



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)  
Doutorado em Museologia e Patrimônio**

# **CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES INDÍGENAS:**

***(RE)PENSANDO OS PROCESSOS DE  
INTERVENÇÃO A PARTIR DAS PRÁTICAS  
COLABORATIVAS EM MUSEUS  
ETNOGRÁFICOS***

*Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos*

**UNIRIO/MAST - RJ, dezembro – 2020**

# **CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES INDÍGENAS:**

## ***(RE)PENSANDO OS PROCESSOS DE INTERVENÇÃO A PARTIR DAS PRÁTICAS COLABORATIVAS EM MUSEUS ETNOGRÁFICOS***

por

**Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos**

*Aluna do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio  
Linha 02 - Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Museologia e  
Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Marcus Granato

## FOLHA DE APROVAÇÃO

# CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES INDÍGENAS:

**(re)pensando os processos de intervenção a partir das  
práticas colaborativas em museus etnográficos**

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

**Aprovada por**

**Profa. Dra.** \_\_\_\_\_  
Sílvia Cunha Lima Auväärtner – USP

**Profa. Dra.** \_\_\_\_\_  
Marília Xavier Cury – USP

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_  
Ivan Coelho de Sá - PPG-PMUS / UNIRIO-MAST

**Profa. Dra.** \_\_\_\_\_  
Priscila Faulhaber Barbosa - PPG-PMUS / UNIRIO-MAST

**Prof. Dr.** \_\_\_\_\_  
Marcus Granato (orientador)

*Rio de Janeiro, 30 de setembro de 2020.*

**Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)**

V331	<p>Vasconcelos, Mara Lúcia Carrett de Conservação de coleções indígenas: (re)pensando os processos de intervenção a partir das práticas colaborativas em museus etnográficos / Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos. -- Rio de Janeiro, 2020. 335</p> <p>Orientador: Marcus Granato. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2020.</p> <p>1. Museologia. 2. Conservação. 3. Coleções Etnográficas Indígenas. 4. Gestão compartilhada. 5. Museus Universitários. I. Granato, Marcus, orient. II. Título.</p>
------	---

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marcus Granato, que durante esses quatro anos me incentivou e conduziu em meio a tantos desafios, meus e dele, e fez com que essa tese acontecesse.

Aos membros das bancas de qualificação e de defesa, Marília Xavier Cury, Ione Helena Pereira Couto, Ivan Coelho de Sá, Priscila Faulhaber Barbosa e Sílvia Cunha Lima, pelas contribuições. À Marília Xavier Cury, um agradecimento especial por abrir as portas do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) e pela generosidade com a qual me recebeu na instituição.

Aos interlocutores do MAE/USP e do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA), pela disponibilidade e contribuição com a pesquisa.

Aos ex-diretores do MAE/UFBA Carlos Caroso, pela cedência de informações e documentos sobre o Museu, e Cláudio Luiz Pereira, por ter me ensinado muito sobre muita coisa, mas, principalmente, sobre generosidade.

À Isabela Souza, museóloga do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), pelo auxílio com a pesquisa.

À Luisa Valentini, que me ensinou a valorizar meu trabalho e a perseguir a elegância.

Aos colegas de MAE/UFBA, em especial à Celina Rosa, parceira de setor e amiga, excelente conservadora-restauradora, que pacientemente não só ouviu minhas inquietações sobre a pesquisa, como contribuiu para a discussão, e com a qual tenho aprendido muito durante esses oito anos de instituição, e à Antônio Marcos, Lúcia Helena e Elane, pelo companheirismo. Aos bolsistas que tive o privilégio de orientar, em especial àqueles com os quais trabalhei mais diretamente, Maycon, Sávila, Tatiane, Bernardo e Isabella.

À Renata Padilha, pelas discussões sobre Museologia e o apoio imprescindível, principalmente na reta final da escrita.

À Ilza Carla de Lima, pelo acolhimento e parceria em São Paulo.

À Luciane, Vanessa, Michele e Raysa, pelo companheirismo e pela torcida – um agradecimento especial para Luci, pelo suporte nas traduções para o inglês, e para Vane, pelo apoio no dia da defesa e pela revisão.

Aos colegas das turmas de 2016 e 2017, em especial à Bia, André, Nelsito, Mariana, Clarissa, Matheus, Sérgio e Hannah, que tornaram aquele ano no Rio de Janeiro inesquecível e seguem reavivando esse sentimento a cada mensagem.

À minha família, em especial aos meus padrinhos, Laura e Roberto, que colocaram um peso extra na mala para trazer do Canadá publicações fundamentais à escrita dessa tese, ao meu irmão, Luiz Felipe, que deu um suporte fundamental na mudança para o Rio de Janeiro, e a minha mãe e meu pai, Ana e Luiz, que sempre bancaram, em todos os sentidos, as coisas que eu inventei fazer.

*Restam outros sistemas fora  
do solar a colonizar.  
Ao acabarem todos  
só resta ao homem  
(estará equipado?)  
a difícilíssima dangerousíssima viagem  
de si a si mesmo:  
pôr o pé no chão  
do seu coração  
colonizar  
civilizar  
humanizar  
o homem  
descobrir em suas próprias inexploradas entranhas  
a perene, insuspeitada alegria  
de con-viver.*

*(estrofe final de “O homem; as viagens”, de Carlos Drummond  
de Andrade, 1973)*

## RESUMO

VASCONCELOS, Mara Lúcia Carrett de. **CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES INDÍGENAS: (re)pensando os processos de intervenção a partir das práticas colaborativas em museus etnográficos**. Doutorado (Tese) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2020: 330 p. Orientador: Marcus Granato.

Esta tese tem como tema a gestão compartilhada das coleções etnográficas entre museus e povos indígenas. O objetivo geral da pesquisa foi produzir conhecimento na área da Conservação de Bens Culturais Móveis no que se refere aos acervos etnográficos e à modificação das metodologias de intervenção a partir da incorporação dos processos colaborativos entre técnicos de museu e grupos indígenas. Para tanto, buscamos identificar teorias e práticas da Conservação aplicadas às coleções indígenas em museus etnográficos desde seu surgimento até a contemporaneidade, e identificar e analisar as metodologias de Conservação dispensadas às coleções indígenas em dois museus universitários etnográficos brasileiros, os Museus de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) e da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA), para comparar e analisar criticamente as metodologias aplicadas nessas instituições a partir das teorias e preceitos contemporâneos da Conservação. Selecionamos como estudos de caso as exposições "Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena", do MAE/USP, e "O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón", do MAE/UFBA. Por meio de pesquisa bibliográfica, identificamos que, no decorrer da história dos museus universitários e da musealização, os valores atribuídos às coleções etnográficas indígenas estavam relacionados às práticas científicas. Identificamos também que, na contemporaneidade, a partir do estabelecimento da gestão compartilhada das coleções, os valores atribuídos pelas populações indígenas aos objetos, antes não considerados pelos museus, agora passam a ser incorporados nos processos de musealização. Verificamos que a Conservação, enquanto disciplina inserida no processo de musealização, também se modifica, passando a focar não somente nos objetos, mas nas relações entre os objetos e as pessoas. A partir da análise dos dados levantados através de pesquisa documental e de entrevistas com os técnicos de ambas as instituições, identificamos que no MAE/UFBA as intervenções de conservação ainda são pautadas pela Conservação tradicional e seus valores, pois não envolveram os grupos indígenas na tomada de decisões. No MAE/USP, as decisões a respeito das intervenções foram tomadas com os grupos indígenas e a partir da consideração de seus valores, se aproximando assim da perspectiva contemporânea da Conservação. No âmbito dos museus universitários, compreendemos também que problemas históricos relativos à gestão institucional podem ser um desafio para a realização dos processos colaborativos. Por fim, elaboramos apontamentos para uma conduta ética dos profissionais de museus para o trabalho com os povos indígenas.

**Palavras-chave:** Museologia. Conservação. Coleções Etnográficas. Povos Indígenas. Gestão compartilhada. MAE/USP. MAE/UFBA.



## ABSTRACT

VASCONCELOS, Mara Lúcia Carrett de. **CONSERVATION OF INDIGENOUS COLLECTIONS: (re)thinking intervention processes based on collaborative practices in ethnographical museums.** Thesis (doctorate) – Postgraduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2019. 330 p. Supervisor: Marcus Granato.

This thesis has as its theme the shared stewardship of ethnographic collections between museums and indigenous peoples. The general objective of the research was to produce knowledge in the area of Conservation of Movable Cultural Property with regard to ethnographic collections and the modification of intervention methodologies based on the incorporation of collaborative processes between museum professionals and indigenous groups. To this end, we seek to identify Conservation theories and practices applied to indigenous collections in ethnographic museums from their emergence to the present, and to identify and analyze the Conservation methodologies provided to indigenous collections in two Brazilian ethnographic university museums, the Archeology and Ethnology Museums of University of São Paulo (MAE/USP) and Federal University of Bahia (MAE/UFBA), to compare and critically analyze the methodologies applied in these institutions based on contemporary conservation theories and precepts. We selected as case studies the exhibitions "Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena", from MAE/USP, and "O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón", from MAE/UFBA. Through bibliographic research, we identified that, throughout the history of university museums and musealization, the values attributed to indigenous ethnographic collections were related to scientific practices. We also identified that, in contemporary times, from the establishment of shared management of collections, the values attributed by indigenous populations to objects, previously not considered by museums, are now incorporated into musealization processes. We found that Conservation, as a discipline inserted in the musealization process, also changes, starting to focus not only on objects, but on the relationships between objects and people. From the analysis of the data collected through documentary research and interviews with technicians from both institutions, we identified that in MAE/UFBA, conservation interventions are still guided by traditional Conservation and its values, as they did not involve indigenous groups in making of decisions. At MAE/USP, decisions regarding interventions were made with indigenous groups and from the consideration of their values, thus approaching the contemporary perspective of Conservation. In the context of university museums, we also understand that historical problems related to institutional management can be a challenge to the realization of collaborative processes. Finally, we elaborated notes on the ethical conduct of museum professionals when working with indigenous peoples.

**Keywords:** Museology. Conservation. Ethnographical Collections. Indigenous People. Shared Stewardship. MAE/USP. MAE/UFBA.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Relação entre Conservação, Valor e Integridade .....	61
Figura 2. Capa da publicação elaborada a partir da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” .....	110
Figura 3. Vista geral da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” .....	110
Figura 4. Detalhe da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” .....	111
Figura 5. Material de divulgação do evento " Que Exposição Queremos?" .....	133
Figura 6. Material de divulgação do evento "A Exposição ‘O Semeador e o Ladrilhador’ e a memória do MAE/UFBA" .....	133
Figura 7. Vitrine principal da Ala Professor Pedro Agostinho - Exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón” .....	134
Figura 8. Entrada da Ala Antônio Matias - Exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón” .....	134

**LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Os bens culturais etnográficos nos documentos patrimoniais.....	41
Quadro 2 - Diferenças de perspectivas entre a Conservação tradicional e o cuidado tradicional dos povos originários ( <i>First Nations</i> ).....	62
Quadro 3 - Relação de entrevistados do MAE/USP.....	74
Quadro 4 - Relação de entrevistados do MAE/UFBA .....	75

## SIGLAS E ABREVIATURAS

- AAMAE** – Associação de Amigos do Museu de Arqueologia e Etnologia
- AAPHB** – Associação de Arqueologia e Pré-história da Bahia
- ALCB** – Herbário Alexandre Leal Costa
- ANAI** – Associação Nacional de Ação Indigenista
- BGM** – Bibliotheca Gonçalo Moniz
- CEMI** – Centro Museológico de Integração do Sistema Universitário de Museus
- CEPAE** – Centros de Pesquisa em Arqueologia e Etnologia
- COLESUM** – Adequação e Expansão das Coleções do Sistema Universitário de Museus
- CONSUNI** – Conselho Universitário
- CPC** – Centro de Preservação Cultural
- CPD** – Centro de Processamento de Dados
- CRUSP** – Centro Residencial da USP
- CT-INFRA** – Fundo de Infra-Estrutura
- CUASO** – Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira
- DAE** – Divisão de Apoio ao Ensino
- DAPE** – Divisão de Apoio à Pesquisa e Extensão
- FAOP** – Fundação de Artes de Ouro Preto
- FFCH** – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
- FFLCH** – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
- FINEP** – Financiadora de Estudos e Projetos
- FMB** – Faculdade de Medicina
- FUNDUSP** – Fundo Construção Universidade de São Paulo
- GCI** – Getty Conservation Institute
- IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- ICOM** – International Council of Museums
- ICOM-CC** – International Council of Museums Committee for Conservation
- ICOMOS** – International Council of Monuments and Sites
- IFBA** – Instituto Federal da Bahia
- IPAC** – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
- IPH** – Instituto de Pré-História
- MAA** – Museu de Arte e Arqueologia
- MAC** – Museu de Arte Contemporânea
- MAE/UFBA** – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia
- MAE/USP** – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

**MAFRO** – Museu Afro-Brasileiro  
**MAS** – Museu de Arte Sacra  
**MEB** – Museu da Educação e do Brinquedo  
**MHNBA** – Museu de História Natural da Bahia  
**MiniPlan** – Ministério do Planejamento e Coordenação Geral  
**MOA** – University of British Columbia Museum of Anthropology  
**MP** – Museu Paulista  
**MZ** – Museu de Zoologia  
**NAGPRA** – Native American Graves Protection and Repatriation Act  
**NAPAS** – Núcleo Avançado de Pesquisas Arqueológicas  
**NMAI** – National Museum of the American Indian  
**PCH** – Programa de Cidades Históricas  
**PNM** – Política Nacional de Museus  
**PPCM** – Política de Patrimônio Cultural Material  
**PPGF** – Programa de Pós-Graduação em Filosofia  
**PPGMuseu** – Programa de Pós-Graduação em Museologia  
**PRCEU** – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão  
**PROEXT** – Pró-Reitoria de Extensão  
**PUCSP** – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
**SENAI** – Serviço Nacional de Aprendizado Industrial  
**SIBI** – Sistema de Bibliotecas  
**SUM** – Sistema Universitário de Museus  
**TI** – Terra Indígena  
**UFBA** – Universidade Federal da Bahia  
**UFMG** – Universidade Federal de Minas Gerais  
**UFPA** – Universidade Federal do Pará  
**UFPEL** – Universidade Federal de Pelotas  
**UFRJ** – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
**UNDRIP** – United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples  
**UNESCO** – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization  
**USP** – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>2</b>
<b>1 - MUSEALIZAÇÃO DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS .....</b>	<b>10</b>
1.1 – Definindo Museu, Musealização, Conservação e Coleção .....	10
1.2 – Museus e Coleções Etnográficas .....	19
1.2.1 – Coleções Etnográficas e Documentos Patrimoniais .....	37
<b>2 – CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS .....</b>	<b>47</b>
2.1 - Uma Breve História da Conservação .....	47
2.2 - Conservação e Atribuição de Valor .....	56
2.3 - Conservação de Coleções Etnográficas: Considerações Teórico- Metodológicas e Terminológicas .....	63
<b>3 – OS MUSEUS DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA E SUAS ATUAIS EXPOSIÇÕES PERMANENTES.....</b>	<b>74</b>
3.1 - Museus Universitários: de Fiéis Depositários a Espaços de Pesquisa, Ensino e Extensão .....	75
3.2 - A Universidade de São Paulo e seus Museus .....	83
3.2.1 - O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) .....	88
3.2.1.1 A exposição “Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” .....	93
3.3 - A Universidade Federal da Bahia (UFBA) e seus Museus .....	111
3.3.1 – O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA) .....	117
3.3.1.1 A exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón” .....	127
<b>4 - COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS EM EXPOSIÇÃO: CONSERVAÇÃO E COLABORAÇÃO NO MAE/USP E NO MAE/UFBA .....</b>	<b>136</b>
4.1 – “É muita coisa para a gente aprender”: a Conservação na Exposição “Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena” .....	140
4.2 – “A nossa exposição mostra o que nós somos”: A Conservação na Exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón” .....	156
4.3 - O que Muda na Conservação dos Acervos Etnográficos a Partir da Colaboração com os Povos Indígenas? .....	163

4.4 – Que Lugar a Conservação Ocupa nos Museus Analisados e na Musealização?.....	175
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>187</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>197</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>219</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>222</b>

# **INTRODUÇÃO**



## INTRODUÇÃO

Essa tese foi escrita, em grande parte, em meio à pandemia de Covid-19. Por mais proveitoso que possa parecer estar em casa isolada para conceber uma tese, a realidade é um pouco menos convidativa. O distanciamento a que muitos de nós se submeteram pode, sim, proporcionar ondas de produtividade, mas tem gerado também um tsunami de ansiedade, angústia e, principalmente, incerteza. Enquanto assistimos ao mundo adoecer, vislumbramos um cenário pós-pandemia que será tão ou mais avassalador que o vírus. Os povos indígenas, especificamente, vêm sofrendo demasiado com a doença, que está levando muitos de seus anciões, os guardiões da memória.

A pandemia tem exposto os problemas da sociedade e feito essa pensar sobre como tem se construído e sobre como quer se construir daqui para frente. Uma das questões que mais ficou evidenciada foi a necessidade humana da relação com o outro. Sobre isso, Ailton Krenak, no livro “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, escreveu:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que canta, dança, faz chover. [...]. **É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros** (KRENAK, 2019, p. 8-9, grifo nosso)

Os indígenas vêm, há muito, nos ensinando sobre ser conexão, coletividade e colaboração. Em tempos de pandemia, o discurso das populações originárias ressoa, não apenas no que pode nos ensinar sobre unicidade entre ser humano e natureza, instâncias que colocamos em oposição durante tanto tempo, como, principalmente, sobre cooperação. Para os conservadores, por profissão ou por convicção, a fricção apontada por Krenak pode causar ranhuras, estragos ou danos. Mas a fricção tem potência, também, para o encaixe, para a união, e mesmo para a transformação.

