo menos que se formem coleções temáticas de cerâmica, trançados, adornos plumários, conjuntos tecnológicos específicos etc..

Afora isso, coleções etnográficas desempenham não só um papel enquanto recurso de investigação científica: sabe-se que nos museus essas coleções assumem novos significados e abrem horizontes que estão para além de suas potencialidades mais ou menos imediatas de pesquisa. As coleções permitem um uso social extraordinário: são recursos didático-pedagógicos únicos, que possibilitam, através de exposições e outros programas educativos, uma reflexão sobre alteridade, diversidade cultural, visões de mundo, entre outros assuntos, como mostraram as exposições *Índios no Brasil* (Grupioni 1994) e *Índios do Brasil Central* (Barcelos Neto 1994a).⁴

A cultura material de qualquer grupo étnico merece, por si só, especial atenção. Os artefatos de que uma comunidade faz uso não desempenham apenas o importante papel de sua manutenção física. Para além disso, eles são bens simbólicos e de produção simbólica: desempenham um papel essencial na sobrevivência cultural de populações nativas.⁵ Um olhar mais atento sobre a cultura material talvez despertasse entre as sociedades ame-

ríndias renovadas reflexões sobre como estas poderiam se posicionar diante de seus direitos de propriedade intelectual e de autodeterminação.

Levantamento das coleções etnográficas do Alto Xingu

Como mencionado acima, esse levantamento não pretende chegar à exaustão das fontes. O levantamento abrange coleções etnográficas xinguanas de museus brasileiros, europeus, norte-americanos e algumas coleções particulares de pesquisadores. Por razões de espaço, pequenas coleções assistemáticas de um ou outro colecionador particular ou curioso foram excluídas desta lista. Quanto às coleções arqueológicas, estas necessitam de um levantamento à parte que deveria ser levado a cabo por especialistas dessa área.

O problema central para quem pretende estudar as coleções aqui relacionadas reside no fato de que na formação de muitas, talvez da maioria, esteve ausente qualquer tipo de sistematização científica. O que consta, aliás, é que um número muito reduzido de colecionadores estava preocupado com as posteriores potencialidades de explorar cientificamente o material coletado. A principal evidência desse fato é que nenhuma das coleções etnográficas analisadas possui uma documentação de campo com informações exaustivas, ou, pelo menos, quase exaustivas. Chega-se a situações de coleções inteiras sem documentação, sem contar ainda que vários objetos estão contemplados com informações pouco seguras sobre a origem geográfica e étnica e a data de coleta do material em campo. Cheguei a encontrar genuínos artefatos xinguanos identificados como de origem Karajá, Krahô ou Bororo.

Muitos equívocos foram cometidos pelos próprios colecionadores, que não numeraram seu material em campo, que não elaboraram fichas para cada objeto, que não tomaram nota do nome do autor, das circunstâncias da troca ou compra do artefato, enfim, do contexto de formação das coleções.

(4) Em trabalho recente, destinado a professores de 1º e 2º graus, Vidal & Lopes da Silva (1995: 370; 400-401) valorizam a cultura material, representada ou não, em coleções de museus, enquanto recurso didático-pedagógico que permite "uma compreensão rápida e direta de contextos transculturais, e menos sujeita a preconceito e atitudes estereotipadas frente a povos sobre os quais estudantes e professores podem ter, ainda, relativamente pouco conhecimento" (ib: 370).

(5) Uma contribuição interessante sobre o estudo da linguagem simbólica da cultura material em sociedades

ameríndias encontra-se na etnografia de Lúcia van Velthoven (1995) sobre as concepções estéticas Wayana. O mesmo tema também é abordado de maneira fascinante por David Guss (1989) no que diz respeito aos trançados dos índios Yekuana da Venezuela.





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

Devido à ausência de sistemas documentais – catálogos completos, índices remissivos, classificações, fichas de localização, numerações sistemáticas etc. – e de problemas quanto à conservação e organização das reservas técnicas, alguns artefatos e coleções não puderam ser localizados e identificados, não constando, portanto, nesta lista. Se os levantamentos não são feitos *in loco*, dificilmente se obtém informações detalhadas sobre as coleções. O ideal seria que cada uma das instituições que abrigam as coleções publicassem catálogos completos. Enquanto a divulgação científica dos acervos não for uma das prioridades dos museus, com muito custo os pesquisadores interessados conhecerão o que está guardado em suas reservas técnicas.

O conjunto dos acervos xinguanos relacionados nesse levantamento apresenta uma heterogeneidade e desproporcionalidade desconcertante: os artefatos de origem Waurá e Kamayurá, por exemplo, somam aproximadamente 70% do que foi coletado, em contrapartida os grupos Karib, os Trumai, os Aweí e os Yawalapiti estão extremamente mal representados nessas coleções.

Ademais, a enorme diversidade do sistema de objetos xinguno está presente de modo muito desigual e descontínuo nas coleções, isso, ou porque são artefatos de produção restrita, ou porque as coletas privilegiaram algumas produções em detrimento de outras, a cerâmica Waurá, por exemplo. Diversas classes de artefatos xinguanos raramente estão representados nessas coleções, e quando encontrados não passam de um ou dois exemplares. O caso dos trançados e do equipamento de caça e pesca merece menção. Pouquíssimos desses artefatos podem ser encontrados em coleções

museológicas. A título de exemplo, a principal coleção xinguna do Museu Nacional, formada em 1948, por Pedro Lima, possui apenas três artefatos de trançado dentre o total de 141 peças coletadas. Enquanto o conjunto das coleções recobre de modo parcial o sistema de objetos xinguno, a literatura etnográfica, por sua vez, traz esparsas referências, e com pouca profundidade.

Por tais razões, dificilmente será possível abordar de modo integral as expressões materiais da cultura xinguna através de um estudo de coleções. Em compensação, as mesmas oferecem vastas possibilidades para estudos temáticos sobre estética, representações visuais, mudanças históricas na cerâmica e nos estilos de ornamentação gráfica (Barcelos Neto 1999) e análises comparativas de cultura material, que ainda estão por ser elaboradas. Embora possua um estimável potencial, o estudo das coleções de museus só tomará novo fôlego a partir da formação de novas coleções sistemáticas e de estudos mais aprofundados sobre arte e cultura material em campo.

Os procedimentos adotados nesse levantamento correspondem aos mesmos empregados por Sônia Dorta (1992), exceto quanto ao uso de números entre parênteses, que indica a quantidade de peças existentes para cada tipo de artefato e para cada etnia. Para a classificação dos artefatos foi adotada a taxonomia elaborada por Berta Ribeiro (1988): Cerâmica; Trançados; Cordões e tecidos; Adornos plumários; Adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador; Instrumentos musicais e de sinalização; Armas; Utensílios e implementos de madeira e outros materiais; Objetos rituais, mágicos e lúdicos.

1. COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO ALTO XINGU NO BRASIL

1.1. MUSEU NACIONAL UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Total de peças xinguanas: aproximadamente 1000

Total de coleções: 26

COLEÇÃO: Expedição Fontoura – Xingu

ANO DA COLETA: 1914

CONTEÚDO: 62 peças. Adornos plumários, adornos de materiais ecléticos, armas, cerâmica, tecidos e trançados

ETNIAS: Bakairi e Waurá

OBSERVAÇÃO: A coleção inclui peças dos índios Juruna, Kayapó, Karajá e Kayabi. Das 62 peças

apenas 15 possuem identificação étnica

FONTE: Dorta 1992: 510

COLEÇÃO: Ten. Antônio Pyrineus de Souza

ANO DE ENTRADA: 1915

CONTEÚDO: 62 peças. Adornos de materiais ecléticos, utensílios diversos, armas, trançados, tecidos e amostras de vegetais





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

ETNIA: Bakairi (62)

FONTE: Dorta 1992: 511

COLEÇÃO: Comissão Rondon – Expedição Romuro
ANO DA COLETA: 1923

CONTEÚDO: 71 peças, do nº 17567 ao nº 17622 e do nº 18189 ao nº 18201. Cerâmica (4), trançados (10), cordões e tecidos (13), adornos plumários (3), adornos de materiais ecléticos e indumentária (5), armas (32) e utensílios de madeira (2)

ETNIAS: Waurá (69), Bakairi (1) e Mehináku (1)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Buell Quain

ANO DA COLETA: 1938

CONTEÚDO: 7 peças, do nº 35082 ao 35087. Saco de lã, bolsa trançada, pá de beiju, flauta, 2 seixos rolados e fragmento de machado de pedra

ETNIAS: não especificadas, provavelmente toda a coleção seja oriunda dos Trumai

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Pedro Lima & Eduardo Galvão – Expedição do Museu Nacional com a colaboração da Fundação Brasil Central

ANO DA COLETA: 1947

CONTEÚDO: 140 peças, do nº 35094 ao nº 35233. Cerâmica (37), trançados (5), adornos plumários (9), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (4), instrumentos musicais (3), armas (22), pás de beiju (49), paus de cavar (2) e máscaras (9)

ETNIAS: Kamayurá (100), Waurá (37), Trumai (2) e Aweti (1)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Irmãos Villas Boas, Expedição Roncador – Xingu

ANO DA COLETA: 1947

CONTEÚDO: 6 peças, do nº 35234 ao nº 35239. Cerâmica (6)

ETNIA: Waurá (6)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Pedro Lima

ANO DA COLETA: 1948

CONTEÚDO: 141 peças, do nº 35322 ao nº 35462. Cerâmica (66), trançados (3), cordões e tecidos (3), adornos plumários (1), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (11), instrumentos musicais (3), armas (16), utensílios de madeira (26) e máscaras (9)

ETNIA: Waurá (141)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Pedro Lima – Expedição rio Kulene

ANO DA COLETA: 1948

CONTEÚDO: 25 peças, do nº 35532 ao nº 35556. Cerâmica (5), trançados (5), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (5), instrumentos musicais (1), armas (4), bancos (3) e remos (2)

ETNIAS: Kalapalo (17), Mehináku (5) e Kuikuro (3)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Pedro Lima – Expedição rio Kuliseu

ANO DA COLETA: 1949

CONTEÚDO: 15 peças, do nº 35557 ao nº 35573. Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (1), instrumentos musicais (1), armas (10), máscaras (2) e miniatura de Kwarip (1)

ETNIAS: Mehináku (6) e Kamayurá (1)

OBSERVAÇÃO: inclui peças dos índios Txikão (8)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Pedro Lima

ANO DA COLETA: 1950

CONTEÚDO: 3 peças, do nº 35706 ao nº 35708. Cerâmica (3)

ETNIA: Waurá (3)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Pedro Lima

ANO DA COLETA: 1951 e 1952

CONTEÚDO: 21 peças, do nº 35772 ao nº 35792. Cerâmica (7), trançados (9), instrumentos musicais (1) e máscaras (4)

ETNIAS: Waurá (16) e Kamayurá (5)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Robert Carneiro & Gertrud Dole

ANO DA COLETA: 1954

CONTEÚDO: 56 peças, do nº 35926 ao nº 35981. Trançados (8), adornos plumários (3), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (4), instrumentos musicais (5), armas (9), utensílios de madeira (11), objetos rituais, mágicos e lúdicos (6) e amostras de matérias-primas (10)

ETNIAS: Kuikuro (55) e Kalapalo (1)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Eduardo Galvão

ANO DA COLETA: 1954 e 1955

CONTEÚDO: 33 peças, do nº 37408 ao nº 37440. Ce-





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

rámica (3), trançados (4), cordões e tecidos (3), adornos plumários (1), instrumentos musicais (3), armas (4), utensílios de madeira (14) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (1)

ETNIAS: não especificadas

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Maria Heloísa Fénelon Costa

ANO DA COLETA: 1964

CONTEÚDO: 18 peças, nº 38464 e do nº 38466 ao nº 38482. Trançados (2), adornos plumários (2), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (1), instrumentos musicais (2), armas (2), utensílios de madeira (1) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (8)

ETNIA: Mehináku (18)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Patrick Menget

ANO DA COLETA: 1968

CONTEÚDO: 8 peças, do nº 38758 ao 38765. Trançados (2), instrumentos musicais (2), propulsores Kamayurá (2) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (2)

ETNIAS: Kamayurá (2)

OBSERVAÇÃO: inclui peças dos índios Txikão (6)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Maria Heloísa Fénelon Costa

ANO DA COLETA: 1970

CONTEÚDO: 10 peças, do nº 38943 ao nº 38952. Cerâmica (6), trançados (1), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (2) e utensílios de madeira (1)

ETNIA: Mehináku (10)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Maria Helena Dias Monteiro

ANO DA COLETA: 1970

CONTEÚDO: 30 peças, do nº 38953 ao nº 38982. Cerâmica (11), trançados (3), adornos plumários (3), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (4), instrumentos musicais (3), utensílios de madeira (4) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (2)

ETNIAS: Waurá (11) e Yawalapití (19)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Michael Josin

ANO DA COLETA: 1970

CONTEÚDO: 30 peças, do nº 39052 ao nº 39081. Trançados (6), adornos plumários (2), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (5), ins-

trumentos musicais (2), armas (5), utensílios de madeira (4), objetos rituais, mágicos e lúdicos (1) e amostras biológicas e de matéria-prima

ETNIAS: Kuikúro (19), Yawalapití (3) e Mehináku (1)

OBSERVAÇÃO: inclui peças dos índios Txikão (7)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Manoel Vital Fernandes

ANO DA COLETA: 1971

CONTEÚDO: 32 peças, do nº 39158 ao nº 39191. Cerâmica (4), trançados (4), cordões e tecidos (1), adornos plumários (7), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (4), armas (8), utensílios de madeira (2) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (2)