Foi Ailton Krenak, também, em uma das entrevistas concedidas nesse período de isolamento social, que apresentou o poema de Carlos Drummond de Andrade com o qual abro essa tese. Acredito, assim, como ambos, em um mundo onde os encontros e as fricções são necessários e desejáveis, e podem, no âmbito da ciência e da academia, enriquecer nossos fazeres.

No âmbito das ciências humanas e sociais, os estudos que se baseiam em uma perspectiva decolonial vêm questionando e ressignificando epistemologias elaboradas a partir da ótica da dominação ocidental. Na esfera dos museus e do patrimônio, especificamente, as instituições se abrem para a escuta e a troca a respeito dos bens culturais e das coleções, possibilitando o retorno físico ou simbólico desses bens a seus grupos de origem. Muitos grupos que foram alijados dos processos de patrimonialização e musealização de seus bens culturais, como as populações afrodescendentes e os povos indígenas, atualmente demandam a participação na gestão e preservação desses bens. Os profissionais de museus, nesse contexto, se deparam com situações que desafiam os aprendizados construídos em sua formação.

A ideia para esta pesquisa surge do trabalho como conservadora-restauradora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA), quando da realização de uma intervenção em uma vestimenta da coleção Pankararé, no ano de 2012. A peça, uma vestimenta utilizada no ritual denominado Praiá, chegou ao Setor de Conservação da instituição em avançado estado de deterioração, apresentando infestação por insetos coleópteros, fibras vegetais partidas, lacunas no suporte plumário e sujidades diversas. Após o diagnóstico, foram realizadas ações de caráter preventivo e curativo, nomeadamente: desinfestação, limpezas mecânica e química e consolidação dos diferentes suportes.

Enquanto a equipe realizava a intervenção, um dos museólogos da Instituição, Antônio Marcos de Oliveira Passos, ressaltou o fato de que a confecção e uso da vestimenta obedeciam a critérios de gênero e que, no processo de elaboração, não era permitida a inserção da mulher. A informação suscitou questionamentos sobre a possibilidade de estarmos desrespeitando, de alguma maneira, a cultura Pankararé, uma vez que, para fins de consolidação do suporte, eu e a outra conservadora-restauradora, Celina Rosa Santana, havíamos retrançado e recosturado as fibras, tarefa exclusivamente destinada aos homens Pankararé, em seu contexto de fabricação e uso ritual.

A resposta mais óbvia e satisfatória a esta inquietação seria – e foi, ao menos naquele momento – buscar justificativa no fato de que ali, no Museu, o objeto havia sido elevado à categoria de objeto museológico e, por isso, encontrava-se ressignificado, o que nos dava, em tese, autonomia e respaldo para justificar tal ação. Assim, a vestimenta foi recuperada em sua integridade material, retornando à exposição. Mas como o povo Pankararé reagiria ao fato de a intervenção ter sido realizada por duas mulheres? Para o sistema de crenças deste grupo, o objeto que foi

para o museu encontra-se dessacralizado? Ou nós, as profissionais da Conservação do MAE/UFBA, acabamos por profaná-lo ao infringir uma regra social/cultural? O que pensa o povo Pankararé sobre as coleções e os museus? Não sabemos. Entretanto, no contexto atual da Museologia, marcado por abordagens que cada vez mais visam a descolonização de nossas práticas, a questão é: não deveríamos saber? Que tipo de informação está pautando nossas intervenções em relação a esses objetos, considerados culturalmente sensíveis?

Outra questão importante em relação à vestimenta Pankararé é que essa passou por um processo de desinfestação em função de um ataque por agentes biológicos. Em caso de pedidos de repatriação para uso do objeto nos rituais, os processos de desinfestação se configuram como um risco à saúde física, espiritual e ambiental dos grupos. E se os Pankararé, em algum momento futuro, vierem a pedir a repatriação de sua vestimenta? Como procederemos?

A discussão proposta à época pela equipe de conservação acabou, de certa forma, por se disseminar entre os colegas e pela instituição. A intervenção realizada na vestimenta Pankararé foi, inclusive, tema da exposição temporária “Tonã: o ritual da preservação”, realizada no MAE/UFBA em 2016. A exposição abordou o objeto desde o contexto de produção e utilização, no qual estes artefatos já sofrem influência de fatores de degradação, até as intervenções de conservação realizadas no âmbito do Museu, intervenções essas que desafiam o conservador não somente em relação à complexa conservação de suas características materiais, mas também em relação a questões que vão além de sua tangibilidade.

Outro evento gerador de questionamentos a respeito de minha prática como conservadora de coleções etnográficas foi a participação no III Fórum de Museus Indígenas, que ocorreu na comunidade de Nazaré, do povo Tabajara, localidade pertencente ao município de Lagoa de São Francisco, Piauí, entre os dias 19 e 21 de outubro de 2017. O objetivo do Fórum, organizado pela Rede Indígena de Memória e Museologia Social, foi a realização de intercâmbio entre povos indígenas para a troca de experiências, conhecimentos e saberes, a articulação interinstitucional e a formação de uma rede. O evento contou com a participação de representantes de 15 estados brasileiros (RJ, SE, PE, AP, CE, MA, MT, RR, SP, RN, PE, PI, AM, AC, RO), entre indígenas e pesquisadores.

Na ocasião, tive a oportunidade de atuar como facilitadora na atividade denominada “Roda de Diálogos 2 - O Conceito de Museu para Nós Indígenas”, que visava construir, através de perguntas-geradoras, a definição de museu para os povos

que compunham o grupo de trabalho<sup>1</sup>. Em resposta à questão “O que é o museu para nosso povo?”, as falas dos indígenas, em sua maioria, faziam uma ligação direta entre o museu e o território, a história, memória, o futuro e a vida, sempre relacionando o museu àquilo que é sagrado. Ouvir o que os indígenas pensam a respeito dos museus e dos objetos, não somente nessa atividade, mas também no decorrer do evento, fez surgirem ainda mais questionamentos sobre o modo como temos lidado com as coleções.

Venho buscando, assim, questionar minha atuação enquanto profissional que atua na salvaguarda das coleções etnográficas. A cada dia de trabalho no Museu surgem mais e mais questões que colocam em xeque conceitos e técnicas já incorporados, mas que cada vez mais parecem ser menos aplicáveis para esse tipo de objeto. O tema de pesquisa para a tese surge nesse contexto, com a ideia de tentar compreender as coleções indígenas em museus etnográficos a partir destes novos modos de olhar os objetos e, principalmente, identificar as transformações que vêm ocorrendo no que se refere à Conservação e às formas de atuação do conservador.

As situações acima relatadas me fizeram perceber a importância de tratar desta temática de maneira mais aprofundada. Primeiramente, em função da necessidade de identificar e analisar de modo mais sistemático as iniciativas colaborativas relativas à conservação de coleções em museus etnográficos. Em segundo lugar, para instrumentalizar de maneira mais adequada os profissionais de museus e, especificamente, os conservadores. Parto, assim, da premissa de que os processos colaborativos já são uma realidade no âmbito dos museus etnográficos, e que, por esse motivo, é necessário que as discussões sobre o tema sejam ampliadas, principalmente no âmbito da Conservação.

Para tanto, a pesquisa teve como objetivo geral produzir conhecimento na área da Conservação de Bens Culturais Móveis no que se refere aos acervos etnográficos e à modificação das metodologias de intervenção a partir da incorporação dos processos colaborativos entre técnicos de museu e povos indígenas. Os objetivos específicos foram: identificar teorias e práticas da Conservação aplicadas às coleções indígenas em museus etnográficos desde seu surgimento até a contemporaneidade; identificar e analisar as metodologias de conservação dispensadas às coleções indígenas em dois museus etnográficos brasileiros, os Museus de Arqueologia e Etnologia (MAE/UFBA) e da Universidade de São Paulo (MAE/USP); comparar e analisar criticamente as metodologias de conservação aplicadas às coleções

---

<sup>1</sup> Fizeram parte do grupo representantes dos seguintes povos: Huni Kuin, Tapuia Paiacu, Pitaguary, Tupinambá, Tikuna, Kaingang, Terena, Paiteer Surui, Krenak e Gavião.

indígenas nos museus etnográficos analisados a partir das teorias e preceitos contemporâneos; e propor procedimentos e condutas, com base nas análises realizadas, adequados aos desafios colocados pelos acervos museológicos etnográficos.

A pesquisa se caracteriza como aplicada, qualitativa e de caráter exploratório. No que se refere aos procedimentos técnicos, para a identificação e análise das metodologias de conservação aplicadas às coleções indígenas em museus etnográficos, foram utilizadas a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental e o estudo de caso descritivo. A pesquisa bibliográfica foi direcionada ao tema da conservação de coleções indígenas em museus etnográficos, abordando conceitos basilares como museu, museu universitário, musealização, coleções, patrimônio, conservação, restauração, objeto etnográfico, coleção etnográfica, dentre outros, direcionando-os à temática específica da pesquisa. Envolveu também a revisão de temas correlatos como políticas patrimoniais e museológicas, processos de repatriação, armazenamento, exposição, acessibilidade e cogestão destas coleções. Foram consultados, ainda, documentos de referência como cartas patrimoniais, códigos de ética e legislações, além da documentação disponibilizada pelos museus analisados.

Os estudos de caso foram realizados em duas unidades de análise, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA) e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP). Foi analisada, especificamente, a elaboração das exposições "Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena", do MAE/USP, e "O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón", do MAE/UFBA. Em um primeiro momento, a ideia era comparar os procedimentos de conservação realizados nos dois museus, um a partir da colaboração entre os técnicos e os grupos indígenas e o outro somente com a participação dos técnicos.

A escolha específica das exposições como objeto de análise se deu, de certa forma, por acaso. Quando ainda não havia sido definida em qual contexto a conservação seria investigada nos referidos museus, tive a oportunidade de passar uma semana no MAE/USP dialogando com os profissionais das equipes que participaram da elaboração da exposição "Resistência Já! ...". Após os dias de intenso contato com esses profissionais, das mais diversas disciplinas, ficou evidente que havia elementos relativos à dinâmica de elaboração de uma exposição e à maneira como a conservação é inserida nessa dinâmica que eram fundamentais à discussão.

Assim, a pesquisa seguiu tendo como base a comparação entre procedimentos de conservação realizados em ambos os museus, porém realizando um recorte no âmbito dos procedimentos realizados para elaboração das atuais exposições permanentes.

A coleta de dados foi realizada por meio de realização de entrevistas a partir de questionários semiestruturados e também de pesquisa documental. Foi elaborado um roteiro diferente para cada setor/área técnica dos Museus, que podem ser consultados nos apêndices A e B. Os dados obtidos por meio das pesquisas bibliográfica e documental e das visitas técnicas foram analisados a fim de verificar de que modo se deram os processos de conservação dispensados às coleções indígenas salvaguardadas pelos museus etnográficos analisados na elaboração das referidas exposições, e se estes estavam ou não em consonância com os preceitos contemporâneos da Conservação indicados para esses objetos.

Por meio dessa pesquisa, assim, buscamos responder aos seguintes questionamentos: a partir da análise conceitual das teorias que embasam os conceitos e pesquisas relacionadas à Museologia, à Conservação e aos estudos sobre o Patrimônio, como se articulam as questões contemporâneas relacionadas à preservação de coleções museológicas etnográficas? No que se refere à Conservação, quais os tipos de intervenção dispensados às coleções indígenas ao longo da história dos museus etnográficos? No âmbito do MAE/USP e do MAE/UFBA, que metodologias têm sido utilizadas para a conservação das coleções indígenas? As metodologias utilizadas pelos casos analisados estão em consonância com os preceitos contemporâneos da Conservação? E, por fim, é possível estabelecer procedimentos e condutas, com base nas análises realizadas, adequados aos desafios colocados pelos acervos museológicos etnográficos?

Para responder a esses questionamentos, a tese foi estruturada em quatro capítulos. No Capítulo 1, “Musealização de Coleções Etnográficas”, são elucidados conceitos fundamentais à discussão, como museu, musealização, conservação e coleção, abordados primeiramente de maneira geral e em seguida de forma direcionada aos objetos etnográficos. A história da musealização é narrada brevemente para compreendermos a maneira como os objetos etnográficos foram compreendidos e utilizados pelos museus.

No capítulo 2, “Conservação de Coleções Etnográficas”, são apresentadas e discutidas as questões específicas da disciplina no que se refere a termos, teorias e metodologias. Após um breve histórico da disciplina, abordamos à transformação dos valores atribuídos aos bens culturais através dos tempos, e de que maneira essa

transformação reflete nos processos de conservação dispensados aos objetos etnográficos.

No Capítulo 3, “Os Museus de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e da Universidade Federal da Bahia e suas Atuais Exposições Permanentes”, tratamos primeiramente do tema dos museus universitários e suas especificidades. Em seguida, contamos um pouco da história dos museus da USP e da UFBA, dando ênfase aos Museus de Arqueologia e Etnologia, nossas unidades de análise. Ao final do capítulo, descrevemos a elaboração das duas exposições em questão, trazendo os depoimentos dos interlocutores de ambas as instituições para compreender o processo de modo geral e, especificamente, como se deram os procedimentos de conservação.

Por fim, no Capítulo 4, “Coleções Etnográficas em Exposição: Conservação e Colaboração no MAE/USP e no MAE/UFBA”, iniciamos apresentando algumas questões fundamentais ao tema das exposições de museu e sua relação com a Conservação. Retomamos os conceitos abordados no primeiro e segundo capítulos para analisar a Conservação nas exposições dos referidos museus, dando ênfase às modificações nos princípios tradicionais da disciplina que se constroem a partir da colaboração com os grupos indígenas.

## **CAPÍTULO 1**

# **MUSEALIZAÇÃO DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS**



## **1 - MUSEALIZAÇÃO DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS**

No Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA), é comum ouvirmos os visitantes se referirem à instituição como o “museu do índio”. Esses mesmos visitantes, em sua maioria estudantes de Ensino Fundamental e Médio, chegam para ver as exposições, comumente, com ideias pré-concebidas a respeito das populações indígenas, seus modos de vida e sua cultura material. Quando questionados pelos mediadores, em um primeiro momento da visita, a respeito de seu conhecimento sobre o tema, muitas vezes costumam reproduzir estereótipos, quase sempre se referindo ao indígena como figura distante, deslocada no tempo e espaço.

Durante a visita, os mediadores procuram desconstruir a imagem romantizada, idealizada e preconceituosa do indígena, trazendo à discussão questões relacionadas à identidade e ao dinamismo das culturas, e observam muitas vezes expressões de surpresa quando falam, por exemplo, que muitos indígenas utilizam computador e telefone celular, que vivem nas cidades, que frequentam as universidades, etc. A ideia do indígena como esse “outro” caricato e exótico parece se mostrar, assim, ainda bastante vigente fora do âmbito acadêmico e entre os não indígenas.

Os museus que abrigaram e ainda abrigam as coleções oriundas desses povos, durante muito tempo, ajudaram a formatar esse pensamento a respeito dos indígenas, se configurando como um instrumento de instauração e corroboração dessa visão de certa forma ainda vigente. Como aponta Mathias (2014), os museus etnográficos vêm representando diferentes povos e se utilizando de coleções que, para os povos que a produzem e detém, se configuram como formas de pensamento. Neste capítulo, assim, buscaremos compreender o modo como as coleções etnográficas adentraram as instituições e ali se estabeleceram ao longo do tempo, na tentativa de construir uma narrativa histórica sobre a forma como esses objetos vem sendo tratados a partir de sua reclassificação como objeto etnográfico.

### **1.1 – Definindo Museu, Musealização, Conservação e Coleção**

A história dos museus, ou pelo menos uma história dos museus ocidentais, tem sido contada e recontada por seus estudiosos, de modo majoritário, sob o viés da criação e desenvolvimento das instituições. Interessa-nos aqui, entretanto, mais do que simplesmente descrever uma história dos museus, e mais especificamente dos museus etnográficos, buscar compreender essa história também pelo viés dos

processos de musealização das coleções, por estar inserida nesse âmbito a Conservação, foco principal da pesquisa.

Antes de adentrarmos a seara das coleções e museus etnográficos, porém, é necessário desenvolver algumas linhas a respeito de conceitos-chave para a discussão. Em primeiro lugar, é indispensável lançarmos mão da definição de museu, partindo aqui da mais conhecida e difundida, a do Conselho Internacional de Museus (ICOM):

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM PORTUGAL, 2019).<sup>2</sup>

A definição do ICOM foi atualizada pela última vez em 2007. Em 2016, no encerramento da Conferência Anual realizada naquele ano em Milão, um novo comitê, denominado *Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials* (MDPP, 2017-2019) foi designado para estudar e atualizar a definição (SANDAHL, 2018). Após os processos de escuta e colaboração dos membros, a definição escolhida para votação foi a seguinte:

Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos de diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e desafios do presente, eles mantêm artefatos e espécimes em confiança para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem direitos iguais e acesso igual ao patrimônio para todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. Eles são participativos e transparentes e trabalham em parceria ativa com e para diversas comunidades para coletar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir e aprimorar a compreensão do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário (ICOM PORTUGAL, 2019, n.p.).<sup>3</sup>

A votação para escolha da nova definição, que aconteceria na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM realizada em 7 de setembro de 2019, em Kyoto (Japão), acabou por ser adiada para que a discussão possa ser mais aprofundada (AKSOY,

---

<sup>2</sup> Tradução do ICOM Portugal para: "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment (ICOM, 2017, p 3).

<sup>3</sup> Tradução do ICOM Portugal para: "Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing" (ICOM, s/d).

2020). A definição proposta pelo Comitê enfatiza o compromisso dos museus em proporcionar o acesso e incentivar a participação das comunidades, e menciona a justiça social como um dos objetivos dessas instituições, dialogando diretamente com o tema do qual tratamos nessa tese – a participação dos grupos indígenas nos processos de musealização das coleções.

Em uma perspectiva mais filosófica, de acordo com Scheiner (2012), o museu pode ser visto como um fenômeno que se dá a partir da relação entre o humano, o espaço, o tempo e a memória, sendo a essa dado o nome de musealidade. Segundo a autora, a ideia de musealidade, e conseqüentemente a de museu, pode ainda se modificar no tempo e no espaço, conforme os sistemas de pensamento das diferentes sociedades (SCHEINER, 2012).

Em ambos os entendimentos, seja de um ponto de vista institucional ou partindo de uma concepção mais teórica, o museu é visto como uma instância modificadora das coisas, ou seja, como um dispositivo de transformação das coisas em objetos, como colocado por Desvallés e Mairesse (2013). De acordo com os autores, as coisas são de ordem da realidade e apresentam uma relação de continuidade e/ou funcionalidade para com o ser humano; os objetos, ao contrário, são da ordem da representação, ou seja, são um produto, um resultado de alguma relação estabelecida entre a coisa e o ser humano. Nesse sentido, o museu produz objetos – os objetos de museu –, e o faz por meio do processo conhecido como musealização.

Conforme Desvallées e Mairesse, a musealização consiste na

[...] operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*<sup>4</sup>, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

Inerente à musealização está a ideia de cisão entre o contexto de origem do objeto e o contexto museal. Essa operação, denominada separação, suspensão, remoção (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013) ou descontextualização (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013; SCHÄERER, 2009), se configura como uma mudança de estatuto do objeto: ele passa a ser um elemento representativo de uma relação com o ser humano e, por esse motivo, um documento com potencial de informação. O objeto de museu passa a ser, nesse contexto, um substituto da realidade da qual se originou

---

<sup>4</sup> Os termos latinos *musealium* e *musealia* se referem ao conceito traduzido como museália, proposto por Zybnek Zbyslav Stránský nos anos 1970 para denominar os objetos de museu, ou seja, aqueles que passam pelos processos de musealização (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

(DESVALLÉE; MAIRESSE, 2013). Como aponta Bruno, os processos de musealização

constroem novos valores e significados para estes objetos, por meio da elaboração de exposições e ação educativo-cultural. Neste momento, transparece não só a cumplicidade da Museologia com as áreas de conhecimento ligadas ao estudo dos bens patrimoniais, mas, sobretudo, a sua inerente submissão a questões ideológicas (BRUNO, 1996, p. 22).

O que é imprescindível a respeito do conceito de musealização é que seu objetivo não recai sobre as coisas em si, e sim sobre as coisas como signos (SCHÄERER, 2009, p. 87). O que musealizamos, assim, são as ideias, valores, dentre outras significações, atribuídas a estas coisas. O objeto, neste sentido, se configura como documento, portador de informação, e, assim como o próprio museu, é um meio e não um fim da musealização (DOLÁK, 2017).

Do ponto de vista prático, musealizar alguma coisa significa submetê-la a uma gama de processos analíticos e operacionais que vão convertê-la à categoria de objeto de museu. Essas atividades compreendem ações de preservação, pesquisa e comunicação<sup>5</sup> (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013). De acordo com Desvallées e Mairesse (2013), a preservação é um eixo fundamental aos museus, e dela fazem parte as ações de aquisição, registro, catalogação, conservação e restauração.

Bruno (1996), no entanto, aponta a preservação como a função que congrega as atividades de salvaguarda, da qual fazem parte a conservação e a documentação, e de comunicação, que engloba a exposição, a educação e a ação sociocultural. Parte das ações previstas para a preservação e comunicação dos objetos de museu, por sua vez, se enquadram no que a Museologia denomina Museografia<sup>6</sup>, que se caracteriza pelo conjunto de procedimentos a serem desenvolvidos para levar a cabo o processo de musealização (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Preservação e conservação são termos comumente utilizados, equivocadamente, para designar o mesmo tipo de ação. Desvallées e Mairesse (2013) apontam que na definição de museu do ICOM, quando listadas as funções desse tipo de instituição, não consta o termo preserva, e sim conserva. Também no glossário elaborado para seu Código de Ética, o ICOM, ao definir as atividades realizadas pelo conservador-restaurador, se utiliza dos termos preservação, conservação,

---

<sup>5</sup> Também conhecido como o modelo PPC, tradicional esquema proposto pela *Reinwardt Akademie* nos anos 1980 (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

<sup>6</sup> Conforme Mensch (1992), a ideia de Museografia toma força a partir dos anos 1950, e se configura como uma consequência lógica do que foi chamada a “revolução dos museus”.

restauração. Em ambos os casos, preservar e conservar são considerados sinônimos, fazendo referência a ações mais abrangentes (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Mesmo fazendo parte do mesmo âmbito institucional, o Comitê de Conservação do ICOM (*Committee for Conservation - ICOM-CC*) diverge do Conselho quanto ao uso desses termos. No documento de definição de profissão (ICOM, 1984), preservação equivale à conservação, mas não à restauração. Já no texto em que apresenta a terminologia a ser utilizada pela área, o ICOM-CC define Conservação como um conceito que abrange as práticas de conservação preventiva, conservação curativa<sup>7</sup> e restauração - no idioma original *preventive conservation, remedial conservation* e *restoration* (ICOM-CC, 2008) –, sendo esta a categorização que entendemos como mais adequada e que utilizaremos nesta tese. Da mesma maneira, concordamos com a definição de Desvallées e Mairesse (2013) e compreendemos que as ações de Conservação fazem parte da Preservação.

De acordo com o ICOM-CC, a conservação preventiva se caracteriza pelo conjunto de ações realizadas de maneira indireta para a preservação do objeto, ou seja, aquelas efetuadas em seu entorno e que têm como objetivo minimizar os efeitos dos agentes de degradação. As intervenções de conservação preventiva não modificam a aparência do objeto. Como exemplos, podemos citar ações relativas ao controle ambiental, ao acondicionamento e armazenamento, segurança, treinamento de equipes, etc. (ICOM-CC, 2008).

A conservação curativa, por sua vez, se configura como o conjunto de ações realizadas diretamente no objeto e que tem como objetivo estancar um processo de deterioração corrente e/ou reforçar sua estrutura. Este tipo de intervenção pode, por vezes, modificar a aparência do objeto. São exemplos de procedimentos do âmbito da conservação curativa a desinfestação, a dessalinização, a consolidação e a limpeza, dentre outros (ICOM-CC, 2008).

Por fim, a restauração se conforma como a ação executada diretamente no objeto e objetiva facilitar ou permitir sua leitura e uso. As intervenções de restauração quase sempre modificam a aparência do objeto. Como exemplo, podemos mencionar ações de reintegração cromática, reconstrução volumétrica, preenchimento de lacunas, etc. (ICOM-CC, 2008).

---

<sup>7</sup> Em 2008, o ICOM-CC modificou o termo *curative conservation* para *remedial conservation*. De acordo com o Comitê, o termo *curative* raramente é usado em inglês, está muito próximo da palavra “curador”, e também do campo médico, e, ainda, dá a ideia de que podemos fazer com que o objeto retorne a uma condição física ótima. Por sua vez, o termo *remedial* passaria a ideia de correção, e não de solução (ICOM-CC, 2008). No âmbito brasileiro, o termo curativa segue sendo utilizado.

Notamos, assim, uma divergência entre o que a área da Museologia e a Conservação entendem pelo termo conservação. A constatação de incongruências e da falta de padronização em relação ao uso desses termos dentro de uma instituição de referência para a Museologia e para a Conservação, inclusive no que se refere à terminologia, como o ICOM, causa certo estranhamento e pode denotar a falta de diálogo ou entendimento entre os comitês. No que se refere ao campo da Museologia, Desvallés e Mairesse (2013, p. 80) apontam que, na prática, “o conceito de ‘conservação’ é comumente preferido em detrimento do de ‘preservação’”.

Embora não seja o foco dessa pesquisa, a discussão sobre terminologia nos estudos sobre o patrimônio e especificamente na Conservação é fundamental. Como apontam Bojanoski *et al.* (2017), além das ambiguidades decorrentes das fronteiras por vezes pouco definidas entre as profissões, há o agravante das diferentes línguas e tradições – acrescentaríamos aqui, também, as traduções para o português. Ainda segunda as autoras, o debate é necessário para aprimorar os processos de comunicação não somente entre os profissionais, entre esses e o público em geral, e, principalmente, para consolidar sua identidade profissional (BOJANOSKI *et al.*, 2017).

A Conservação está tão intimamente ligada aos museus que dá nome à primeira profissão reconhecida no campo, como apontam Desvallés e Mairesse:

Para diversos profissionais de museus, a conservação, que concerne ao mesmo tempo à ação e à intenção de proteger um bem cultural, seja ele material ou imaterial, constitui o coração da atividade do museu – o que testemunha o vocábulo mais antigo usado para definir, na França ou na Bélgica, a profissão museal, como o corpo de *conservateurs*, que aparece a partir da Revolução Francesa. Logo, há muito tempo – ao longo do século XIX, ao menos – esse parece ser o vocábulo que melhor caracteriza, nesses países, a função do museu (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 80).

[...] é a figura do *conservateur* que aparece como a primeira profissão museológica específica. Por muito tempo, o *conservateur* era aquele responsável por todas as funções diretamente relacionadas com os objetos de uma coleção, isto é, a sua preservação, pesquisa e comunicação (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 82).

Como aponta Gomes (2017), a Museologia se desenvolve como uma área do conhecimento apenas recentemente, se configurando durante muito tempo como disciplina construída mais empírica do que teoricamente. Segundo a autora, o objetivo inicial da Museologia era formar pessoas aptas a organizar e conservar os acervos, e “tal opção pode ser percebida na predominância da guarda e conservação sobre os demais aspectos, viés seguido pelas primeiras instituições dedicadas ao ensino de Museologia” (GOMES, 2017, p. 265).

De acordo com Sá (2013, p. 33), “o conservador de museus do século XIX desempenhava funções praticamente idênticas às do atual museólogo”, atuando nas atividades relativas à coleta, pesquisa, documentação, conservação e exposição, dentre outras. Ainda segundo o autor, os cursos relativos aos estudos sobre patrimônio que começaram a surgir no Brasil no início do século XX foram diretamente influenciados pelas matrizes francesas (SÁ, 2013). Assim, a primeira formação brasileira na área da Museologia, o Curso de Museus realizado no Museu Histórico Nacional na década de 1930, também formava conservadores (GRANATO *et al.*, 2018b).

Percebe-se aí uma ligação atávica entre museus/Museologia e Conservação – existente também entre os museus/Museologia e a Antropologia, como será abordado mais à frente. Ao buscar, para a elaboração deste primeiro capítulo, compreender os processos de musealização do ponto de vista histórico, ficou evidente a estreita, e por isso mesmo às vezes intrincada, relação entre a Museologia e a Conservação. Conforme Poulot (2013, p. 22), esse vínculo “foi determinante para a emergência e desenvolvimento da instituição”.

Clavir (2002) também aponta a existência de um entrelaçamento entre a história da Conservação e a história dos museus. Curiosamente, é perceptível que a Conservação, e aqui mais especificamente a Conservação Preventiva, disciplina compartilhada com a Museologia, não se utiliza de maneira efetiva dessa ligação, abordando o Museu e a Museologia de forma superficial – quando o faz – e sem conseguir estabelecer um elo entre as disciplinas e relacionar conteúdos que por vezes têm a mesma origem conceitual. A história da Conservação é, geralmente, contada à parte da história dos museus e da Museologia; não se estabelece uma relação direta entre essas, o que se torna mais estranho ao verificarmos a proximidade de gênese entre as disciplinas.

Esse elo entre a Museologia e a Conservação parece que se perdeu em algum momento da história dos museus e da musealização, talvez, como aponta Mensch (1992), no momento da profissionalização da Museologia, que paradoxalmente levou ao desenvolvimento de uma gama de disciplinas. Segundo o autor, há nesse período um crescimento no que se refere ao aperfeiçoamento das práticas em museus, em um esforço de profissionalização que acabou por desencadear especialidades como, por exemplo, a Educação, a Documentação, a Expografia, a Conservação e a Restauração, sendo inclusive essa última reconhecida como uma profissão distinta no ano de 1950 em uma Conferência Geral do ICOM, em Londres (MENSCH, 1992).

Ainda segundo Mensch (1992), parece existir uma lacuna entre os profissionais envolvidos com a Conservação e suas teorias e aqueles envolvidos com a Museologia e suas teorias. Os conservadores, de acordo com o autor, conseguiram consolidar um pensamento metodológico orientado pelo objeto que promove uma unidade no que se refere aos princípios de intervenção, ao contrário da Museologia, que para ele ainda não teria desenvolvido uma abordagem consistente e que a diferencie de outras disciplinas a respeito do valor informacional dos objetos (MENSCH, 1992). Como exemplo desta divisão, Mensch (1992) cita os documentos do *International Committee for Museology* (ICOFOM), que raramente fazem referência a publicações de Conservação e/ou Restauração. Quase 30 anos após a observação de Mensch, é possível dizermos que o cenário ainda é o mesmo, e que, de modo geral, a Conservação somente aparece nas publicações da área da Museologia como um procedimento técnico que faz parte da musealização.

A relação entre museus e conservação também perpassou o desenvolvimento dos gabinetes de curiosidades, dos quais se originaram muitos museus etnográficos, e os quais, também, foram o cenário para a formação de disciplinas como a Antropologia e a Arqueologia. Conforme Gomes,

Na Europa ocidental, as práticas museológicas mais tradicionais, vinculadas à conservação e configuração de coleções para exposição, situam-se historicamente entre os séculos XVI e XVII relacionadas ao surgimento dos gabinetes de curiosidades que estimularam, durante o século XVIII, o aparecimento de uma “sensibilidade antiquária”, e durante o século XIX, tais práticas, acompanharam de perto o processo de estruturação de outras áreas do conhecimento, como: História, Arqueologia, Etnologia/Antropologia e Sociologia (GOMES, 2017, p. 265).

Bruno (1996) também aponta a relação de estreito vínculo e cumplicidade entre os museus e a Museologia e o desenvolvimento de diferentes áreas das Ciências Humanas e de outras áreas do conhecimento científico. Podemos, seguindo o raciocínio desenvolvido por Gomes (2017) e Bruno (1996), acrescentar a Conservação a essa gama de disciplinas que se desenvolveu a partir das experiências de colecionismo e musealização de artefatos. Inicialmente amalgamada à Museologia, posteriormente a Conservação se consolidou como disciplina à parte, com teorias, metodologias, preceitos e práticas próprias, tanto gerais como específicas para diferentes tipos de materiais, objetos e temáticas<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> É possível visualizar a variedade de áreas de atuação da Conservação observando a quantidade de grupos de trabalho coordenados pelo ICOM-CC: *Archaeological Materials and Sites Art Technological Source Research; Documentation; Education and Training in Conservation; Objects from Indigenous and World Cultures; Glass and Ceramics; Graphic Documents; Leather and Related Materials; Legal Issues in Conservation; Metals; Modern Materials and Contemporary Art; Murals, Stone, and Rock Art; Natural*



Por fim, é fundamental pensarmos o conceito de coleção. Apesar de existirem museus sem coleção ou ainda modelos de museu cuja coleção não se configura como algo central, o acervo ainda é algo central às atividades dessas instituições. Neste sentido, podemos dizer, de modo geral, que as coleções se configuram tanto como fonte como finalidade das atividades da maioria dos museus (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013).

Uma das concepções mais conhecidas é a do historiador Krzysztof Pomian para a Enciclopédia Einaudi, em 1984. No verbete, o autor descreve a coleção como o conjunto de objetos “mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p. 53). Para Desvallés e Mairesse (2013), Pomian aborda a coleção a partir de seu aspecto simbólico, uma vez que trata da resignificação do objeto ao entrar no museu: este passa de algo valoroso ou utilitário à objeto portador de sentido, se transformando naquilo que o autor denominava semióforo.

Para Baudrillard (1993), a coleção se constitui como a organização, mais ou menos complexa, de objetos que se relacionam uns com os outros, em uma associação marcada pela abstração da funcionalidade, pela propriedade e pela passionalidade. Segundo o autor, a ideia de temporalidade também é fundamental à coleção, e, neste sentido, esta teria como função “solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática” (BAUDRILLARD, 1993, p. 103).

Do ponto de vista de uma abordagem antropológica, o colecionismo é prática comum desde tempos remotos, perpassando toda a coletividade humana (GONÇALVES, 2007). Em qualquer que seja a sociedade, o ato de colecionar tem sido um exercício praticado constantemente pelo ser humano. Como aponta Bruno (1996), a guarda e valorização dos objetos demonstram, ao mesmo tempo, a necessidade de transposição da finitude humana e de ostentação e poder, e por isso o hábito de colecionar.

Para Rangel (2011, p. 5), “coletar, pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa o tempo de maneira linear e irreversível, pressupõe resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitável”. Uma coleção, assim, representa o desejo de perpetuação, de permanência ao seu próprio tempo, como que numa tentativa de alcançar a eternidade (LOURENÇO, 1999). Santos (2000) aponta que a intenção de

coleccionar pressupõe a preservação, ou seja, a criação de meios para que a coleção prolongue seu tempo de vida e permaneça por mais tempo em bom estado. Dessa forma, coleccionar implica também em conservar.

Conforme Lourenço (1999), uma coleção é composta, geralmente, de objetos da mesma natureza ou ainda de itens que guardam relações entre si, mas que de um modo geral dizem respeito a um anseio ou característica individual. Nesse sentido, o colecionismo possui caráter de coisa particular, pois é na figura do colecionador que reside o poder da seleção de determinado conjunto para entrar no círculo fechado da coleção: é ele quem confere ao objeto a característica necessária para fazer parte da coleção (LOURENÇO, 1999).

Por meio do processo de musealização, o conjunto de objetos de uma coleção, reunidos inicialmente por motivações individuais, passa a representar um grupo de pessoas. Como afirma Gonçalves,

na medida em que assim classificados e coletivamente reconhecidos, esses objetos desempenham uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço (GONÇALVES, 2007, p.28).

No mesmo sentido, Ribeiro e Velthem (1992) percebem o ato de coleccionar como uma necessidade de classificação e de entendimento do mundo. Dessa maneira, uma coleção reflete muitas histórias: a de parte do mundo, a do colecionador, e ainda a da sociedade na qual esse se encontra inserido. Além disso, “cabe assinalar que o colecionador, a época e forma de colecionamento apresentam importância crucial na contextualização das coleções, porque revelam sua relação com o campo intelectual que a produziu” (RIBEIRO; VELTHEM, 1992, p. 107). Assim, as coleções refletem também o modo de pensar e agir das instituições que as originam e preservam.