ETNIAS: Matipó-Nahukwá (26), Waurá (4) e Kalapalo (2)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Maria Helena Dias Monteiro

ANO DA COLETA: 1971

CONTEÚDO: 14 peças, do nº 39205 ao nº 39218. Cerâmica (1), trançados (5), adornos plumários (1), instrumentos musicais (1), armas (5) e utensílios de madeira (1)

ETNIAS: Yawalapití (13) e Waurá (1)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Anthony Seeger

ANO DA COLETA: 1972

CONTEÚDO: 61 peças, numeração descontinua. Trançados (8), cordões e tecidos (1), adornos plumários (7), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (20), utensílios de madeira (10) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (15)

ETNIA: Suyá (61)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Thomas Gregor

ANO DA COLETA: 1974

CONTEÚDO: 44 peças, do nº 39322 ao nº 39325 e do nº 39428 ao nº 39467. Zunidores (23), armas (14) e máscaras (7)

ETNIA: Mehináku (44)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Maria Helena Dias Monteiro

ANO DA COLETA: 1973 e 1974

CONTEÚDO: 72 peças, do nº 39468 ao nº 39539. Cerâmica (10), trançados (12), adornos plumários (11), adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador (2), instrumentos musicais (1), armas





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

(26), utensílios de madeira (8) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (2)

ETNIAS: Yawalapiti (60), Waurá (9), Kamayurá (2) e Mehináku (1)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Charlotte Emmerich

ANO DA COLETA: 1974

CONTEÚDO: 15 peças, do nº 39569 ao nº 39583. Miniaturas de bancos (15)

ETNIAS: Waurá (7), Yawalapiti (3) e Kalapalo (5)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Geraldo Pitaguary

ANO DA COLETA: 1981

CONTEÚDO: 7 peças, do nº 40989 ao nº 40998, Ce-

râmica (1), trançados (1), adornos plumários (2), adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador (2) e instrumentos musicais (1)

ETNIAS: não especificadas (3), Mehináku (2), Waurá (1) e Kamayurá (1)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Emilienne Marie Ireland

ANO DA COLETA: 1983

CONTEÚDO: 26 peças, do nº 41001 ao nº 41026. Cerâmica (11), trançados (4), adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador (1), utensílios de madeira (4) e máscaras (6)

ETNIA: Waurá (26)

FONTE: Levantamento *in loco*

1.2. MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Total de peças xinguanas: aproximadamente 920

Total de coleções: 5

COLEÇÃO: Cândido M.S. Rondon

ANO DE ENTRADA: 1923

CONTEÚDO: 41 peças, numeração descontínua. Cerâmica, armas e trançados

ETNIAS: Bakairi, Mehináku, Nahukwá e Waurá

FONTES: Levantamento preliminar *in loco*; Hartmann & Damy 1986

COLEÇÃO: Museu Dom José – Cuiabá/MT

ANO DE ENTRADA: 1947

CONTEÚDO: 264 peças, sendo 86 de origem xinguanas. Cerâmica, trançados, adornos plumários, indumentária e tocador, adornos de materiais ecléticos e armas

ETNIA: Mehináku (86)

OBSERVAÇÃO: A coleção do antigo Museu Dom José, formada entre 1930 e 1947, foi vendida, em 1947, ao Museu Paulista, sendo posteriormente transferida para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, no início da década de 1990. Apenas alguns artefatos dessa coleção possuem a data exata da coleta.

FONTES: Levantamento preliminar *in loco*; Hartmann & Damy 1986

COLEÇÃO: E. Glawe

ANO DA COLETA: 1963

CONTEÚDO: 12 peças do nº 13469 ao nº 13480. Cerâmica, adornos, máscara e chocalho

ETNIAS: não especificadas

FONTE: Hartmann & Damy 1986

COLEÇÃO: Harald Schultz

ANO DA COLETA: 1964

CONTEÚDO: 669 peças do nº 11471 a 12140. Cerâmica, adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador, instrumentos musicais, armas, utensílios de madeira e objetos rituais, mágicos e lúdicos

ETNIA: Waurá (669)

FONTES: Levantamento preliminar *in loco*; Hartmann & Damy 1986

COLEÇÃO: M.D. Andreucci

ANO DA COLETA: 1974 e 1976

CONTEÚDO: 96 peças, do nº 13869 ao nº 13964. Cerâmica, cestaria, utensílios diversos, plumária e armas

ETNIAS: não especificadas

FONTE: Hartmann & Damy 1986





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

1.3. MUSEU DO ÍNDIO FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO – RIO DE JANEIRO

Total de peças xinguanas: aproximadamente 470

Total de coleções: 6

COLEÇÃO: Pedro Lima

ANO DA COLETA: 1950 e 1952

CONTEÚDO: aproximadamente 90 peças. Cerâmica, trançados, adornos plumários, adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador, instrumentos musicais, armas, utensílios de madeira e objetos rituais, mágicos e lúdicos

ETNIAS: Waurá e Mehináku

OBSERVAÇÃO: inclui peças dos índios Txikão

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Eduardo Galvão

ANO DA COLETA: 1954

CONTEÚDO: 17 peças. Adornos de materiais ecléticos e plumários, uluris, pá de beiju, propulsor e pássaro esculpido

ETNIAS: não especificadas

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Irmãos Villas Boas

ANO DA COLETA: 1955

CONTEÚDO: 277 peças, do nº 6230 ao nº 6506. Cerâmica, trançados, cordões e tecidos, adornos plumários, adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador, instrumentos musicais, armas, utensílios de madeira e objetos rituais, mágicos e lúdicos

ETNIAS: Waurá, Mehináku, Yawalapíti, Kamayurá,

Awetí, Kalapalo, Kuikúro e Trumai

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Gerhard Baer

ANO DA COLETA: 1959

CONTEÚDO: 55 peças. Cerâmica, trançados, cordões e tecidos, adornos plumários, adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador, instrumentos musicais, utensílios de madeira e objetos rituais, mágicos e lúdicos

ETNIAS: Kamayurá, Yawalapíti, Waurá, Kuikúro e Matipú

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Marechal Artur da Costa e Silva

ANO DE ENTRADA: 1969

CONTEÚDO: 29 peças, das quais 6 são xinguanas. Cerâmica, adornos plumários e trançados

ETNIA: Waurá (6)

FONTE: Levantamento *in loco*

COLEÇÃO: II Festival Latino Americano dos Povos Indígenas

ANO DE ENTRADA: 1987

CONTEÚDO: 3 peças. Cerâmica (1) e máscaras (2)

ETNIAS: Kuikúro (2) e Waurá (1)