## **1.2 – Museus e Coleções Etnográficas**

Conforme Thompson (2014), as coleções etnográficas e seus modos de classificação e exposição antecederam os museus etnográficos. Apesar de colecionados desde o século XVI, esses objetos começaram a ser coletados com maior intensidade e sistemática a partir do século XVIII, antes mesmo de existirem os museus etnográficos. Inicialmente, os objetos hoje conhecidos como etnográficos eram colecionados e exibidos nos gabinetes de curiosidades. Nesses locais, que se difundiram por toda a Europa entre os séculos XVI e XVII, as coleções recolhidas por

viajantes e naturalistas em suas viagens ao então “novo mundo” eram classificadas como *artificialia*, em oposição aos objetos de História Natural (THOMPSON, 2014).

A justificativa dada naquele momento para a coleta dos objetos nas colônias e seu colecionamento era a suposição, na época uma certeza, de que aqueles povos, e conseqüentemente suas coisas, estavam fadadas ao desaparecimento, como se fossem resquícios de um passado humano que em breve se extinguiria para dar lugar à modernidade. Como coloca Albuquerque,

A autenticidade é um valor moderno, e o tradicionalismo é uma de suas vertentes. A noção de que o passado está “se perdendo” e deve ser, de alguma forma, “preservado” é o sintoma de uma mudança histórica e social que caracteriza a modernidade. O colonialismo aparece como “mal necessário” e positividade do poder na produção de registros administrativos, etnográficos, museológicos e outros (ALBUQUERQUE, 2015, p. 23).

Com esse propósito, por meio das expedições científicas, muitos naturalistas e viajantes recolheram espécimes de todo o gênero, naturais e culturais, vindo inclusive a “coletar” também seres humanos para exibição (ABREU, 2008). Os objetos coletados eram adjetivados como primitivos, seguindo uma analogia com aquilo que se pensava de seus produtores, a partir da lógica da pretensa superioridade europeia. Segundo Thompson (2014), completavam as qualificações dadas a esses povos palavras como selvagem, manso, domesticado, termos bastante utilizados pela História Natural para fazer referência a animais.

Conforme Abreu (2008, p. 34), “no contexto da empresa colonial, o diferente é designado como homem primitivo, tido como selvagem ou bárbaro, dependendo de suas características e de acordo com uma escala evolutiva produzida pelo humano europeu”. Assim foram classificados, durante décadas, os povos que habitavam os locais alvo desta empreitada colonizadora por parte de muitos países europeus: como grupos considerados primitivos e, por consequência, culturalmente inferiores.

Entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, os locais que exibiam esses objetos baseavam seus discursos na marcação das diferenças entre os povos e, mais do que isso, se utilizaram destas diferenças para respaldar teorias que pregavam uma hierarquização entre as culturas (SCHWARCZ, 2005). Essa visão de mundo, produzida no período pela denominada antropologia evolucionista, tinha nos museus e gabinetes de História Natural seus repositórios principais, e simultaneamente os locais para difusão dessas teorias. Assim, como aponta Abreu (2007), essas instituições, calcadas na representação do outro como inferior,

acabaram por se tornar o local de consolidação de um pensamento imperialista e colonizador.

Nesses museus, originados da empreitada colonizadora, os processos de musealização também obedeciam aos critérios tradicionais vigentes relacionados a esse tipo de coleção. Os objetos eram coletados por meio de trabalhos de campo, levados às instituições para serem catalogados e expostos sob a justificativa da pesquisa científica e da preservação. Eram, assim, deslocados de seu contexto e interpretados a partir da ótica dos viajantes e naturalistas e posteriormente dos etnógrafos, antropólogos, museólogos e, dessa mesma forma, eram apresentados ao público (ABREU, 2007).

A partir do século XIX, mais marcadamente na virada para o século XX, começaram a surgir nos gabinetes e museus de História Natural seções dedicadas à Antropologia e à Etnografia – segundo Lourenço (2005), a separação entre as coleções de história natural e as coleções antropológicas teve início justamente nos anos 1830-40. O aparecimento destas seções refletia a crescente especialização, a partir da qual as coleções relacionadas ao fazer antropológico foram divididas em três categorias: as coleções antropológicas, que continham remanescentes humanos; as coleções etnográficas, compostas pelos objetos produzidos pelas diferentes culturas; e as coleções pré-históricas, constituídas pelos objetos arqueológicos (THOMPSON, 2014).

É nesse período que se desenvolve a Antropologia Social ou Cultural<sup>9</sup>, que se contrapunha à teoria anterior, evolucionista, ao focar nas diferenças culturais, e não mais físicas ou raciais, entre os povos. A Antropologia Social ou Cultural se apoia no conceito de cultura como modos de “ser, pensar e agir” que seriam diversificados em cada povo ou sociedade, em oposição à “igualdade biológica comum a todos os seres humanos” (ABREU, 2008, p. 41).

Os artefatos, a partir desse momento, começam a ser classificados como etnográficos<sup>10</sup>, nome que faz referência direta à realização da etnografia enquanto método de pesquisa, como nos demonstra Abreu no trecho a seguir:

---

<sup>9</sup> Os termos fazem referência à existência de duas tradições no que se refere às perspectivas teóricas sobre a maneira de pensar os objetos etnográficos. O termo Antropologia Social era utilizado pela corrente anglo-saxã, cujo ponto de partida dos estudos eram as relações e estruturas sociais. Já o termo Antropologia Cultural era utilizado pela corrente norte-americana, para a qual o ponto de partida eram as técnicas (THOMPSON, 2014).

<sup>10</sup> Em ambos os momentos históricos, outra classificação dada a estes objetos foi a de “arte primitiva”. Esta classificação, no entanto, é pensada em oposição às denominadas “belas artes”: como aponta Mathias (2004), à obra de arte da cultura ocidental era reservado o lugar da criação artística única e do museu de arte; à arte primitiva, o lugar do artefato e das mostras etnográficas.

Quanto a isso, é fundamental sublinhar esta ideia: os patrimônios etnográficos preservados nas instituições de memória e documentação ocidentais configuram traços materiais obtidos por meio de pesquisas em diferentes sociedades. Falamos, portanto, de uma série de mediações necessárias ao reconhecimento do que é patrimônio em instituições de memória e documentação de artefatos coletados e registros produzidos em pesquisa de campo (ABREU, 2008, p. 49).

Como no período anterior, a teoria científica vigente definiu a maneira como os objetos eram tratados nos museus que se debruçavam sobre o tema. Os antropólogos passaram a se voltar para essas instituições e influenciaram o modo como o objeto etnográfico era pensado e, principalmente, exposto. Os modos de classificação oscilavam entre privilegiar a forma ou dar atenção à questão do contexto, se utilizando, principalmente nesse último caso, do conceito de áreas culturais para realizar a análise e comunicação a partir destes objetos (RIBEIRO; VELTHEM, 1992). Como apontam Ribeiro e Velthem (1992, p. 104), os objetos “eram reunidos sob categorias que consideravam o meio ambiente, a técnica e a forma, e nas quais os aspectos sociais e simbólicos, referentes aos objetos, eram obscurecidos”. Mesmo passando por diferentes transformações, a Antropologia e os museus seguiram, de acordo com Ames (2019), enquadrando as coleções etnográficas em representações estanques:

Os tamanhos e as formas dessas classificações mudaram de acordo com as modas teóricas dentro da própria antropologia, que podem ser exposições progressistas tecnológicas, exposições comparativas e culturais de família e grupos de trabalho, dioramas ou cenários, manifestações e performances. De qualquer forma, elas permanecem classificações antropológicas, que “congelam” diversos grupos sociais em determinadas categorias acadêmicas e em uma noção mítica de tempo chamada “presente etnográfico” (AMES, 2019, p. 52).

No decorrer do século XX, após a aproximação com os museus desde sua gênese, a Antropologia acabou por se afastar dessas instituições. Conforme Ribeiro e Velthem (1992), os museus não eram mais considerados um campo fértil pelos pesquisadores, e muitos desses acreditavam também que os estudos de cultura material haviam sido substituídos por outros tipos de pesquisa. Dias (2007) atribui essa mudança à crise nos museus de Etnografia, questionando inclusive se essa crise deve ser atribuída aos próprios museus, à Antropologia ou à relação que se estabeleceu entre estes, uma vez que houve um afastamento dos antropólogos dos museus em função da consolidação da Antropologia como disciplina acadêmica.

A crise nos museus etnográficos está diretamente relacionada à era pós-colonial e às incertezas acarretadas pelo período. Nesse contexto, os pesquisadores e

os profissionais de museus começam a ser questionados a respeito de suas práticas, como aponta Dias:

A autoridade dos antropólogos é posta em questão no seio da instituição museal. Os povos representados nos museus querem ter uma voz na maneira como suas culturas são dadas a ver nos espaços de exposição. Ou seja, assiste-se nos dias de hoje a um questionamento em torno de pelo menos três aspectos: a autenticidade do objeto, a autoridade do discurso e a inalienabilidade das coleções (DIAS, 2007, p. 131).

Ao mesmo tempo, aqueles que foram os objetos da colonização começaram a demandar mais fortemente sua participação nas decisões a respeito de seus patrimônios e na gestão de suas coleções, como ressalta Ames:

Aqueles que foram assim classificados, especialmente os povos indígenas, que foram os primeiros temas do estudo antropológico, nunca estiveram satisfeitos com sua museificação e muitas vezes se opuseram a isso. O mais significativo é que, na década de 1980, depois de cem anos ou mais de classificações, os museus (e sua contraparte acadêmica) só agora estão ouvindo o que seus objetos de classificação, especialmente os grupos indígenas, estão dizendo: eles querem sair das *glass boxes*, eles querem o que é deles de volta, isto é, o controle sobre sua própria história e interpretação, independentemente de que o material produzido tenha sido transformado em peças de museu, discursos em sala de aula ou trabalhos acadêmicos, livros e monografias. Já que os que controlam a história são os que dela se beneficiam, as pessoas devem ter o direito aos fatos de suas próprias vidas (AMES, 2019, p. 52).

Os museus, atuando agora a partir dessa perspectiva descentralizadora, lançam um novo olhar sobre as coleções etnográficas. Conforme Velthem (2012), essa é uma transformação qualitativa, pois atua diretamente em sua função e significação, conferindo ao objeto etnográfico um poder evocativo, de mediação, de suporte para discursos historicamente preteridos pelos museus.

Mas o que, afinal, caracteriza o objeto etnográfico? O que faz como que esse tipo de artefato possa – ou deva – ser tratado de forma diferenciada dentro dos museus? Uma definição elementar e bastante difundida faz referência ao objeto que resulta de um trabalho artesanal, sendo produzido pelo ser humano em contexto e sociedade específicas (SAVARY, 1988/1989). Quando ainda estão no seu contexto de produção e uso, no entanto, esses objetos são apenas o que são; o objeto somente se torna etnográfico quando de sua inserção no contexto institucional (VELTHEM, 2012). Assim, um objeto se torna etnográfico no momento em que é definido, segmentado, descontextualizado e levado pelos etnógrafos (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1991).

A partir da inserção no contexto institucional, antropológico e posteriormente museológico, os objetos produzidos pelas diferentes sociedades humanas são

descontextualizados conceitual e fisicamente e se tornam patrimônio, ou o nosso patrimônio (VELTHEM, 2005; 2012). Como aponta Lannes:

É certo que, na prática, o fato de serem retirados de seu contexto 'original' interrompe o uso para o qual foram destinados por seus produtores e o fluxo de sua agência na vida cotidiana, limitando drasticamente as relações que as pessoas podem desenvolver com eles (LANNES, 2015, p. 33).

Nesse processo, são produzidos novos significados para os objetos, agora alçados à categoria de objetos etnográficos. Dentro dos museus, como aponta Velthem (2012, p. 56), os artefatos etnográficos “são considerados rotineiramente como ‘desfigurados’, o que coloca na pauta a complexa questão da reintrodução desses objetos em diferentes âmbitos da pesquisa e do trabalho museológico, da catalogação à exposição”. No mesmo sentido, Applebaum (2010) menciona que, no contexto museológico, as informações referentes às relações interpessoais, que esses objetos mediavam, são suprimidas. Conforme a autora, assim, a descontextualização ao qual o objeto etnográfico é submetido não é somente geográfica, mas intelectual e política (APPELBAUM, 2010).

Para Kirshenblatt-Gimblett (1991), o objeto etnográfico é, nesse sentido, um fragmento, e a formação de uma coleção etnográfica envolve o que a mesma denomina arte do excerto<sup>11</sup>. Para a autora, no entanto, nem tudo aquilo que a pesquisa etnográfica submete à fragmentação pode ser fisicamente removido de seu local de origem, carregado pelos pesquisadores e exposto nos museus, como as coisas da ordem do intangível, do efêmero, do imóvel ou do animado. Neste caso, essas significações acabam por ser transferidas por meio dos registros documentais, como cadernos de campo, fotografias, gravações, etc., que por sua vez tornam-se, além de documentos etnográficos, artefatos da etnografia (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1991).

É no contexto museológico que o objeto etnográfico adquire o caráter de documento. Como demonstram Pinheiro e Benchimol (2009, p. 2448), “a evolução na linha do tempo do conceito de documento para um sentido mais abrangente permitiu compreender, de maneira mais clara, que os objetos etnográficos podem ser documentos e portadores de informações”. Nesse sentido, esse se configura também como interdisciplinar, pois necessita da confluência de diferentes disciplinas – Antropologia, Etnologia, História, Museologia, Ciência da Informação, dentre outras – para que possa ser interpretado em sua complexidade. Assim, Kirshenblatt-Gimblett

---

<sup>11</sup> *Art of excision*, em tradução nossa.

(1991) aponta que pensar o objeto como um documento é uma das formas de salvá-lo da trivialidade.

Segundo Velthem (2005), a análise do objeto etnográfico envolve quatro elementos principais: matéria-prima, técnicas de confecção, aspecto formal e função. Silva e Gordon (2011) dividem seu estudo nos seguintes aspectos: material, ambiente, história e significância – conceito fundamental que abordaremos mais adiante neste capítulo. Enquanto os critérios de Velthem (2005), em sua maioria, dizem respeito a características tangíveis, relativas a materiais, técnicas e formas, a classificação utilizada por Silva e Gordon (2011) abrange mais aspectos da ordem do intangível, referentes a contextos e significados. Segundo Silva e Gordon (2011, p. 19), “é o entendimento articulado destas propriedades que possibilita a interpretação dos objetos”. Para as categorias tangível e intangível, Clavir (2002) propõe uma classificação mais simplificada, apontando que, no contexto das Primeiras Nações<sup>12</sup>, essas podem ser substituídas por material, fazendo referência aos aspectos físicos, e social, referente aos significados.

Embora os aspectos tangíveis, como materiais e técnicas de confecção, sejam por vezes difíceis de serem identificados e descritos, talvez seja no âmbito do intangível que nosso distanciamento cultural para com o objeto etnográfico se faça sentir de maneira mais acentuada. É comum, por exemplo, ouvirmos termos como “objeto sagrado” ou “objeto ritual” para fazer referência a objetos aos quais são atribuídos valores da ordem do simbólico. De acordo com Appelbaum (2010), a categoria objeto sagrado começou a ser utilizada, no âmbito da Conservação das coleções etnográficas, para se referir a objetos dos povos originários no *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA), sobre o qual falaremos mais adiante. Segundo a autora, as religiões normalmente prescrevem rotinas de cuidado e de manutenção a esses objetos, como regras relativas ao toque/manuseio, ao comportamento em sua presença, a expectativa sobre sua longevidade e a práticas de substituição (APPELBAUM, 2010).

Appelbaum (2010) afirma que alguns objetos podem ter sua religiosidade cessada e se tornarem seculares. A musealização, por sua vez, pode ser um dos agentes de interrupção da sacralidade, porém isso nem sempre ocorre: há casos em que, mesmo musealizado, ao objeto seguem sendo atribuídos valores relativos ao sagrado, e essa situação é bastante comum quando tratamos de objetos indígenas. Essa prerrogativa, no entanto, não é exclusividade de objetos presentes nas coleções

---

<sup>12</sup> O termo *First Nations* é utilizado para fazer referência aos povos originários do Canadá e seus descendentes, excluindo dessa classificação os povos Inuíte e Méti (GADACZ, 2019).



etnográficas: um exemplo pertinente é o do Museu de Arte Sacra de Paraty, cujas peças do acervo são utilizadas pela população nas festas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, conforme Dantas e Uzeda (2015).

Segundo Dantas e Uzeda (2015), a utilização, pela comunidade, dos objetos musealizados nas celebrações contribui para a manutenção da identidade cultural da comunidade e “mantém latente a energia da qual é carregado, cada vez que deixa o espaço do museu para se incorporar às festas religiosas” (DANTAS; UZEDA, 2015, p. 14). O objeto católico, assim, se encaixa na definição de objeto sagrado mencionada por Appelbaum (2010). Sendo assim, compreendemos que essa definição se estende a muitos outros tipos de objetos e coleções, independentemente de sua origem.

Nas publicações que narram as experiências de trabalho colaborativo em diferentes partes do mundo, é recorrente, por parte das populações originárias, a menção à ideia de sagrado como fio que conecta e unifica sua cultura (CLAVIR, 2002; KRMPOTICH & PEERS, 2013; CURY, 2016b, 2017, 2018). Cury (2018) menciona que os indígenas vivem o sagrado, e que sua espiritualidade, para além de parte do cotidiano, é uma realidade que orienta a vida social, como um sistema de comunicação.

Outra referência comum às populações originárias é a ideia do “objeto vivo” (CLAVIR, 2002; SILVA; GORDON, 2011, KRMPOTICH; PEERS, 2013; dentre outros), ou seja, a crença de que os objetos são seres e possuem agência própria, e que, mesmo nos museus, não perdem essa característica. Sobre a relação entre a vivacidade dos objetos e os museus, Hudson (1991) faz um comentário interessante: para o autor, os museus etnográficos são anêmicos, pois, ao invés de trabalharem com os cinco sentidos, conseguem, no máximo, abranger dois. Nesse sentido, as coleções etnográficas, nos museus, estariam, assim, entre a vida e a morte, ou, no mínimo, com algumas funções comprometidas.

Para Velthem (2012), os elementos que pertencem à dimensão do intangível nem sempre podem ser compreendidos pelo pensamento ocidental, no qual teoria e prática museológicas estão fundamentadas. Segundo a autora, os objetos etnográficos se caracterizam pela irredutibilidade, ou seja, pela impossibilidade de serem dimensionados ou explicados por interpretações realizadas no contexto museológico e pelos denominados especialistas (VELTHEN, 2012). Sobre a coleção etnográfica e sua irredutibilidade, Silva e Gordon (2011, p. 19) complementam: “[...] ela é constituída por objetos que possuem uma história e uma realidade própria, cujos significados são

múltiplos e que não se reduzem, evidentemente, à lógica institucional dos museus e ao sistema de classificação museográfico”.

Conforme Clavir (2002), a narrativa ocidental se caracteriza por ser positivista, cientificista e linear, se baseando no isolamento de partes para a compreensão do todo; as narrativas indígenas, ao contrário, são cíclicas e holísticas. Os critérios e valores com os quais trabalhamos, por sua vez, foram desenvolvidos a partir desse repertório cultural ocidental e marcadamente europeizado. É possível que, ao tentarmos compreender o artefato etnográfico partindo somente dos critérios e valores que estabelecemos, consigamos compreendê-lo e acessar seus significados? Esta é uma das questões que têm perpassado as práticas relativas aos objetos etnográficos nos museus, cuja discussão é basilar ao desenvolvimento dessa pesquisa.

Pensar o objeto etnográfico é reconhecer também que este possui “uma relação de continuidade com as culturas de origem” (VELTHEM, 2005, p. 75). Para Velthem (2005), os objetos etnográficos são meios para a afirmação identitária, pois se configuram como elos para o reconhecimento de uma conexão entre os povos indígenas contemporâneos e as sociedades pré-coloniais. Esta afirmação vai ao encontro de muitas das falas de indígenas participantes do III Fórum de Museus Indígenas (Nazaré, PI)<sup>13</sup>, nas quais estes afirmavam a importância da utilização dos objetos etnográficos e arqueológicos como meios para comprovação da antiguidade de ocupação dos territórios e de sua existência. O objeto etnográfico, assim, tem potencial para desempenhar um papel político (RIBEIRO; VELTHEM, 1992).

Segundo Krmpotich e Peers (2013), os objetos etnográficos possuem o potencial de contar histórias referentes aos colonizadores e aos colonizados, e, nesse sentido, também são arquivos das histórias e relações com os estrangeiros, da sobrevivência aos regimes coloniais e das genealogias. Por essa ambivalência, os objetos etnográficos também são vistos como sensíveis e complexos, pois seus significados podem ser contestados, sua exibição pode ser considerada ofensiva e também porque podem ser foco de pedidos de repatriação (KRMPOTICH; PEERS, 2013).

As dimensões e especificidades dos objetos etnográficos vêm sendo cada vez mais exploradas pelos profissionais de museus, que por sua vez vêm questionando suas práticas e buscando modificar o olhar lançado sobre as coleções. Neste contexto,

---

<sup>13</sup> O III Fórum Nacional de Museus Indígenas do Brasil ocorreu na comunidade Nazaré do povo Tabajara, localidade pertencente ao município de Lagoa de São Francisco, Piauí, entre os dias 19 e 21 de outubro de 2017, e foi organizado pela Rede Indígena de Memória e Museologia Social (mais informações sobre essa organização podem ser consultadas no endereço eletrônico: <https://www.facebook.com/redeindigenamemoria/>).

os processos de musealização destes objetos vêm sendo transformados em um novo conjunto de práticas que alguns autores denominam etnomuseologia (RIBEIRO, 1994; BRAGA, 1994), curadoria compartilhada (LEITZKE, 2012; DUTRA, 2014) ou ainda museologia colaborativa (RUSSI; ABREU, 2019). É interessante ressaltar, aqui, que os autores mencionados são, em sua maioria, da área da Antropologia, sendo esses termos mais comuns entre os pesquisadores dessa área do que da Museologia.

De um modo geral, todos esses processos coincidem no que se refere à participação de grupos interessados na musealização de seus patrimônios, considerando esta uma ação indispensável para uma gestão ética e bem-sucedida dos acervos. Através dessas ações, os museus permitem a reconexão<sup>14</sup> dos grupos com seus objetos e ainda tem a oportunidade de requalificar as coleções (KRMPTICH; PEERS, 2013).

A relação dos povos indígenas com os museus, no entanto, pode ser conflituosa. Em um estudo realizado com representantes das Primeiras Nações do Canadá, Clavir (2002) identificou a percepção negativa que esses têm dos museus, comparando-os com prisões que encarceravam os objetos – lembremos aqui que, para essas culturas, há vida nos objetos. De um modo geral, para as sociedades ocidentais, a ação de coletar possui conotação positivo; para as Primeiras Nações, no entanto, o termo é compreendido como um sinônimo para “levar” e “roubar” (CLAVIR, 2002).

Conforme Krmptich e Peers (2013), acessar e estudar seu patrimônio é uma forma de os povos indígenas reivindicarem, assim, o conhecimento cultural suprimido durante o período colonial. No contexto atual, marcado pela descolonização e pelo reconhecimento global da identidade indígena, a relevância das coleções etnográficas e seu poder como símbolos de patrimônio e de suas práticas culturais vem crescendo entre seus grupos de origem (KRMPTICH; PEERS, 2013).

Na bibliografia das áreas de Museologia e Antropologia e da Conservação, encontramos alguns casos que exemplificam a mudança de paradigma com a qual os museus etnográficos com coleções indígenas vêm lidando. Serão aqui apresentados brevemente três destes casos, por fornecerem subsídios fundamentais para a discussão. O primeiro é o da exposição "Memórias da Amazônia: Expressão de Identidade e Afirmação Étnica" (1997), realizada pelo Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas. O evento trouxe de Portugal parte da coleção etnográfica de Alexandre Rodrigues Ferreira, coletada no final do século XVIII na

---

<sup>14</sup> *Re-engagement*, tradução nossa.

região amazônica, para ser mostrada no Brasil pela primeira vez em 200 anos. Conforme Freire (2009), a exposição, realizada no Palácio Rio Negro, em Manaus, apresentava 300 objetos indígenas, 30 aquarelas e desenhos da Biblioteca Nacional, e ainda duas malocas erguidas nos jardins dos fundos do Palácio. Ainda segundo o autor, uma das malocas foi construída por indígenas Waimiri Atroari<sup>15</sup>, com materiais trazidos de sua Terra Indígena, e a outra por indígenas Tuyuca<sup>16</sup>, ambos povos amazônicos.

Os indígenas dos diversos povos ali representados, após tomarem conhecimento do acervo, decidiram solicitar a permanência definitiva desse na Amazônia. Chegaram a conversar com o Reitor da Universidade e com o Diretor do Museu para conhecer os procedimentos técnicos necessários à conservação dos objetos, mas foram informados na ocasião de que as instituições não tinham condições de manter as peças e que estas deveriam retornar a Portugal e, por fim, concordaram com a decisão (FREIRE, 2009).

Em meio às inúmeras polêmicas que envolveram a questão na época, chama atenção, no contexto desta pesquisa, o trecho de um texto escrito para o jornal "A Crítica", de Manaus, citado por Freire:

A alegada falta de 'aptidão técnica' para que os índios fiquem com a herança que lhes pertence falta também aos estrangeiros, que não dominam a técnica da restauração de objetos que vão se deteriorando com o tempo, nem possuem a matéria-prima necessária, que só é encontrada na região (LEONG *apud* FREIRE, 2009, p. 232).

O caso traz alguns elementos fundamentais para se pensar a conservação das coleções etnográficas indígenas. Primeiramente, a alegação da falta de recursos pelas instituições para a preservação dos objetos – que, como veremos mais adiante, é uma constante. Em segundo lugar, a menção realizada no artigo de jornal ao fato de que o próprio povo que produziu foi considerado inapto pelos estrangeiros para a realização de uma suposta intervenção de conservação e restauro dos objetos. Em terceiro lugar, a ideia de os estrangeiros não poderem dominar a “técnica da restauração” destas coleções, pois somente os próprios povos deteriam o conhecimento necessário para a manutenção de seus objetos. Por fim, a constatação de que, caso fosse necessária alguma intervenção de consolidação que visasse substituir partes de algum suporte, as matérias-primas estariam na Amazônia, e não no exterior.

---

<sup>15</sup> Povo que vive nos Estados de Roraima e do Amazonas. Informações disponíveis em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Waimiri\\_Atroari](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Waimiri_Atroari).

<sup>16</sup> Povo que vive no Estado do Amazonas e na Colômbia. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tuyuka>.

É curioso observar, nesse caso, primeiramente, a validação do conhecimento técnico-científico dos especialistas em detrimento do conhecimento tradicional dos indígenas, mesmo estes demonstrando interesse em aprender os métodos de conservação dos objetos. A falta de recursos por parte das instituições para a salvaguarda dos objetos poderia, quem sabe, ter sido atenuada pela participação dos indígenas no processo de preservação, que poderiam colaborar com seu conhecimento a respeito das peças. Talvez existisse uma dificuldade dos profissionais envolvidos no processo em reconhecer a capacidade, por parte das populações originais, em lidar com artefatos originários de sua cultura e, especialmente, com a situação de repatriação desses objetos.

O segundo caso é o da exposição "Tempo e Espaço na Amazônia – Os Índios Wajãpi", inaugurada em 22 de março de 2002 no Museu do Índio (Rio de Janeiro, RJ). Concebida pela antropóloga Dominique Gallois, a exposição foi realizada com a participação de representantes do povo indígena Wajãpi<sup>17</sup> de 40 aldeias do Amapá, que produziram e selecionaram os objetos expostos (BARRETO, 2002). Sobre a exposição, Abreu relata:

Algumas observações feitas pelos Wajãpi foram bastante curiosas, como o veto à exibição de imagens de pessoas já falecidas sob a justificativa de que prejudicaria seus espíritos. Em certa ocasião, orientaram as museólogas de que seria preciso pintar com tinta vermelha pequenos círculos ao redor de algumas varas compridas e fincá-las numa certa posição no chão com o objetivo de “empurrar o céu, contendo o mundo de cima”. Para eles, esta pequena atitude seria fundamental para que o “mundo de cima” não desabasse e não se misturasse com o mundo de baixo (ABREU, 2012, p. 300).

Na experiência acima relatada, o grupo indígena teve a oportunidade de incorporar ao fazer museológico técnico práticas relacionadas aos seus saberes e crenças, em função da manutenção de determinadas características daqueles objetos. Percebemos, assim, que o espaço museológico possui, para aquele povo, sentido diferente daquele com o que os profissionais de museu trabalham: há, no caso dos Wajãpi, uma ideia de continuidade, e não de ruptura pela musealização (ABREU, 2012).

O terceiro e último exemplo se refere a um caso específico de intervenção de conservação em objetos etnográficos indígenas, realizada em conjunto com representantes do povo que os produziu. No Museu das Culturas Dom Bosco (Campo Grande, MS), foi possível colocar em prática a ideia da colaboração entre profissionais

---

<sup>17</sup> Povo que vive nos Estados do Amapá e Pará e na Guiana Francesa. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Waj%C3%A3pi>.

de museus e indígenas no processo de conservação de um adorno Bororo<sup>18</sup>. A intervenção no objeto, uma coroa plumária denominada Pariko, foi realizada por dois indígenas do povo Bororo com acompanhamento de uma restauradora do Museu do Vaticano e da curadora do Departamento de Etnologia do Museu. O arco de sustentação foi substituído, sendo utilizados materiais originais trazidos pelos Bororo, que ainda utilizavam a mesma técnica para a confecção deste tipo de coroa (CARVALHO; OLIVEIRA SILVA, 2005-2006).

No caso do Museu das Culturas Dom Bosco, o conhecimento dos indígenas a respeito da técnica e do material empregados na confecção do objeto foi reconhecido e incorporado. Para isso, no entanto, um dos princípios tradicionais da Conservação, a distinguibilidade entre materiais originais e materiais adicionados no processo de intervenção, teve que ser desconsiderado.

A partir dos exemplos citados, percebe-se que, em se tratando das coleções indígenas, existem demandas que requerem que os princípios e métodos convencionais utilizados no âmbito da musealização sejam repensados e modificados, como no caso da equipe do Museu do Índio, que, a partir da colaboração com os Wajãpi, compreendeu que a musealização não implicou na dessacralização dos objetos, e que, por esse motivo, sua exibição deveria se dar de maneira diferenciada. É possível visualizar, também, a mudança de postura dos museus em relação à participação dos povos indígenas: se no caso do Museu Amazônico, os grupos indígenas que solicitavam a repatriação das coleções não foram considerados aptos a cuidar dos objetos (tampouco o próprio Museu), no caso do Museu das Culturas Dom Bosco o conhecimento tradicional dessas populações foi considerado e incorporado à intervenção de conservação.

Uma das transformações essenciais pelas quais os museus estão passando diz respeito à questão dos valores atribuídos aos bens culturais. Conforme Castriota (2011), a atribuição de valor não era, até algumas décadas atrás, considerada algo polêmico ou disputável, mas sim fruto de decisões realizadas por especialistas do patrimônio e com forte influência de conceitos vindos das Artes, que eram incorporados sem que houvesse discussões mais aprofundadas a respeito. Contemporaneamente, entretanto, a discussão aparece com força em campos como as Ciências Sociais e a Filosofia, principalmente no que se refere à ética e à relação entre os valores e o fazer científico (CASTRIOTA, 2011).

---

<sup>18</sup> Povo que vive no Estado do Mato Grosso. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Bororo>.

No que se refere especificamente aos museus, a mudança de paradigma passa de adquirir informações sobre os objetos para entender as relações entre os objetos e as pessoas (KRMPOTICH; PEERS, 2013), ou seja, há uma ampliação do que deve ser considerado nos processos de musealização. Nesse contexto, é cada vez mais frequente a realização de ações de cunho colaborativo no que tange às coleções salvaguardadas pelos museus. Grande parte dessas ações, senão a maioria, diz respeito aos acervos de museus etnográficos, que cada vez mais vem abrindo as portas para que, por meio desses processos, discuta-se o pertencimento e a gestão das coleções.

Grupos de profissionais de áreas como a Museologia e a Antropologia vem realizando uma crítica aos museus – que pode também ser considerada uma autocrítica –, e repensando esses espaços que outrora foram instrumentos do colonialismo e imperialismo ocidentais, num esforço de potencialização de seu papel político por meio da resignificação de suas práticas e de suas coleções (CURY, 2017). O trabalho colaborativo entre atores internos e externos à instituição é um dos caminhos que aponta no horizonte dessa renovação dos museus.

Por processo colaborativo, podemos compreender uma gama de diferentes arranjos que em sua maioria partem da perspectiva dos museus que, usualmente, convidam pessoas de fora para colaborar com a instituição com uma agenda pré-definida (AMES, 1999). Temos, nesse contexto, a ação de forças diferentes e potencialmente desiguais. Nesse sentido, é fundamental que a inserção de atores externos não seja apenas uma reprodução do discurso de reparação que está em voga, e que não se torne apenas algo pontual e/ou superficial, ou ainda um “simples modelo de consulta” (ROCA, 2015, p. 129).

Os povos indígenas, neste contexto, vêm se inserindo de modo crescente nos processos referentes à musealização dos acervos etnográficos, por meio de atividades como formação de coleções, elaboração de exposições, coleta de dados e produção de conteúdo e conservação, dentre outras, em um movimento que tem como cerne a autonarrativa e que objetiva a afirmação cultural e política destes povos (CURY, 2016b). As ações desenvolvidas com grupos indígenas levam em conta que a aproximação entre as partes deve ser constante, tendo sempre uma pauta comum, com equilíbrio de poder, desfazendo polos de dominação, transpondo antigos modelos museológicos na relação com as culturas indígenas e criando novas pautas e metodologias.

Nesse sentido, Roca (2015) pontua que as principais demandas dos povos indígenas em relação aos museus e suas coleções passam pela substituição da representação estereotipada (o “outro” exótico e a-histórico), pela produção de conhecimento sobre si, para que as próprias comunidades se vejam representadas, pela contextualização do objeto arqueológico a partir da ótica da continuidade cultural, e pelo uso do museu enquanto instrumento e espaço para o ativismo. Ao mesmo tempo, conforme aponta Cury (2016a, p. 13), a aproximação com os museus tem possibilitado aos indígenas o conhecimento e o reconhecimento de objetos e técnicas, “gerando um movimento de reconhecimento institucional e apoio à preservação cultural indígena”.

De acordo com Doumas (2013), os museus não podem mais reivindicar a autoridade exclusiva sobre as coleções salvaguardadas. Ames (1999) indica a necessidade de um realinhamento de poder, que pode ser alcançado por meio da distribuição de autoridade. Segundo o autor, pequenas mudanças realizadas por meio de negociações, como por exemplo a redução dos jargões acadêmicos e de generalizações, podem causar grande impacto. Os museus, assim, devem tentar minimizar estas desigualdades por meio de propostas que contemplem não somente as demandas museológicas e museográficas das instituições. Como aponta Roca,

Torna-se necessário, aliás, conhecer os limites desses trabalhos colaborativos. Como sabemos, os acervos e as exposições sobre povos indígenas implicam valores e significados diferentes daqueles dos museus ocidentais. E os fazeres museológicos (colecionamento, classificação, curadoria, preservação, exposição, propriedade e administração dos resultados das pesquisas, entre muitos outros) nem sempre estão atravessados pelos valores e preocupações desses povos (ROCA, 2015, p. 131).