FONTE: Levantamento *in loco*

1.4. MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI

Total de peças xinguanas: 452

Total de coleções: 3

COLEÇÃO: Mário Simões

ANO DA COLETA: 1963

CONTEÚDO: 216 peças (do nº 10645 ao nº 10859 e nº 11361), das quais 140 de origem xinguanas

ETNIAS: Kamayurá (45), Nahukúá (22), Waurá (20), Awetí (14), Suyá (13), Yawalapíti (7), Mehináku (6), Kalapalo (5), Kuikúro (4) e Trumai (4)

OBSERVAÇÃO: inclui peças Kayabí (40), Juruna (20), Txukahamê (15) e Txikão (1)

FONTE: Figueiredo & Rodrigues 1973

COLEÇÃO: E. Fiskau

ANO DA COLETA: 1965

CONTEÚDO: 1 peça, nº 11297

ETNIA: Kamayurá (1)

FONTE: Figueiredo & Rodrigues 1973

COLEÇÃO: Eduardo Galvão & Protásio Friel

ANO DA COLETA: 1966 e 1967

CONTEÚDO: 569 peças (do nº 11435 ao nº 11615, do nº 11617 ao nº 11821, do nº 11841 ao nº 12023), das quais 140 de origem xinguanas

ETNIAS: Suyá (153), Kamayurá (118), Trumai (22), Kalapalo (8), Kuikúro (7), Yawalapíti (2) e Mehináku (1)





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

OBSERVAÇÃO: inclui peças dos índios Kayabí (166) Posto Diauarum (2)
Juruna (48), Txukahamãe (36), Txikão (6) e do **FORTE:** Figueiredo & Rodrigues 1973

1.5. GABINETE DE ETNOGRAFIA E ETNOLOGIA DO BRASIL UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Total de peças xinguanas: 168

Total de coleções: 1

COLEÇÃO: Eduardo Galvão & Protásio Friel
ANO DA COLETA: 1966
CONTEÚDO: 255 peças, do nº 701 ao nº 946
ETNIAS: Suyá (74), Kamayurá (71), Kalapalo (8), Tru-
maí (6), Kuikúro (5), Yawalapiti (3) e Mehináku (1)
OBSERVAÇÃO: inclui peças dos índios Kayabí (58),
Txukahamãe (20) e Juruna (9)
FORTE: Figueiredo & Rodrigues 1973

1.6. MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Total de peças xinguanas: 449

Total de coleções: 2

COLEÇÃO: Pedro Agostinho da Silva
ANO DA COLETA: 1966 e 1969
CONTEÚDO: 169 peças. Cerâmica (18), trançados (25), cordões e tecidos (7), adornos plumários (59), uluri (7), pente (1), "rabo de sucuri" (1), armas (15), flautas (4), zunidores (3), maracá (1), bastão (1), apito (1), utensílios de madeira (17) e objetos rituais, mágicos e lúdicos (9)
ETNIAS: Kamayurá (147), Waurá (17), Yawalapiti (4)
e Mehináku (1)
FORTE: levantamento *in loco*
COLEÇÃO: Aristóteles Barcelos Neto & Maria Ignez Mello
ANO DA COLETA: 1998
CONTEÚDO: 280 peças, coleção sistemática
ETNIAS: Waurá (271), Mehináku (8) e Kuikuro (1)
FORTE: levantamento *in loco*

1.7. MUSEU ANTROPOLÓGICO UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Total de peças xinguanas: aproximadamente 490

Total de coleções: 3

COLEÇÃO: Irmãos Villas Boas
ANO DA COLETA: 1969
CONTEÚDO: 38 peças. Cerâmica, armas e trançados
ETNIAS: Waurá, Kuikúro e outras etnias xinguanas não especificadas
FORTE: Levantamento *in loco*
COLEÇÃO: Acary de Passos Oliveira
ANO DA COLETA: 1969
CONTEÚDO: 150 peças. Cerâmica, trançados, adornos plumários, adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador, instrumentos musicais e armas
ETNIAS: Kamayurá e Waurá
OBSERVAÇÃO: inclui peças dos índios Txikão
FORTE: Levantamento *in loco*
COLEÇÃO: Acary de Passos Oliveira
ANO DE ENTRADA: 1979
CONTEÚDO: aproximadamente 300 peças xinguanas. Cerâmica, trançados, cordões e tecidos, adornos plumários, adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador, instrumentos musicais, armas, utensílios de madeira e objetos rituais, mágicos e lúdicos





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

ETNIAS: Kamayurá, Mehináku, Waurá e outras etnias xinguanas não especificadas

OBSERVAÇÕES: a coleção Acary de Passos Oliveira, adquirida pelo Museu Antropológico da UFG em 1979, foi formada ao longo de seu trabalho indigenista no Brasil Central, entre 1947 e 1979. Ape-

nas algumas peças xinguanas da coleção possuem a data precisa da coleta em campo. Um grande volume de peças provenientes de outros grupos indígenas do Brasil Central integra o restante da coleção, que ultrapassa 2000 peças.

Fonte: Levantamento *in loco*

1.8. MUSEU UNIVERSITÁRIO PROF. OSWALDO RODRIGUES CABRAL UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Total de peças xinguanas: 6

Total de coleções: 2

COLEÇÃO: peças adquiridas na Artíndia - FUNAI e na Casa do Amazonas - SP

ANO DE ENTRADA: 1988

CONTEÚDO: 4 peças. Pás de beiju (2), colar (1) e coifa de plumas (1)

ETNIA: Kamayurá (4)

Fonte: levantamento *in loco*

COLEÇÃO: Luiz Philipe

ANO DE COLETA: 1990

CONTEÚDO: 2 peças. Cerâmica zoomorfa (1) e cabaça (1)

ETNIA: Waurá (2)

Fonte: levantamento *in loco*

1.9. COLEÇÕES PARTICULARES

COLEÇÃO: Berta Ribeiro - Rio de Janeiro

ANO DA COLETA: 1976

CONTEÚDO: o total de peças coletado não foi referido pela antropóloga. Existem referências da aquisição de alguns cestos *mayaku* entre os Yawalapíti e os Kamayurá

Fonte: Ribeiro 1979, 1993

COLEÇÃO: Vera Penteado Coelho - São Paulo

ANO DA COLETA: 1978

CONTEÚDO: aproximadamente 20 peças

ETNIA: Waurá (20)

Fonte: Informação pessoal

COLEÇÃO: Vera Penteado Coelho - São Paulo

ANO DA COLETA: 1980

CONTEÚDO: 181 peças. Cerâmica, trançados, pás

de beiju, paus de cavar, máscaras, zunidores, bancos, pentes, adornos e armas

ETNIA: Waurá (181)

Fontes: Levantamento *in loco*; Coelho 1993

COLEÇÃO: Rosa Maria Costa - Salvador

ANO DA COLETA: década de 1980

CONTEÚDO: 66 peças. Cerâmica (13), tipóias para carregar criança (2), cesto *tapaka* (1), cesto liso (1), peneiras (2), esteiras *tuavi* (8), arcos (3), flechas (11), banco (1), braçadeira de penas (1), brincos emplumados (3 pares), pentes (4), botoques (2), colares de caramujo (6), colares de tucum e de dente de macaco (4), pulseiras de miçangas (4)