Nesse sentido, não é possível reproduzir os padrões de musealização até então vigentes, pois estes não oferecem respostas às novas demandas produzidas pelos museus etnográficos a partir do surgimento dos processos colaborativos. Cury relembra que

[...] os conhecimentos e imagens dos povos indígenas são apropriados, usados e manipulados, seja no museu ou fora dele, muitas vezes com intenções positivas, mas que pecam pelo desconhecimento ou pelo uso de poder. Então, ao se trabalhar com grupos indígenas outros parâmetros devem ser construídos e uma relação ética deve ser estabelecida, incorporada à *práxis* do museu e à própria ideia de museu que temos (CURY, 2016a, p. 15).

Segundo Cury (2016b), no que se refere aos acervos etnográficos indígenas, a Museografia não acompanhou a Museologia. Embora no campo da teoria tenha



ocorrido um avanço significativo, no que se refere a inserção das comunidades e consequentemente da diversidade, a prática ainda não reflete esses avanços. Os manuais e protocolos que orientam a gestão dos acervos não se adequaram às demandas destas comunidades e deste tipo de coleção, como por exemplo no que se refere a questões relativas ao simbólico/sagrado (CURY, 2017). Ames (1999) cita o exemplo dado por um colaborador indígena do Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica, que comparou a elaboração das exposições dos objetos de seu povo pelos profissionais de museu a ter sua casa decorada por um estranho.

Roca (2015) aponta, assim, que o estabelecimento de um compromisso epistemológico no qual se baseie o trabalho colaborativo resulta em produtos de grande significância para ambos os lados. Cury (2016b), no mesmo sentido, coloca a consulta como único caminho para a construção de políticas relativas às coleções que abarquem as demandas das comunidades. Segundo a autora, por fim, esse é um desafio que passa, principalmente, por uma mudança de ética, na qual o descolonizar das práticas passa, obrigatoriamente, pelo ressacralizar dos objetos (CURY, 2017). Ainda segundo Cury,

A dessacralização e a desmitificação dos museus é uma lição repetida no campo museal e nas aulas de museologia que devem ser revistas, reestruturadas, refeitas, pois não faz mais sentido esse pensamento. A ressacralização do museu é a pauta nova, já que o sagrado está no museu ou o museu é sacralizado pela espiritualidade (CURY, 2017, p. 205).

No cenário contemporâneo, assim, é fundamental transgredirmos a ideia da descontextualização pela musealização e pautarmos nosso pensamento a partir da recontextualização que, no caso dos povos indígenas, passa obrigatoriamente pelo respeito e valorização do sagrado, antes desconsiderado pelos museus, como elemento norteador dos processos.

Clavir (2002), a partir suas experiências de trabalho colaborativo em museus canadenses e das demandas das Primeiras Nações, elaborou uma lista de pontos que devem nortear o trabalho dessas instituições a partir de agora:

- a) construir relações com os grupos por meio de uma comunicação baseada no respeito;
- b) facilitar o acesso ao seu patrimônio salvaguardado em museus;
- c) facilitar o acesso à informação (documentação);
- d) retornar a informação relativa ao patrimônio aos grupos;

- e) buscar, ouvir e respeitar a fala e opiniões dos grupos (“honrar suas intenções”);
- f) compartilhar conhecimento e disciplinas de museu com as comunidades
- g) assegurar protocolos culturais referentes ao (re) armazenamento, apresentação, acesso e restituição dos objetos.
- h) treinar e empregar representantes das Primeiras Nações;
- i) servir aos grupos urbanos das Primeiras Nações;
- j) servir como facilitador para as falas das Primeiras Nações ao grande público, sendo seu parceiro e seguindo seus princípios;
- k) oferecer segurança e alta qualidade de armazenamento na salvaguarda de objetos frágeis e/ou importantes;
- l) manter altos padrões profissionais na gestão de coleções/conservação, e assim assegurar o acesso de muitas gerações ao seu patrimônio;
- m) arcar com os custos de funções especializadas, no caso da necessidade de grandes instalações, como controle ambiental e equipamento de laboratórios científicos e de conservação (CLAVIR, 2002).

No âmbito específico da Conservação, talvez umas das principais discussões evidenciadas pela gestão compartilhada diz respeito ao acesso e manuseio das coleções. Um dos paradigmas da disciplina é a separação entre os objetos musealizados e o público em geral, ou seja, a restrição de acesso e aproximação sob a justificativa – fundamentada – da preservação. No contexto atual, e principalmente no domínio das coleções etnográficas, no entanto, os profissionais da Conservação vêm rediscutindo as questões relativas ao acesso às coleções.

Krmpotich e Peers (2013) apontam que a própria definição de museu do ICOM preconiza, de certa forma, o acesso às coleções. Segundo as autoras, embora o termo em si não seja utilizado, no referido texto sugere-se que o museu deve estar à serviço da sociedade e ser aberto ao público, não especificando a qual público se refere. As autoras interpretam que, se a função do museu de comunicar para educação, pesquisa e fruição, o acesso aos objetos pelas pessoas é um componente central dos museus (KRMPOCH; PEERS, 2013).

Como apontam ainda Krmpotich e Peers (2013), os conservadores têm percebido que limitar o acesso promove a desconexão entre os objetos e as pessoas, e isso acaba por refletir negativamente na valorização das coleções e na capacidade destas de promover benefícios sociais. De acordo com as autoras, é possível conciliar os interesses das partes envolvidas, mas para isso os profissionais responsáveis pela conservação das coleções necessitam de uma mudança de postura que passe da

reatividade para a proatividade (KRMPOTICH; PEERS, 2013). Segundo Dumas (2013), nesse novo contexto, a função do conservador não é superproteger os objetos, mas fazer com que seu uso e acesso se dê de maneira segura (DOUMAS, 2013).

Conforme Wain (2011), é necessário que encontremos um equilíbrio entre presente e futuro, tangível e intangível, evidência física e valor sentimental, preservação e acesso. A questão que permeia esse equilíbrio é como chegar a ele. Wain (2011) aponta algumas possibilidades, como a documentação dos aspectos intangíveis, a viabilização de práticas tradicionais e de outros modos de interação sensorial entre pessoas e objetos. O que fica evidente para a autora, no entanto, é que equilibrar os fatores acima mencionados envolve a relativização de princípios em prol da manutenção dos aspectos intangíveis (WAIN, 2011). Esta ideia, é claro, é contemporânea, e não sabemos quais serão exatamente os valores atribuídos a esses objetos pelas gerações futuras.

No âmbito da Conservação, tomada aqui como parte da Museografia, também se percebe uma lacuna entre aquilo que é preconizado pelas teorias e princípios contemporâneos e o que se aplica de fato às coleções. A Teoria Contemporânea da Restauração, proposta por Muñoz Viñas (2003), por exemplo, deslocou o foco do objeto e seus materiais de composição para os sujeitos e significados que estes atribuem ao objeto, passando assim a incluir os indivíduos nos processos. Ao mesmo tempo, diferentes códigos de ética profissionais (AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION..., 1994; AUSTRALIAN INSTITUTE FOR CONSERVATION..., 2002; CANADIAN ASSOCIATION FOR CONSERVATION..., 2009; ASOCIACIÓN GREMIAL DE CONSERVADORES..., 2008) já trazem em seu conteúdo a inclusão da integridade conceitual ou significância cultural como valor imprescindível a ser considerado, o que por sua vez é basilar quando nos referimos às coleções indígenas.

Na prática, entretanto, apesar de já haver iniciativas colaborativas entre técnicos de museu e indígenas no que se refere à conservação, ainda não há protocolos a serem seguidos – se é que esses são possíveis de serem elaborados – e nem parece haver a inserção deste pensamento à *práxis* dos profissionais de conservação. No caso, por exemplo, da incorporação da integridade conceitual ou cultural como valor – em um esforço que Clavir (2002) denomina reconceitualização –, mesmo que se realize uma pesquisa aprofundada sobre o objeto, há um hiato significativo entre o que compreendemos e o significado atribuído pelas comunidades, que poderia ser minimizado por meio da colaboração (VASCONCELOS; GRANATO, 2017).

Segundo Doumas (2013), dar ênfase ao público e a suas necessidades, ao invés de exclusivamente aos objetos, afeta diretamente a formulação de políticas e a tomada de decisões em relação ao patrimônio. Por esse motivo, discutiremos, a seguir, de que maneira os documentos e políticas patrimoniais têm abordado as coleções etnográficas ao longo do tempo, e se esses instrumentos estão em consonância com a ideia contemporânea de musealização de coleções etnográficas aqui apresentada.

### 1.2.1 – Coleções Etnográficas e Documentos Patrimoniais

Como visto, as práticas de musealização relacionadas aos museus e coleções etnográficas são um reflexo dos diferentes momentos de desenvolvimento de áreas como a Antropologia e a Museologia. Como apontam Granato *et al.* (2018a), as cartas patrimoniais refletem os princípios, conceitos e metodologias de cada período histórico, e através destes é possível visualizar as transformações por que passaram os estudos sobre o patrimônio. Ainda segundo os autores, estes documentos “podem influenciar a formulação de políticas mundiais, nacionais ou regionais” (GRANATO *et al.*, 2018a, p. 208). Neste sentido, a verificação da menção aos bens culturais etnográficos nos documentos desta natureza se torna importante para compreender os modos de preservação das coleções marcados no tempo e no espaço.

Utilizaremos o termo documentos patrimoniais<sup>19</sup> para fazer referência ao conjunto de textos normativos nacionais e internacionais que versam sobre procedimentos relativos ao tema patrimônio, como Cartas, Convenções, Recomendações, Normas, Compromissos e documentos similares. Os documentos patrimoniais são elaborados no âmbito de instâncias como o Conselho Internacional de Museus (ICOM), a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), dentre outras entidades (LIMA, 2009).

Dentre os documentos patrimoniais consultados<sup>20</sup>, foram selecionados aqueles que traziam em seu título ou conteúdo os termos tradicional, etnológico<sup>21</sup>, etnográfico

---

<sup>19</sup> O termo foi cunhado no âmbito do projeto “Termos e Conceitos da Museologia”, desenvolvido pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) (PPG-PMUS UNIRIO/MAST), que se insere no projeto permanente *Terms and Concepts of Museology*, realizado pelo Comitê Internacional para Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) (LIMA, 2009).

<sup>20</sup> Foram consultados documentos disponíveis nos seguintes portais eletrônicos: <http://www.iphan.gov.br>, <http://www.museus.gov.br>, <http://www.cultura.gov.br>, <https://www.icomos.org> e <https://unesdoc.unesco.org/>.

<sup>21</sup> Para Lévi-Strauss (1975), os termos etnografia e etnologia somente fariam referência a etapas diferentes da mesma pesquisa, sendo a etnografia a coleta e organização dos dados oriundos da

e/ou indígena, por compreendermos que todos estes podem abarcar o tipo de coleção ao qual nos referimos nesta pesquisa. Foram analisados: a Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais, de 1970; a Carta de Burra, de 1979; as Recomendações de Paris de 1989; a Carta de Fortaleza, de 1997; e a Carta de Cartagena das Índias, de 1999; a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas<sup>22</sup>, de 2007; a Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade, de 2015; a Política Nacional de Museus, de 2007; a Política de Patrimônio Cultural Material do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PPCM/IPHAN), de 2018; e a *UNESCO Policy on Engaging with Indigenous Peoples*, também de 2018.

A Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais foi elaborada na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, ocorreu em Paris entre 12 e 14 de novembro de 1970, sendo publicada em 1972. No documento, cuja definição de bens culturais inclui os objetos de interesse etnológico, é apontada, no artigo 5º, a necessidade da implementação de instituições técnicas e científicas voltadas à preservação, como museus, bibliotecas, arquivos e laboratórios.

A Carta de Burra foi elaborada inicialmente em 1979<sup>23</sup> pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) da Austrália, na esteira da 5ª Assembleia Geral do ICOMOS realizada em Moscou em 1978. O documento traz o tema da preservação e manutenção de lugares de significância cultural, incluindo nessa definição sítios naturais, históricos e indígenas. Nos artigos 2, 3 e 4, o documento traz princípios para a conservação destes sítios, indicando que o objetivo das ações deve ser a manutenção do significado cultural, e que a conservação deve ser baseada no respeito às estruturas, usos, associações e significados pré-existentes, e utilizar, preferencialmente materiais e técnicas tradicionais (ICOMOS, 2013).

A Recomendação de Paris de 1989, elaborada na 25ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, versa sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular. No item A, apresenta a definição de cultura tradicional e popular como o conjunto de

---

observação de grupos humanos, ou seja, o trabalho de campo, e a etnologia o estudo dos modelos construídos por meio destes dados.

<sup>22</sup> *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UNDRIP)*.

<sup>23</sup> Foram realizadas revisões em 1981, 1988, 1999 e 2013, sendo esse último o ano da versão que é adotada oficialmente (ICOMOS, 2013).

criações que emanam de uma comunidade cultural fundamentada na tradição e expressa por indivíduos ou grupos reconhecidos por esta comunidade, e cujas manifestações compreendem língua, literatura, música, dança, jogos, mitologia, rituais, costumes, artesanato, arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989).

Nos itens C e D da Recomendação de Paris de 1989 são apresentadas orientações para a conservação a cultura tradicional e popular, definida como a proteção às tradições culturais e de seus portadores, a partir do entendimento de que os povos têm direitos sobre sua cultura, e prescinde de uma formação profissional que abarque tanto a conservação física até o trabalho analítico (UNESCO, 1989). O documento indica a importância da vinculação entre conservação e documentação, no que se refere aos dados necessários para a compreensão de bens dessa natureza. Por fim, aponta a necessidade de garantir o acesso das diversas comunidades à sua cultura para a preservação (UNESCO, 1989).

A Carta de Fortaleza, elaborada em 14 de novembro de 1997 no evento “Seminário Patrimônio Imaterial - Estratégias e Formas de Proteção”, promovido pelo IPHAN, traz em seu conteúdo a “Moção de apoio às expressões culturais dos povos ameríndios”, na qual pleiteia o reconhecimento, pelo Ministério da Cultura, da cultura indígena como parte do patrimônio nacional (IPHAN, 1997). A Carta de Cartagena de Índias<sup>24</sup>, de 25 de maio de 1999, por sua vez, aponta princípios para a proteção, recuperação de bens culturais do patrimônio arqueológico, histórico, etnológico, paleontológico e artístico da Comunidade Andina, especialmente no que se refere à repatriação destes bens, instituindo condutas para os processos de restituição (CAN, 1999).

A Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (UNDRIP), publicada em 2007, apresenta dois artigos que fazem menção aos bens culturais indígenas. No artigo 11, é citado o direito dos povos indígenas de praticar e revitalizar suas tradições culturais e costumes, incluindo o direito de proteger seus sítios históricos e arqueológicos, artefatos, desenhos, cerimônias, tecnologias, artes visuais e performativas e literatura. O artigo menciona ainda o dever dos Estados de prover os mecanismos necessários a estas práticas como, por exemplo, a restituição de objetos. No mesmo sentido, o artigo 12 menciona o direito dos povos indígenas de acessar de modo privativo seus sítios culturais e religiosos e usar seus objetos cerimoniais, bem como o direito à repatriação de seus remanescentes humanos (UNESCO, 2007).

---

<sup>24</sup> Elaborada pela Comunidade Andina, bloco econômico sul-americano formado por Bolívia, Colômbia, Equador e Peru.

A Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade, aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em sua 38ª sessão, em 17 de novembro de 2015, trata das coleções relativas ao patrimônio cultural indígena no item III, “Questões para os Museus em Sociedade”. Na alínea 18 do tópico “Função Social”, é incentivado o diálogo entre museus e povos indígenas no que se refere à gestão das coleções, cabendo aos Estados-membros propiciar o estabelecimento desta relação e, “onde for apropriado, ao retorno ou à restituição de acordo com as leis e as políticas aplicável” (UNESCO, 2015, p. 6).

É possível verificar, por meio desta análise, as transformações ocorridas no âmbito da preservação das coleções etnográficas. Antes dos anos 1970, não foi encontrada nenhuma menção ao patrimônio tradicional, etnológico, etnográfico e/ou indígena. A Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais, de 1970, foi o primeiro documento a se referir a estes bens culturais, sem, no entanto, defini-los. A Convenção da UNESCO de 1970 provavelmente exerceu influência sobre a Carta de Burra, que, no entanto, diferencia-se ao mencionar especificamente os bens culturais indígenas, inovando também na proposição do conceito de significância cultural.

A carta Recomendações de Paris de 1989, por sua vez, configura-se como o primeiro documento patrimonial a tratar exclusivamente do que denomina bens culturais tradicionais e populares. Chama a atenção os parágrafos dedicados especificamente à preservação e conservação, que apontam a necessidade de que as intervenções sejam exercidas para além da conservação do tangível e de que as comunidades tenham acesso a seu patrimônio.

Da mesma maneira, os documentos Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas e Recomendação Referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade indicam o direito dos povos indígenas de acessarem seus sítios e objetos e a garantia deste direito pelo Estado. As Cartas de Fortaleza e de Cartagena das Índias também apontam nesta direção, dando ênfase à repatriação e restituição dos bens de povos originários dos respectivos países. No Quadro 1, é possível visualizar os pontos principais de cada um dos referidos documentos.

**Quadro 1** – Os bens culturais etnográficos nos documentos patrimoniais

DOCUMENTO	ANO	PONTOS PRINCIPAIS
Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais	1970	Inclusão dos bens etnológicos na definição de bens culturais
Carta de Burra	1979	Conservação dos sítios indígenas devem considerar sua significância cultural e o uso de materiais e técnicas tradicionais
Recomendações de Paris	1989	Definição de cultura tradicional Acesso das comunidades aos bens culturais como garantia de sua preservação
Carta de Fortaleza	1997	Moção que reivindica a cultura indígena como parte do patrimônio nacional brasileiro
Carta de Cartagena das Índias	1999	Determinações para a repatriação de bens arqueológicos e etnológicos pertencentes à Comunidade Andina
Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas	2007	Direito dos povos indígenas de praticar e revitalizar suas tradições culturais e costumes, acessar de modo privativo seus sítios culturais e religiosos e usar seus objetos cerimoniais Direito à repatriação dos remanescentes humanos
Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade	2015	Incentivo ao diálogo entre museus e povos indígenas para a gestão das coleções e ao retorno/restituição dos bens culturais indígenas

Fonte: elaborado pela autora.