ETNIAS: Suyá (28), Waurá (13), Kamayurá (12), Kalapalo (7), Trumai (4) e Kuikúra (2)

Fonte: ANAÍ - Bahia





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

2. COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO ALTO XINGU EM MUSEUS DA EUROPA

COLEÇÃO: Karl von den Steinen
ANO DA COLETA: 1884
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia de Berlim – Alemanha
CONTEÚDO: Originalmente a coleção contava com 270 peças, das quais restam apenas 87
ETNIAS: Suyá (46), Bakairi (24), Juruna (11) e os seis artefatos restantes são provenientes dos Kustenau, Kamayurá e Trumai
FONTE: Hartmann 1993: 158-159

COLEÇÃO: Karl von den Steinen
ANO DA COLETA: 1887
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia de Berlim – Alemanha
CONTEÚDO: Originalmente a coleção possuía 1235 peças xinguanas, das quais restam atualmente 342. Cerâmica, trançados, cordões e tecidos, adornos plumários, adornos de materiais ecléticos, indumentária e tocador, instrumentos musicais, armas, utensílios de madeira, objetos rituais, mágicos e lúdicos
ETNIAS: Bakairi (118), Mehináku (87), Awetí (59), Kamayurá (48), Trumai (18) e Suyá (12)
FONTE: Hartmann 1993: 159-161

COLEÇÃO: Hermann Meyer
ANO DA COLETA: 1896 e 1898-99
INSTITUIÇÕES: as peças estão distribuídas entre os Museus Etnológicos de Berlim, Stuttgart, Leipzig (Alemanha) e São Petersburgo (Rússia)
CONTEÚDO: originalmente por volta de 1700 peças provenientes de duas expedições ao Alto Xingu
ETNIAS: Kamayurá, Awetí, Nahukwá, Trumai, Bakairi
FONTES: Hartmann 1986, 1993 e Schaden 1993

COLEÇÃO: Alfred Mansfeld
ANO DA COLETA: 1898-99
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia de Dresden – Alemanha
CONTEÚDO: 21 peças. Armas, adornos plumários, trançados, rede de dormir e artefatos de usos diversos
ETNIAS: Awetí, Kamayurá, Mehináku e Trumai
FONTE: Dorta 1992: 507

COLEÇÃO: Max Schmidt
ANO DA COLETA: 1901 e 1927

INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia de Berlim – Alemanha
CONTEÚDO: aproximadamente 200 peças
ETNIAS: Bakairi, Nahukwá, Mehináku, Awetí e Waurá
FONTE: Hartmann 1986, 1993

COLEÇÃO: H. Hintermann
ANO DA COLETA: 1924
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia da Universidade de Zurique – Suíça
CONTEÚDO: 233 peças. Cerâmica, instrumentos musicais, adornos, armas, brinquedos, utensílios diversos
ETNIA: Bakairi
OBSERVAÇÃO: a coleção também inclui peças Jívaro, Napo e Tena
FONTE: Dorta 1992: 512

COLEÇÃO: Gerhard Baer
ANO DA COLETA: 1955
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia de Basileia – Suíça
CONTEÚDO: 331 peças
ETNIAS: Kamayurá, Mehináku, Waurá e Yawalapiti
OBSERVAÇÃO: a coleção também inclui peças Xavante
FONTE: Dorta 1992: 518

COLEÇÃO: Victor e Françoise Bandeira
ANO DA COLETA: 1964-65
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia do Ultramar – Lisboa – Portugal
CONTEÚDO: 65 peças; numeração descontínua. Cerâmica (16), trançados (3), cinto de tecido (1), rede (1), adornos plumários (2), “rabo de sucuri” (2), colar de conchas (1), pentes (2), pás de beiju (3), fuso de fiar (1), cabaças (4), mão-de-pilão (1), pilão de pedra (1), armas (2), flautas “Uruá” (2), zunidores (5) e máscaras (18)
ETNIAS: Kamayurá (39), Waurá (16), Mehináku (6), Yawalapiti (3) e Kuikuro (1)
FONTE: Dias & Oliveira 1966

COLEÇÃO: L. Boglar
ANO DA COLETA: 1980-81
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia de Dresden – Alemanha
CONTEÚDO: 2 máscaras





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

ETNIA: Kalapalo (2)
Fonte: Kästner, 1990

COLEÇÃO: Günther Hartmann
ANO DA COLETA: 1983
INSTITUIÇÃO: Museu de Etnologia de Berlim – Alemanha

CONTEÚDO: Coleção sistemática
ETNIAS: Kamayurá, Awetĩ, Mehináku, Waurá, Yawalapitĩ, Kalapalo, Kuikúro, Matipó-Nahukwá, Trumai e Txikão
Fonte: Hartmann, 1986

3. COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS DO ALTO XINGU EM MUSEUS DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

COLEÇÃO: Vincent Petruccio
ANO DA COLETA: 1931
INSTITUIÇÃO: University Museum of Philadelphia
CONTEÚDO: 23 peças. Flechas (16), arco (1), rede (1), brinco (1), colares (2) e vasilhas de cerâmica (2)
ETNIA: Waurá (23)
Fonte: Krause, 1936

COLEÇÃO: Robert Carneiro
ANO DA COLETA: 1953-4
INSTITUIÇÃO: American Museum of Natural History – Nova York
CONTEÚDO: Aproximadamente 220 peças, coleção sistemática
ETNIA: Kuikúro
Fonte: Informação pessoal

COLEÇÃO: Emilienne Marie Ireland
ANO DA COLETA: 1983

INSTITUIÇÃO: National Museum of Natural History – Smithsonian Institution

CONTEÚDO: três conjuntos completos de indumentária ritual, sendo dois da cerimônia de Kwāhāhālu e um da cerimônia de Sapukuyawá. A Coleção inclui material documental de campo constituído por duas fitas cassetes e 57 slides fotográficos.

ETNIA: Waurá
Fonte: Ireland, 1985

COLEÇÃO: Michael Heckenberger
ANO DA COLETA: 1993
INSTITUIÇÃO: Carnegie Museum of Natural History – University of Pittsburg
CONTEÚDO: Aproximadamente 180 peças, coleção sistemática
ETNIAS: Kuikúro e Waurá
Fonte: Informação pessoal

BARCELOS NETO, A. Ethnographic collections from the Upper Xingu river: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

ABSTRACT: This article approaches the formation of Xingu collections since the first German expeditions. It also points out some present problems concerning the acquisition, conservation, documentation, and research of Xingu collections.

UNITERMS: History of ethnographic collections – Acquisition policy – Material culture – Upper Xingu Indians.