Para além de modificar os preceitos de preservação e conservação, os documentos patrimoniais mais recentemente elaborados parecem também ter influenciado na elaboração de políticas mundiais e nacionais, como apontaram Granato *et al.* (2018a). A Política Nacional de Museus (PNM), elaborada em 2007, faz menção aos bens culturais indígenas tanto nos princípios para sua elaboração como nos objetivos apresentados na forma de eixos programáticos. No princípio 7, a Política aponta o “respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas e afro-descendentes (sic), de acordo com as suas especificidades e diversidades” (BRASIL, 2007, p. 25). No eixo programático 1, Gestão e Configuração do Campo Museológico, aponta a participação de comunidades indígenas na gestão de seus patrimônios culturais, e no eixo 7, Aquisição e Gerenciamento de Acervos Culturais, propõe a criação de políticas integradas no que se refere, dentro outros processos, à conservação e restauração de acervos de comunidades indígenas (BRASIL, 2007).

A Política de Patrimônio Cultural Material (PPCM) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), instituída em 19 de setembro de 2018, dedica um capítulo específico ao patrimônio cultural material dos povos indígenas. O documento relembra o direito dos povos indígenas de “praticar e revitalizar as suas tradições e costumes” (IPHAN, 2018, art. 61), já exposto na Declaração das Nações Unidas de 2007, bem como o direito de definição de prioridades no que se refere aos processos de preservação do seu patrimônio material. A PPCM/IPHAN indica ainda que a preservação do patrimônio cultural material indígena deve estar em consonância com as práticas culturais materiais próprias de cada povo, e que estes devem ser consultados sempre que alguma medida ou ação os afete diretamente.

Também publicada em 2018, a *Unesco Policy on Engaging with Indigenous Peoples* indica que os povos indígenas devem participar da elaboração de políticas culturais, mencionando o direito destes grupos de serem consultados em processos que envolvem seus patrimônios e manifestações. É sugerido que os povos indígenas tenham acesso ao patrimônio tangível – objetos e sítios – para que seja viabilizada a manutenção das características intangíveis destes bens culturais. O documento ainda menciona o direito à repatriação dos remanescentes humanos e o dever dos Estados em propiciar o acesso e/ou restituição desses bens e também de objetos cerimoniais (UNESCO, 2018).

Cabe aqui, por fim, fazermos menção a algumas legislações já existentes a respeito da proteção ao patrimônio cultural dos povos indígenas. A Nova Zelândia foi pioneira no que se refere à promulgação de leis que versam sobre a restituição de objetos, por meio do *Protected Objects Act*, de 1975. A lei visa regular a exportação e

importação de objetos protegidos, prevendo a devolução em caso de objetos exportados ou importados ilegalmente, e estabelecer, registrar e controlar a propriedade e venda do *ngā taonga tūturu*. A expressão *ngā taonga tūturu* se refere aos objetos que se relacionam à cultura, história ou sociedade Maori e que possuem mais de 50 anos (NEW ZEALAND GOVERNMENT, 1975). A cultura Maori também é protegida pelo *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act*, de 1992, que cria o Museu da Nova Zelândia Te Papa Tongarewa (NEW ZEALAND, 1992).

Outra legislação de referência é o *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA), ato estadunidense promulgado em 1990. A medida estabelece o retorno, pelos museus federais, de restos humanos, objetos funerários, objetos sagrados e bens culturais em geral aos grupos nativos, bem como a seus descendentes diretos ou culturalmente afiliados<sup>25</sup>, e aos grupos nativos havaianos (NATIONAL PARK SERVICE, 2012). Para esses grupos, a legislação do NAGPRA se configura como uma ferramenta para recuperar e fortalecer suas práticas culturais, tribais e religiosas, através do conceito de uso cultural dos objetos repatriados, segundo Sadongei (2001).

Percebe-se, por meio dos documentos patrimoniais elaborados contemporaneamente, a preocupação em incluir os povos indígenas na preservação de seus objetos e coleções, sendo essa inclusão apontada, inclusive, como um direito desses grupos. Embora tais documentos sejam importantes e acabem por se tornar uma referência para os profissionais, é necessário, no entanto, relativizar seu poder real de efetivação. Na prática, nem sempre os preceitos elaborados pelas cartas patrimoniais, declarações e outros documentos se tornam de fato políticas públicas ou legislações, e mesmo quando isto ocorre, não é garantia de que tais indicações sejam de fato seguidas e implementadas.

No âmbito nacional, ainda não possuímos legislação específica sobre o patrimônio cultural indígena. A Constituição Federal aponta a proteção das manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras pelo Estado (BRASIL, 1988), e o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1936, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, inclui na categoria de patrimônio os bens etnográficos, incluindo no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, os objetos pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular (BRASIL, 1937). Atualmente, temos cinco acervos nos quais constam coleções indígenas inscritos no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e

---

<sup>25</sup> Conforme o NAGPRA, a afiliação cultural diz respeito à relação de identidade de grupo que pode ser estabelecida um grupo indígena atual e um grupo indígena anterior (NATIONAL PARK SERVICE, 2012).

Paisagístico do IPHAN: Coleção Arqueológica e Etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi; Coleção etnográfica, arqueológica, histórica e artística do Museu Coronel David Carneiro; Coleção etnográfica, arqueológica, histórica e artística do Museu Paranaense; Coleção arqueológica, etnográfica, histórica e artística do Museu Júlio de Castilhos; e as Coleções arqueológicas, etnográficas, artísticas e históricas do Museu Paulista (Ipiranga) (IPHAN, 2018).

A gestão compartilhada das coleções etnográficas, assim, além de discutida pelos teóricos de áreas como a Antropologia e a Museologia e demandada por diversos grupos indígenas, vem sendo também proposta pelos documentos patrimoniais desde o final do século XX. No Brasil, nossa Política Nacional de Museus elaborada há mais de dez anos, preconiza a participação dos povos indígenas na musealização de suas coleções, orientação recentemente corroborada pela Política de Patrimônio Cultural Material. Nesse contexto, é importante que os profissionais que lidam com as coleções indígenas se atualizem e atuem no sentido de encurtar as distâncias entre o que sabemos que deve ser feito e o que fazemos de fato.

Vale mencionar, por fim, um outro documento, que, digamos, vai de encontro ao conteúdo das cartas, recomendações e políticas aqui citadas: a Declaração de importância e valor dos museus universais<sup>26</sup>, elaborada em 2002 e assinada pelos dirigentes de grandes museus da Europa e dos Estados Unidos<sup>27</sup> (SCHUSTER, 2004). Na declaração, os signatários reconhecem que os objetos adquiridos em épocas anteriores refletiam valores e sensibilidades da época e que não podem ser comparados com os parâmetros atuais utilizados para pensar os museus e coleções. A condição de museu universal dessas instituições, que serve aos povos de todas as nações e não a uma nação específica, no entanto, lhes desoneraria do dever ético de repatriação de objetos (DECLARATION ON THE IMPORTANCE AND VALUE OF UNIVERSAL MUSEUMS, 2002).

O argumento da universalidade, enquanto valor, está intimamente ligado à perspectiva colonial, como veremos mais adiante, e, por esse motivo, vem sendo cada vez menos utilizado pelos estudiosos da Conservação e da Museologia. Nesse sentido, a Declaração de importância e valor dos museus universais parece algo

---

<sup>26</sup> *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums* (tradução nossa)

<sup>27</sup> The Art Institute of Chicago; Bavarian State Museum, Munich (Alte Pinakothek, Neue Pinakothek); State Museums, Berlin; Cleveland Museum of Art; J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Los Angeles County Museum of Art; Louvre Museum, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; The Museum of Fine Arts, Boston; The Museum of Modern Art, New York; Opificio delle Pietre Dure, Florence; Philadelphia Museum of Art; Prado Museum, Madrid; Rijksmuseum, Amsterdam; State Hermitage Museum, St. Petersburg; Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid; Whitney Museum of American Art, New York; The British Museum, London (DECLARATION ON THE IMPORTANCE..., 2002).

anacrônica, como uma tentativa de resistência a uma realidade que já se modificou há décadas, como demonstramos aqui por meio dos documentos patrimoniais analisados nessa seção.

Dentro da perspectiva atual de musealização dos objetos etnográficos, exposta nesse capítulo, Krmpotich e Peers (2013) ressaltam que devemos admitir os limites de nosso conhecimento no que se refere aos objetos etnográficos. A Conservação, inserida nesse contexto, vem tentando repensar seus princípios, valores e métodos, questionando fundamentos já estabelecidos e incorporando novas metodologias e a participação de atores antes externos às decisões. De acordo com Wain (2011), entretanto, estas iniciativas ainda são tidas como exceções e, por esse motivo, se faz necessário aprofundarmos ainda mais essa discussão.

## **CAPÍTULO 2**

# **CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS**

## **2 – CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS**

Assim como outras disciplinas anteriormente mencionadas, a Conservação também vem refletindo as transformações ocorridas no âmbito do patrimônio cultural (AVRAMI *et al.*, 2000). A Conservação e os conservadores vêm, nesse contexto, ressignificando conceitos e práticas tradicionais da disciplina, trazendo à tona a necessidade de repensar modelos de atuação, especialmente no que se refere aos bens culturais etnográficos e a consolidação das ações de gestão compartilhada das coleções.

Vimos que os valores atribuídos aos objetos etnográficos, bem como suas especificidades, vêm definindo seus modos de preservação e a maneira como são musealizados. A Conservação, por estar inserida no processo de musealização, também se modificou ao longo do tempo, tanto de maneira geral, enquanto disciplina, como de modo específico, em relação aos objetos etnográficos. Entender a história da disciplina e analisá-la criticamente é, assim, fundamental para a compreensão da Conservação dessas coleções na contemporaneidade.

Pensar criticamente a Conservação é, também, compreender a relação intrínseca existente entre a disciplina e a atribuição de valor aos bens culturais: as decisões a respeito da Conservação influenciam e são influenciadas pelos valores atribuídos aos objetos e/ou coleções. Nesse capítulo, abordaremos questões relativas à formação da disciplina e às transformações dos valores considerados pelos profissionais de museus para analisar de que maneira essas questões reverberam na conservação das coleções etnográficas indígenas. Aprofundaremos, ainda, a discussão a respeito dessa categoria de objeto, falando de suas características e especificidades no que se refere aos aspectos tangíveis e intangíveis.

### **2.1 - Uma Breve História da Conservação**

A Conservação, como a conhecemos hoje, surge no contexto dos museus, porém originada de outra prática atualmente por ela englobada, a Restauração. Conforme Martinez Justicia (2007), a restauração enquanto sinônimo de intervenção, sempre existiu: primeiramente, era realizada pelos artesãos e artistas; a partir da idade contemporânea, a prática foi se desenvolvendo como disciplina técnico-científica, com critérios e metodologias próprias. Os museus, segundo a autora, contribuíram em muito para essa evolução.

Desde a Antiguidade greco-romana (aproximadamente do século VII a.E.C. até o século V a.E.C.), temos registros de formação de coleções públicas e privadas e,

consequentemente, de uma preocupação em adotar medidas para sua conservação. Após um período de descaso com as obras de arte clássicas na Idade Média (entre os séculos V e XV), causada principalmente pela ascensão do Cristianismo como ideologia dominante, o Renascimento inaugura a partir do século XV um novo ciclo na cultura ocidental, por meio do estabelecimento de uma nova relação com a arte e de uma consciência a respeito da conservação e restauração de obras e monumentos (MARTINEZ JUSTICIA, 2007; GONZÁLEZ-VARAS, 2008).

Segundo Clavir (2002), a restauração no período renascentista era realizada pelos próprios artistas em suas oficinas, e estes mantinham segredo a respeito de seus métodos e descobertas. As práticas, desta maneira, não eram unificadas e se caracterizavam por serem bastante interventivas, sendo comum que os artistas/restauradores adicionassem partes ou repintassem as obras. Muitas técnicas desenvolvidas no período, principalmente entre os séculos XVII e XIX, no entanto, ainda são utilizadas como, por exemplo, o reentelamento<sup>28</sup> (CLAVIR, 2002).

A partir do século XIX, surgem o que hoje consideram-se os primeiros teóricos da restauração, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900) e Camilo Boito (1836-1914). Todos tinham como objeto a restauração de obras arquitetônicas e monumentos, mas possuíam posições diversas quanto ao tema. Enquanto Viollet-le-Duc entendia a restauração como restabelecimento de um estilo, considerando inclusive a eliminação ou adição de elementos para tal, Ruskin defendia a permanência da ruína e a valorização da passagem do tempo, sendo contrário a qualquer tipo de intervenção (GRANATO; CAMPOS, 2013). Apesar de radicais, ambas as teorias traziam em si princípios que ainda hoje são basilares no que se refere à conservação e à restauração: de Viollet-le-Duc, herdamos a ideia da pesquisa minuciosa e documentação ostensiva sobre o objeto da intervenção; de Ruskin, a ideia de não intervenção na pátina<sup>29</sup>, no caso específico de alguns bens.

Camilo Boito, por sua vez, assumia uma posição intermediária, que aceitava as modificações realizadas ao longo do tempo nos edifícios. No Congresso de Engenheiros e Arquitetos realizado em Roma ano de 1883, Boito sugere o que denominou Restauro Arqueológico, propondo que as intervenções se limitassem à consolidação de suportes e reconstrução de partes fragmentadas, trazendo a ideia de que as intervenções de restauração deveriam ser claramente diferenciáveis das partes

---

<sup>28</sup> Técnica de restauração de pinturas sobre tela que consiste na adesão de um novo suporte (CALVO, 1997).

<sup>29</sup> Conjunto de efeitos do processo de envelhecimento do material (CALVO, 1997).

originais, e ainda defendendo critérios como a mínima intervenção e a reversibilidade<sup>30</sup> (GRANATO; CAMPOS, 2013).

No final do século XIX, Luca Beltrami apresenta o que chamaria de Restauração Histórica, que dá ênfase aos dados históricos e considera que a sucessão de acontecimentos se encontra materializada nos monumentos, dando preferência à manutenção dos valores figurativos (MARTINEZ JUSTICIA, 2007). Na virada para o século XX, Alois Riegl (1858-1905) inova ao diferenciar o monumento histórico, aquele que possui valor comemorativo (valor de antiguidade ou histórico), do monumento artístico, aquele que possui valor de contemporaneidade (valor de uso ou artístico) (MARTINEZ JUSTICIA, 2007). Conforme Konsa (2015), foi a partir de Riegl que a ideia de valor foi introduzida de modo mais sistemático como critério para a preservação do patrimônio.

Na segunda metade do século XX, Gustavo Giovannoni, partindo das formulações de Boito e as sistematizando a partir de suas experiências, elaborou o que denominou Restauração Científica. Giovannoni influenciou, com sua teoria, os preceitos promulgados na Carta de Atenas de 1931, que por sua vez resultou na Carta de Restauo de 1932 (MARTINEZ JUSTICIA, 2007). Os preceitos estabelecidos pelo Restauo Arqueológico, de Camilo Boito, e pela Teoria Científica do Restauo, de Gustavo Giovannoni, estão vigentes até a atualidade no que se refere aos procedimentos de restauração, e são basilares do pensamento “conservar para não restaurar”, ou seja, do que hoje entendemos como conservação preventiva.

Em 1963, Cesare Brandi (1906-1986) publica sua *Teoria del restauro*, que viria a se tornar um marco para a disciplina. Brandi, que direciona sua teoria aos objetos artísticos, propõe o que denomina Restauo Crítico, baseado no conceito de restauração como o momento de reconhecimento da obra de arte em sua fisicalidade e em suas instâncias estética e histórica. Segundo Brandi, o objetivo da restauração é recuperar a obra em sua unidade potencial, dando ênfase à forma em detrimento da função (MARTINEZ JUSTICIA, 2007; GONZÁLEZ-VARAS, 2008).

Contemporâneo e discípulo de Brandi, Paul Philippot (1925-2016) se diferencia ao considerar a restauração um ato crítico – o que, conforme Brandi, era do domínio do historiador da arte –, e não uma atividade estritamente técnica (MARTINEZ

---

<sup>30</sup> Segundo Calvo (1997), a reversibilidade é a propriedade de um produto poder ser eliminado sem ocorrer em dano ao bem cultural, ou de maneira que se possa intervir novamente sobre este. Conforme Appelbaum (1987), no entanto, a reversibilidade faria referência a um processo, e não a um material ou produto. A ideia de reversibilidade total, no entanto, atualmente foi desconstruída e a Conservação têm trabalhado com a ideia de uma reversibilidade parcial ou ainda com o conceito de retratabilidade (*re-treatability*, em tradução livre), que se refere à possibilidade de se retrabalhar em um processo, e não o desfazer (APPELBAUM, 1987).



JUSTICIA, 2007; STONER, 2017). Para Philippot, segundo Stoner (2017), o restaurador não poderia ser considerado apenas uma ferramenta.

Percebe-se que, até a primeira metade do século XX, a Restauração era a prática predominante, e era privilegiada pelos teóricos. Conforme Clavir (2002), havia, no entanto, uma conjuntura que propiciou o desenvolvimento da Conservação nos âmbitos preventivo e curativo. Entre os séculos XVII e XIX, percebeu-se uma degradação acelerada dos materiais que constituíam as coleções de museus, que tinha como catalisadores a poluição atmosférica pela crescente industrialização europeia e os artefatos provenientes dos trabalhos de Arqueologia. Essa última influenciou fortemente a elaboração de métodos de preservação, principalmente em função da necessidade de pensar a conservação de artefatos que rapidamente se deterioravam após sua evidenciação. Os objetos arqueológicos demandavam outro tipo de abordagem e soluções que a restauração não oferecia à época (CLAVIR, 2002).