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

Referências bibliográficas

- BARCELOS NETO, A.
1994a *Índios do Brasil Central. Catálogo de exposição*. Salvador: Museu de Arqueologia e Etnologia/UFBA.
1994b Documentação e pesquisa da coleção etnográfica do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA. Relatório anual de pesquisa apresentado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA, Salvador. (digit.)
1995 O grafismo xinguanos: seus motivos de composição decorativa. Relatório anual de pesquisa apresentado ao PIBIC/CNPq/UFBA, Salvador. (digit.)
1999 *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá do Amazônia Meridional*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas/UFSC.
- CARVALHO, M.R.; AGOSTINHO, P.; BARCELOS NETO, A.
1999 Mitologia, Ritual, Cosmologia e Xamanismo nas Áreas do Alto Xingu Meridional e Jurua-Purus (Amazônia Ocidental). Projeto Integrado de Pesquisa apresentado ao CNPq. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- COELHO, V.P.
1993 Motivos Geométricos na Arte Waurá. V.P. Coelho (Org.) *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo, EDUSP: 591-629.
- DIAS, J.; OLIVEIRA, E.V. de
1966 *Arte do Índio Brasileiro*. Catálogo da exposição promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian sob os auspícios e com a colaboração da Embaixada do Brasil em Lisboa. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
- DORTA, S.F.
1992 Coleções Etnográficas: 1650-1955. M.C. da Cunha (Org.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras: 501-528.
- EHRENREICH, P.
1890 Mitteilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien. *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin, 22.
- FIGUEIREDO, N.; RODRIGUES, I.
1973 As coleções etnográficas em Belém (Pa). *O Museu Goeldi no Ano do Sesquicentário*, publicações avulsas n° 20. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi: 143-162.
- GRUPIONI, L.D.B. (Org.)
1994 *Índios no Brasil*. Brasília: MEC.
- GUSS, D.
1989 *To weave and sing: art symbol, and narrative in the South American rain forest*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- HARTMANN, T.
1976 Cultura Material e Etnohistória. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, 23: 75-197.
- HARTMANN, T.; DAMY, A.S.
1986 As coleções do Museu Paulista: composição e história. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, N.S., 31: 220-272.
- HARTMANN, G.
1986 *Xingú: Unter Indianern in Zentral-Brasilien. Zur einhundertjährigen Wiederkehr der Erforschung des Rio Xingú durch Karl von den Steinen – Katalog zur Sonderausstellung*. Berlin: Reimer.
1993 As coleções de Karl von den Steinen no Museu Etnológico de Berlin. V.P. Coelho (Org.) *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo, EDUSP: 153-179.
- IRELAND, E.M.
1985 Kwäháhalu and Sapukuyawa Cerimonial Masks. Description of artifacts collected in the Waurá village, Xingu National Park, Mato Grosso, Brazil on April 8, 1983. Report submitted to the National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington.
- KOCH-GRÜNBERG, Th.
1902 Reise in Mato Grosso. Expedition in das Quellgebiet des Schingu. 1899. *Mitteilungen der KK Geogr. Gesellschaft in Wien*. Wien: 332-35.
- KRAUSE, F.
1936a Die Waurá-Indianer des Schingú-Quellgebietes, Zentral-Brasilien. *Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Völkerkunde*, Heft 7, Juni, Leipzig: 14-31.
1936b Die Yaurumá- und Aruwine-Indianer Zentral-Brasilien. *Baessler-Archiv*, Berlin, 19: 32-44.
1937 Forschungsaufgaben im Schingú-Quellgebiet, Zentralbrasilien. *Tagungsbericht der Gesellschaft für Völkerkunde, II Tagung 1936 in Leipzig*, Leipzig: 150-172.
1939 Gegenstände der Waurá-Indianer, Schingú Quellgebiet, Zentral-Brasilien. *Mitteilungsblatt der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde*, Leipzig, 9: 25-40.
1942 Grossmasken in Schingúquellgebiet, Zentralbrasilien. *Mitteilungsblatt der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde*, Leipzig, 11: 3-19.
- KRUSCHE, R.
1977 Unpublished Material on the Ethnography of the Upper Xingu Region (Mato Grosso, Brazil). *Jahrbuch des Museum für Völkerkunde zu Leipzig*, 31. Berlin: Akademie Verlag.
- MEYER, H.
1896 *Tagbuch meiner Brasilienreise, 1896*. Heft eins. Leipzig
1897a *Tagbuch meiner Brasilienreise, 1896*. Heft zwei. Leipzig
1897b Über seine Expedition nach Central-Brasilien. *Sonderdruck aus der Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, Berlin, 3.
1897c Im Quellgebiet des Schingu. Landschaft und Völkerbilder aus Centralbrasilien. *Gesellschaft*





BARCELOS NETO, A. Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255, 1999.

- Deutscher naturforscher und Ärzte, Verhandlungen 1897. Allgemeiner Theil*. Leipzig.
- 1897d Meine Reise nach Brasilien. *Deutsche Kolonial-Gesellschaft. Abteilung Berlin-Charlottenburg. Verhandlungen 1896/97*. Heft 5, Berlin.
- 1898 Bows and arrows in Central Brazil. *Rep. Smithsonian Institution*, 20: 549-91, Washington.
- 1899a Über seine zweite Reise in Zentral-Brasilien. *Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 26: 261-265. Berlin.
- 1899b Nos arredores das fontes do Xingu. Paizagens e povos do Brasil Central. *Revista Brasileira*, v. 5, tomo 17, fasc. 87. Rio de Janeiro: 302-318.
- 1900 Bericht über seine zweite Xingu-Expedition. *Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, Berlin, 2/3: 112-128.
- 1906 Über die Kunst der Xingü-Indianer. *Internationalen Amerikanisten-Kongress (Vierzehnte Tagung, Stuttgart, 1904)*. Stuttgart: 455-471.
- NEWTON, D.
- 1987 Cultura Material e História Cultural. D. Ribeiro (Ed.); B. Ribeiro (Coord.) *Suma Etnológica Brasileira*, v. 2 – Tecnologia Indígena. Petrópolis, Vozes: 15-25. (2ª edição).
- RIBEIRO, B.
- 1979 *Diário do Xingu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- 1986 Os estudos de cultura material: propósitos e métodos. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, 30: 13-41.
- 1987 Museu do Índio, Brasília. *Cadernos Rio Arte*, Rio de Janeiro, 7.
- 1988 *Dicionário do Artesanato Indígena*. São Paulo: EDUSP.
- 1989 Museus e memória: reflexões sobre o colecionamento. *Ciência em Museus*, Belém, 1(2): 109-122.
- 1993 Os Padrões Ornamentais do Trançado e a Arte Decorativa dos Índios do Alto Xingu. V.P. Coelho (Org.) *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP: 563-589.
- 1995 *Os Índios das Águas Pretas. Modo de Produção e Equipamento Produtivo*. São Paulo: EDUSP/ Companhia das Letras.
- RIBEIRO, B.; VELTHEM, L.H. van
- 1992 Coleções Etnográficas: documentos materiais para a História Indígena. M.C. da Cunha (Org.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras: 103-112.
- SCHADEN, E.
- 1993 Pioneiros Alemães da Exploração Etnológica do Alto Xingu. V.P. Coelho (Org.) *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP: 109-130.
- SCHMIDT, M.
- 1905 *Indianerstudien in ZentralBrasilien. Ergebnisse und ethnologische Ergebnisse einer reise in den Jahren 1900-1901*. Berlin.
- STEINEN, K. von den
- 1885a Die Schingü-Indianer in Brasilien. *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, Berlin.
- 1885b Erforschung des rio Xingu. *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, Berlin, 12: 216-228.
- 1885c Die Sammlung der Schingü-Expedition. *Original-Mitteilungen aus der Ethnologischen Abteilung der Königlichem Museen zu Berlin*.
- 1886 *Durch Central Brasilien*. Leipzig: Brockhaus.
- 1892 *Die Bakairi-Sprache*. Leipzig: K.F. Koehler's Antiquarium.
- 1894 *Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens*. Berlin: Dietrich Reimer.
- 1906 Dr. Max Schmidt: Indianerstudien in Centralbrasilien. *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin, 1-2.
- STURTEVANT, W.C.
- 1969 Does Anthropology Need Museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington*, Washington, Smithsonian Institution, 82: 619-650.
- VELTHEM, L.H. van
- 1995 *O Belo é a Fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- VERSWIJVER, G.
- 1987 Analyse Comparative de la Parure Nuhua: Similitudes et différences. *Bulletin Annuel du Musée d'Ethnographie de Genève*, Genève, 29: 23-67.
- VIDAL, L.
- 1997a *Arte e Seus Múltiplos Mundos*. Comunicação apresentada no Seminário "Cultura, Imagens e Representações", realizado durante a exposição "Memórias da Amazônia: Expressões de Identidade e Afirmção é Étnica", Manaus, Centro Cultural Palácio Rio Negro, 28 de maio a 3 de junho.
- 1997b *A Antropologia Amazônica: A Superação das Dicotomias*. Comunicação apresentada no Seminário "Eduardo Galvão", Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi.
- VIDAL, L.; LOPES DA SILVA, A.
- 1995 O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. A.L. da Silva; L. Grupioni (Orgs.) *A temática indígena na escola. Novos subsídios para professores de 1ª e 2ª graus*. Brasília: MEC/MAR/UNESCO: 369-402.

Recebido para publicação em 30 setembro de 1999.





ANEXO C – PROJETO BRAZIL EXHIBITION

Aim

To hold an exhibition which builds on the exchange between RAMM and museums in Brazil, especially with Monica Lima de Carvalho and Vitae. During Monica's internship, July 2000-February 2001, she was able to provide information about some of RAMM's poorly documented Brazilian artefacts. These were not collected systematically, and many had been simply (mis-)labelled 'Amazon'. The internship, funded by Vitae, provided Monica with an opportunity to develop her skills and experience in interventive conservation treatments across a wide range of ethnographic artefacts and materials. She was also able to learn about the organisation of conservation and other departments at museums and in The National Trust.

To show Brazilian artefacts in RAMM World Cultures collections, which have not been previously shown because of little associated documentation as well as artefacts donated by Monica. This material would be accompanied by text and audiovisual material on the technology and function of the artefacts.

The exhibition will place the objects in the context of their manufacture, examining the processes, the materials and the techniques used, and highlight the connections between the historic and contemporary items in the collections. Part of the exhibition's focus would be on the producers and artists involved in the manufacturing process, showing them in context/situ with the objects.

There are artefacts in the RAMM collection,[e.g. spindle, model manioc strainer produced for tourists], which whilst useful in demonstrating manufacturing process, are only provenanced as South American. Further contemporary fieldwork and/or collections research could ascertain whether or not these are used in Brazil.

There are also a large number of arrows, often with a confused provenance, of “?Guyana, ?Brazil”. It would be useful if these could be positively identified, possibly through an examination of the fletching, bindings and feather flights. These could also be used to show the continuation of skills/processes of manufacture. Some of the arrows have been identified by Ray Mears as being in common use today. Further information on this and contemporary objects would be valuable additions to the RAMM collections





‘Tourist art’ is an issue which could be highlighted within the area of contemporary collecting/issues, as it can be used to demonstrate the adaptation and transfer of traditional skills to new markets. The use of museums in generating growth or using indigenous trade outlets to further their collections could also be noted.

This information would be collected through further exchange between RAMM, Morwena Stephens, Vitae, Monica and future conservation interns. The exhibition and collections might be further enhanced by new acquisitions, particularly of woven plant materials, which is well provenanced and documented. This will strengthen the connections between the two museums and increase our levels of information about the collections.

Information technology can provide a gateway to museum collections, increasing the levels of access. In conjunction with the exhibition, information will be made available on-line, using the existing Museum OnLine Learning Initiative (MOLLI). This will feature artefacts from both the historic and contemporary collections, and may include images of the collection processes and the objects in different stages of manufacture. Using online links will make the exhibition available to those outside Exeter, and in particular, to audiences in Brazil. The use of ICT may also increase the opportunities for funding the project.

The majority of the historic and contemporary collections are organic, from a wide variety of plants. This can be used to demonstrate the links between various cultural, socio-economic and environmental factors. The exhibition is an opportunity for Exeter to foster awareness and knowledge about Brazilian culture, and to show that the culture and environment are intrinsically linked.

See the fauna management program in “Peru, which takes into account the rural communities needs while simultaneously reducing the hunting of primates and other threatened species. It has short term cost for hunters, but there are real social benefit. In addition alternative strategies (agroforestry and another programs) are developed for overcoming short-term cost of the local people.” Similar projects in Brazil could be investigated.

The natural history collections at RAMM may also be utilised, to demonstrate these links and to demonstrate a wider wareness of Brazilian artefacts in museums. There are various species of toucan (and 1 Brazilian tree porcupine) in the nat hist collections at RAMM





Plan

- Identify Brazilian material in collection and its accompanying documentation. Put information, together with photos of the artefacts on CD ROM to send to Monica for initial identification and investigation.
- Morwena to visit Brazil in September/October 2002 to collect further information, include audiovisual, on RAMM collections. Monica to accompany Morwena on visits to collections in Rio de Janeiro, Sao Paulo and Goias. Also, perhaps, field trip to collect vegetable fibre artefacts to complement existing RAMM collections. Morwena and Monica to meet forthcoming Vitae intern to RAMM.
- Monica and new Vitae intern to liaise before intern comes to RAMM.
- Intern at RAMM April-October 2003 working on range of ethnographic projects, including some time on exhibition.
- Object selection, conservation and text/ audiovisual information preparation.
- Design and mountmaking
- Monica at RAMM to oversee exhibition installation and participate in opening
- Installation
- Installation of related information and images onto website
- Opening
- Exhibition to run for 6 months from July (5/12/19?) 2003 – February 2004. Build in activities with local schools.





ANEXO D – FICHA DE CONSERVAÇÃO

LAB NO:	OBJECT NAME:	MATERIAL:	PERIOD DATE:
SOURCE:	MUSEUM ACCESSION NO:	SITE NAME CONTEXT NO:	
PHOTO NO'S:	X-RAY NO'S:	SAMPLES:	CONSERVED BY:
DATE STARTED:	DATE COMPLETED:	PREVIOUS TREATMENT:	
DESCRIPTION: + Drawing and dimension.		CONDITION	



Museu da Cidade de São Paulo
Arquitetura e Arte

TREATMENT:	
RECOMMENDATIONS	
EST. TREATMENT TIME:	ACTUAL TREATMENT TIME:

Digitalizada com CamScanner





Lab N°:	Nome do Objeto:	Material	Período/ Data:
Origem:	N° de Acesso no Museu:	Localização N°:	
Foto N°s:	Raio-X N°s:	Amostras:	Conservado por:
Data Iniciada:	Data Terminada:	Tratamento Anterior:	
Descrição: + descrição e dimensões		Condição:	

Tratamento:	
Recomendações:	
Tempo estimado de tratamento:	Tempo atual de tratamento:





ANEXO E – FICHAS DE ENTRADA

SOLICITAÇÃO PARA CONSERVAÇÃO

 **UFG** 

Cliente: ☐ Antiguidades ☐ Artes ☐ Etnografia ☐ História Natural ☐ Exibição ☐ Externo

Requerido por: ☐ Exposição Temporária ☐ Exp. Longa Duração ☐ Adequação de Reserva ☐ Aquisição ☐ Outros

Item: _____ Nº de Acesso no Museu/Ref. Cliente: _____

Data de Solicitação: _____ Data Requerida: _____ Local Atual: _____

Informação do Cliente	Conservação
Solicitação para: ☐ Tratamento ☐ Montagem ☐ Inspeção ☐ Acondicionamento ☐ Acessoria ☐ Análises ☐ Exames Técnicos ☐ Testes de Materiais Trabalho/Detalhes do Objeto: (Cliente completar)	Proposta de Tratamento: _____ Registro de Conservação nº _____
	Estimativa de Tempo: _____ Estimado por: _____ Em: _____ Proposta aceita: _____ Data: _____ Data de Entrada: _____ Entregue para: _____ Data de Saída: _____
2 primeiras cópias: Conservação / Última cópia: Cliente	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Digitalizada com CamScanner





REGISTRO DE ACESSO

Ano: _____

[illegible]

Digitizada com CamScanner





ANEXO G

CARTA À FUNDAÇÃO VITAE

Morwena Stephens, ACR*
Conservator of Textiles & Ethnographic Artefacts

C/o The Royal Albert Memorial Museum, Queen Street, Exeter, EX4 3RX
01392 665952 Morwena.stephens@lineone.net

Gina Weinberg
VITAE
Sao Paulo
18 October 2002

Dear Gina

It was great to meet you at the ICOM-CC conference to discuss the collaborative project that the Royal Albert Memorial Museum (RAMM) is pursuing together with Monica Carvalho and other museum professionals and institutions in Brazil, as well as Lucia Silva Bastos' internship programme for next year. I and also RAMM are grateful of VITAE's support in these activities.

The visits that Monica arranged for me, as a representative of RAMM, were very helpful in documenting our collections. I will send you a copy of the report that I am preparing on the trip.

It was also good to meet Lucia and visit the Museu do Indio, to be able to ascertain what the museum's requirements are and how a training programme can be developed to address these needs.

RAMM can offer very good experience in collections care/preventive conservation and collections management as well as objects conservation. Lucia may have the opportunity to spend time with Sherry Doyal, Devon Regional Conservator for The National Trust to see other examples of collection care work in challenging circumstances. The Conservators working at RAMM, either as staff or consultants and contractors have expertise in the conservation of ethnographic and archaeological objects and collections. Lucia will therefore have the chance to learn about sound,





tested, minimal intervention techniques that can be very effective in the long term conservation of artefacts and collections. Another focus is likely to be mount making – the support of artefacts for display, study or storage. Exeter has done some very good work in this area, developing practical, cost-effective mounting solutions which have a very important preventive conservation function. The programme should provide a very useful professional development opportunity but is clearly not a substitute for an extended period of formal conservation training and qualification.

During my brief stay in Brazil, where I was very fortunate to visit a number of museums, their galleries and storage areas, I have made some observations which I take the liberty of sharing with you. I was impressed by the hard work and support provided by VITAE in funding and equipping museum conservation laboratories and storage systems and the organisation's ongoing commitment to developing preventive conservation in Brazil. Below I list some of my observations and suggestions, which you may or may not find interesting:

- Museums do not appear to have overall Collections Management and Collections Care strategy/policy to sustain and maximise the improvements in storage and conservation facilities generously introduced by VITAE. Each museum should have a Conservation and Collections Care Policy fully integrated into the museum's plans and functions. This would cover things such as storage, display and access, an emergency plan, staff training in object handling and collection care for all staff and volunteers who use or handle the collections, an integrated pest management strategy and an environment and buildings strategy. It may be advisable to draw on the expertise of Brazilian conservators familiar with these issues to help museums integrate such policies to ensure that all VITAE funded projects are sustainable in the longer term.
- Museums should be strongly encouraged not to use water to clean the stores. Where vacuum cleaners are not available only a well-wrung cloth/mop should be used on the floor, leaving the bucket of water outside.
- At times the storage and conservation equipment appeared to be surplus to requirements, e.g. the use of expensive, high-maintenance roller-racking storage when sufficient space exists for simple metal shelving, and vacuum suction tables where there is no active paper conservation activity.
- Poor object handling and storage, despite new storage facilities, due to inadequate staff training.





- Light appears to be a major problem, particularly in display areas. I appreciate that museums have to struggle with the tropical and equatorial climates of the country, which can involve open windows to improve ventilation. However, many of the materials in ethnography collections, especially organic materials (feathers, plant fibres, textiles, and dyes) are extremely susceptible to light and ultra violet (uv) radiation. It was good to see the curtains installed so far in the National Museum. It would be wonderful to see this implemented throughout, giving greatest priority to the most light sensitive collections. Light measurements should continue to be taken in the galleries to ensure that uv is excluded and that light levels are reduced sufficiently in line with a conservation lighting policy (e.g. 50 –150 lux depending on light sensitivity of materials and duration of exposure).

I hope these brief observations are of interest to you.

Kind regards,

Morwena Stephens ACR

Conservator of Textiles & Ethnographic Artefacts