A valorização das ciências pelo Iluminismo também foi fundamental para que houvesse a mudança de paradigma da Restauração para a Conservação. O desenvolvimento do método científico fez com que se sistematizassem os procedimentos, que, a partir de então, começaram a ser pensados em função de etapas como observação, experimentação, validação e prognóstico (CLAVIR, 2002). Outro fator definidor foi o surgimento dos museus públicos, que também passaram a desenvolver e aplicar métodos de sistematização das coleções (CLAVIR, 2002).

No final do século XX, a Conservação já estava consolidada como disciplina científica: as práticas eram pautadas pela realização de análises, sendo neste período desenvolvidos muitos métodos e técnicas de limpeza, consolidação, reconstrução e acondicionamento (WHARTON, 2004). Os museus passaram a ter laboratórios e os conservadores, como aponta Wharton (2004), começaram a usar jalecos brancos, ou seja, se vestir como cientistas.

Segundo Clavir (2002), dois acontecimentos podem ser considerados essenciais para a transição entre a Restauração e Conservação, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de um caráter científico para essa última. O primeiro, no ano de 1888, se refere à criação do que a autora considera o primeiro laboratório de preservação e restauração de coleções em um museu, em Berlim; o segundo se refere à Conferência de Roma, realizada em 1930 (CLAVIR, 2002).

O Laboratório de Química dos Museus Reais de Berlim tinha como diretor o químico Friedrich Rathgen, considerado o precursor da Conservação Arqueológica<sup>31</sup> (GILBERG, 1987). Rathgen dava atenção especial aos artefatos arqueológicos e seus materiais de composição, bem como aos processos de deterioração e suas causas, e seu trabalho resultou em um dos primeiros livros sobre o tema, denominado *Die Konservierung von Altertumsfunden*, em português “A Conservação de Antiguidades”<sup>32</sup>, escrito em 1889 (CLAVIR, 2002; GRANATO; CAMPOS, 2013).

A publicação de Rathgen foi reeditada posteriormente sob o título “A Conservação de Antiguidades com Especial Referência aos Objetos de Museus Folclóricos e Etnográficos”<sup>33</sup>. O livro foi dividido em três partes, sendo a primeira publicada em 1915 e as outras duas em 1924 (GILBERG, 1987). Neste sentido, talvez Rathgen possa ser considerado também um dos precursores da conservação de coleções etnográficas.

Por sua vez, a “Conferência Internacional para o Estudo dos Métodos Científicos Aplicados ao Exame e à Conservação de Obras de Arte”, popularmente conhecida como Conferência de Roma<sup>34</sup>, reuniu em outubro de 1930 especialistas de vinte países, dentre estes “químicos, físicos, arqueólogos, historiadores da arte, conservadores, restauradores e curadores de museus (FRONER, 2016, p. 19), dentre outros profissionais relacionados à conservação de bens culturais. Dezenove laboratórios de museus estiveram representados na Conferência, demonstrando o crescente desenvolvimento da disciplina. Na lista de participantes apresentada por Froner (2016) há, inclusive, menção a dois laboratórios que seriam mais antigos que o laboratório alemão citado por Clavir (2002): o *Atelier de Moulage et de Galvanoplastie du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye*, de 1866, e o *Laboratoire du Musée d’Ethnographie à Paris*, de 1882.

Segundo Froner (2016), o evento influenciou diretamente a publicação sobre museus de referência do período, a revista francesa *Mouseion*<sup>35</sup>, que durante a década de 1930 debruçou-se sobre o tema da conservação em museus em seus mais

---

<sup>31</sup> Diferentemente do Restauro Arqueológico proposto por Camilo Boito, a Conservação Arqueológica compreende o conjunto de procedimentos e estratégias que objetivam proteger artefatos e outros objetos arqueológicos da deterioração, e envolvem tanto as intervenções in situ durante a escavação, como metodologias para o transporte até o repositório, e ainda ações referentes ao armazenamento temporário nos laboratórios e permanente nas reservas técnicas, passando também pelas operações relativas às exposições (RODGERS, 2004).

<sup>32</sup> Tradução nossa.

<sup>33</sup> *Die Konservierung von Altertumsfunden mit Berücksichtigung ethnographischer und kunstgewerblicher Sammlungsgegenstände*, em tradução nossa.

<sup>34</sup> A Conferência de Roma foi a primeira de quatro conferências internacionais organizadas pelo Escritório Internacional de Museus (*Office International des Musées*, na língua original) na década de 1930, sendo sucedida pelas conferências de Atenas, em 1931, Madri, em 1934, e Cairo, em 1937 (SÁ, 2020).

<sup>35</sup> Revista publicada pelo Escritório Internacional de Museus entre 1927 e 1946 (SÁ, 2020).

variados aspectos. Conforme a autora, “a partir deste encontro é possível demarcar a integração gradual da ciência no âmbito museológico e da gestão pública dos monumentos, bem como o estabelecimento da colaboração entre o conservador-restaurador, o cientista e o curador” (FRONER, 2016, p. 18).

Para além da influência do fazer científico, há ainda, conforme Wharton (2004), outra tendência que perpassou a Conservação ocidental durante os séculos XIX e XX: a crença de que os objetos possuem uma natureza essencial, primordial, e que a ciência pode ser utilizada para preservá-la. Segundo o autor, esta crença estava apontada na bibliografia e códigos de ética do período (WHARTON, 2004).

Em 2003, Salvador Muñoz Viñas publica a *Teoría Contemporánea de la Restauración*<sup>36</sup>, em português *Teoria Contemporânea da Restauração*<sup>37</sup>. Sua publicação marca uma virada conceitual na disciplina, principalmente no que se refere a dois aspectos: a modificação da ideia de que as intervenções de conservação possuem caráter passivo e objetivo, apontando sua natureza transformadora e carregada de subjetividade – atualizando a ideia de Philippot a respeito da restauração como ato crítico –, e a transferência do foco destas intervenções, antes direcionadas aos objetos, para os sujeitos e os significados atribuídos por estes (MUÑOZ VIÑAS, 2003).

Como o próprio Muñoz Viñas ressalta na introdução de seu livro, a Teoria Contemporânea da Restauração é uma compilação de ideias de muitos autores, ideias estas que se encontram expressas em artigos, conferências, em conversas privada e nas próprias intervenções, de forma explícita ou não (MUÑOZ VIÑAS, 2003). Além de compilar e organizar estas ideias, o autor também traz a contribuição de seus próprios aportes.

De acordo com Muñoz Viñas (2003), as teorias tradicionais se assentam primordialmente sobre os valores históricos e artísticos e em conceitos como autenticidade, objetividade, deterioração, reversibilidade, legibilidade e universalidade. Estes valores e conceitos, no entanto, vêm sendo desconstruídos há algum tempo por especialistas da disciplina, em função das modificações no conceito de patrimônio, e Muñoz Viñas nos apresenta algumas destas ideias.

No que se refere à autenticidade, a crítica de Muñoz Viñas (2003) recai sobre a pretensão de se alcançar, por meio da Conservação, o retorno à um suposto estado

---

<sup>36</sup> Muñoz Viñas (2003) faz uso do termo Restauração como um conceito que abrange o que o autor chama de preservação/conservação ambiental, conservação/conservação direta e restauração, que equivaleriam, respectivamente, à conservação preventiva, curativa e restauração no conceito de Conservação proposto pelo ICOM-CC.

<sup>37</sup>Tradução nossa.

único e original do objeto, o “verdadeiro”. De acordo com o autor, todos os bens culturais são autênticos, e essa autenticidade somente pode ser verificada no presente, no estado atual do objeto, e não em um estado ideal pretérito (MUÑOZ VIÑAS, 2003).

Outros autores contemporâneos também vêm discutindo a questão da autenticidade. Para Wharton (2004), os conservadores estão a serviço das versões de autenticidade já estabelecidas. Para Appelbaum, o estado ideal é uma construção teórica, e é frequentemente algo inatingível. Ao mesmo tempo, é uma escolha feita somente por alguns poucos que são eleitos para tal, que decidem o que vale a pena preservar (*preservation-worthy*, no original).

Appelbaum (2010) define quatro estados ideais típicos: o *estado original*, o *estado de uso*, o *estado atual* e o *estado ideal como processo*. Cada uma dessas definições leva a questionamentos comuns à Conservação e Restauro: como definir qual era o estado original? É considerado ético remover marcas do tempo? Como proceder se os objetos ainda estiverem em uso? Para cada tipo de objeto e de seu respectivo estado ideal, diferentes tratamentos de conservação devem ser realizados, e por isso a importância desta definição (APPELBAUM, 2010). Ao apresentar sua metodologia, a autora expõe, assim, de forma clara o papel ativo e transformador do conservador ao qual Muñoz Viñas (2003) se refere em sua Teoria Contemporânea.

Do mesmo modo, Muñoz Viñas (2003) avalia o conceito de objetividade de um ponto de vista crítico, apontando a impossibilidade de separar a prática de juízos e experiências pessoais e profissionais, da ordem da subjetividade. Como aponta Appelbaum (2010), toda intervenção é uma interpretação, e o envolvimento do conservador ainda é tema subestimado e pouco discutido.

O conceito de deterioração ou dano, por sua vez, é central à Conservação, pois justifica a própria existência da atividade (MUÑOZ VIÑAS, 2003). A deterioração, neste contexto, é vista pelos conservadores como algo negativo, cuja ocorrência implica em uma intervenção. Muñoz Viñas (2003), no entanto, questiona qual o limite entre a alteração natural dos objetos e aquilo que consideramos degradação. Para o autor, o caráter que atribuímos à deterioração é algo subjetivo, e é possível pensar, inclusive, na própria intervenção como algo danoso a um objeto (MUÑOZ VIÑAS, 2003).

Clavir (2002) aponta uma diferenciação entre os conceitos de dano e deterioração. Conforme a autora, a deterioração é um processo natural inevitável (CLAVIR, 2002) – e aqui lembramos que a Conservação, enquanto disciplina, existe

para desacelerar/minimizar os processos de deterioração, fazendo com os objetos existam por mais tempo, mas não para sempre. O dano, por sua vez, se caracteriza pelo prejuízo da função (CLAVIR, 2002). No mesmo sentido, Krmpotich e Peers (2013) afirmam que a mudança física nem sempre se configura como algo negativo.

Conforme Clavir (2002), nem a deterioração nem o dano são problemáticos caso o objeto já tenha cumprido sua função; segundo a autora, há, inclusive, práticas culturais de destruição dos objetos após seu uso. Como exemplo desse tipo de prática, podemos citar o caso das máscaras do povo Wauja, que são queimadas após sua utilização no ritual Apapaatai (BARCELOS NETO, 2004). As máscaras que fazem parte das coleções Wauja formadas por Aristóteles Barcelos Neto para o Museu Nacional de Etnologia de Portugal tiveram seu caráter sagrado destituído de diferentes maneiras: algumas máscaras foram confeccionadas exclusivamente para as coleções, sendo categorizadas pelos indígenas como “paraguai”, e outras estavam separadas para serem queimadas por já terem cumprido sua função ritual (BARCELOS NETO, 2004).

A efemeridade de determinados objetos etnográficos faz com que seja possível traçar um paralelo entre esses e os objetos de arte contemporânea, por vezes também criados e construídos para durarem por tempo limitado. Como aponta Magalhães,

Temporalidade, fragilidade extrema dos materiais, fugacidade, são algumas das noções ligadas à produção artística contemporânea ou aos bens etnográficos. Conservar estas obras não é só sinónimo de salvaguarda material mas implica também o respeito pela intenção do artista/criador que, por vezes, paradoxalmente exige ou determina uma degradação irreversível do objecto, ou mesmo a sua destruição (MAGALHÃES, 2010).

Por fim, sobre o conceito de universalidade, Muñoz Viñas (2003) tece sua crítica no sentido de desconstruir a ideia, difundida principalmente pela categoria Patrimônio da Humanidade, de que existem bens culturais cuja valorização é comum a todos os grupos. Para tanto, se apoia, dentre outros autores, nas ideias de Gamboni (2001), que aponta que a noção de patrimônio universal pode se configurar como uma nova forma de colonialismo.

De acordo com Wharton (2004), a Conservação entrou em um movimento de compreender e incorporar as relações e as dinâmicas entre as pessoas e os objetos, o que se configura como um novo senso de moralidade e ética. No mesmo sentido, Muñoz Viñas (2003) aponta que não podemos mais deixar a Conservação somente nas mãos dos especialistas, propondo, para além da consideração da subjetividade, a ideia de uma intersubjetividade:

A Restauração correta é aquela que harmoniza, na medida do possível, um maior número de teorias - mesmo aquelas que ainda não foram formuladas: as de outros usuários, a do restaurador iletrado, a do proprietário etc. -. Uma boa Restauração é aquela que prejudica menos a um menor número de sensibilidades - ou uma que satisfaça mais a um maior número de pessoas (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.177, tradução nossa).<sup>38</sup>

As teorias da Conservação, assim, estão atualmente preocupadas com questões identitárias pessoais e coletivas, mais do que em qualquer outro momento na história da disciplina (SZMELTER, 2013). Metodologias que envolvem a participação de grupos interessados nos processos de intervenção e o engajamento das comunidades na conservação de seus bens culturais têm sido cada vez mais discutidas e aplicadas pelos conservadores, em práticas que vem sendo denominadas conservação sustentável<sup>39</sup> (AVRAMI, 2000), conservação negociada<sup>40</sup> - (STANIFORTH, 2000) ou conservação participativa<sup>41</sup> (WHARTON, 2004).

Para estabelecer o diálogo com as partes interessadas, Wharton (2004) propõe a utilização de métodos qualitativos oriundos das Ciências Sociais, como a entrevista e a pesquisa participante, combinados aos métodos tradicionais da Conservação. Segundo o autor, sociólogos e antropólogos dão atenção à materialidade, mas não da maneira como os conservadores o fazem ao sistematizar a relação entre os objetos e a documentação; ao mesmo tempo, os profissionais da conservação não dispõem de metodologias específicas – nem possuem o hábito – de investigar o público e sua opinião sobre os bens culturais (WHARTON, 2004).

Como demonstrado nesse capítulo, a Antropologia, a Museologia, a Conservação e as coleções etnográficas têm uma ligação histórica. Parece fazer sentido que neste momento de descolonização dessas disciplinas e da necessidade de se repensar teorias e práticas, seus profissionais façam um esforço para a convergência de suas metodologias. Aqui cabe fazer uma ressalva sobre a falta de diálogo que ocorre, por vezes, entre as áreas de pesquisa e de processamento técnico dentro dos museus etnográficos, como aponta Froner:

Nos vários compêndios sobre a história da arqueologia e etnologia do Brasil, nossos pesquisadores caem na mesma postura preconceituosa de nossos cientistas sociais perante estas áreas: tendem a ver a museologia, a curadoria, a conservação, a

---

<sup>38</sup> *La Restauración correcta es aquella que armoniza, hasta donde ello es posible, un mayor número de teorías – incluso las que no han llegado a formularse: las de otros usuarios, la del restaurador iletrado, la del propietario, etc. -. Una buena Restauración es aquella que hiere menos a un menor número de sensibilidades – o la que satisface más a más gente* (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 177).

<sup>39</sup> *Sustainable conservation* (tradução nossa).

<sup>40</sup> *Negotiative conservation* (tradução nossa).

<sup>41</sup> *Participatory conservation* (tradução nossa).

documentação sistematizada e o gerenciamento de acervos enquanto disciplinas auxiliares, ferramentas de trabalho, sem perceber que a riqueza da interdisciplinaridade consiste no respeito mútuo entre as várias áreas (FRONER, 1995, p. 296).

Wain (2011) também aponta o fato de que os conservadores não são, geralmente, incluídos na elaboração das exposições, sendo chamados somente em uma fase bastante tardia do desenvolvimento destas, quando a seleção de objetos já foi realizada. Como coloca a autora, neste momento avançado se torna complexo, por exemplo, dizer que algum dos objetos selecionados não tem condições de ser exposto. Os conservadores, assim, que supostamente deveriam se configurar como *insiders* – ou seja, os que estão dentro do processo –, acabam por se tornar também *outsiders* – os que estão por fora –, utilizando a nomenclatura proposta por Mason para se referir às partes interessadas vinculadas ou não às instituições (2002).

## **2.2 - Conservação e Atribuição de Valor**

Os objetos são preservados em função de seus valores (APPELBAUM, 2010). A tudo aquilo que é patrimonializado ou musealizado, são atribuídas qualidades que fazem aquele objeto se diferenciar dos demais. São muito diversos os valores que circundam os bens culturais: históricos, artísticos, comemorativos, científicos, estéticos, monetários, sentimentais, espirituais, sociais, religiosos, culturais, somente para citar os mais correntemente utilizados pelos autores e publicações da área.

O processo de atribuição de valor, por sua vez, inicia quando indivíduos, instituições ou grupos decidem que algum bem cultural merece ser preservado (AVRAMI; MASON; DE LA TORRE, 2000; CASTRIOTA, 2011). Como aponta Mason (2002), são muitas as fontes que podem atribuir valor aos objetos: as comunidades e os grupos culturais, o Estado, os conservadores, outros especialistas, os proprietários e também os cidadãos comuns.

Conforme Mason (2002), no âmbito do patrimônio, o simples questionamento a respeito do valor de um objeto provoca uma vasta gama de respostas, todas essas significativas e legítimas, e nesse fato reside uma questão fundamental ao tema: o patrimônio é multivalente, ou seja, podem lhe ser atribuídos diferentes valores a depender do contexto em que está inserido (MASON, 2002). No mesmo sentido, Appelbaum (2010) aponta que o valor de um objeto se configura como uma complexa construção social e que se modifica constantemente: a importância dada à integridade, por exemplo, pode variar de acordo com o tipo de objeto e com o período histórico.

Do ponto de vista metodológico, a determinação de valor é uma atividade caracterizada pela complexidade. Isso se dá por diversos motivos: devido à natureza contextual, flexível e variável dos valores; devido à diversidade de métodos existentes para esta avaliação, que variam de acordo com a disciplina; e devido ao fato de que esses comumente estarão em conflito, e, por esse motivo, nenhuma disciplina ou método sozinhos dão conta de uma determinação completa ou satisfatória dos valores relacionados à um bem cultural ou patrimônio (MASON, 2002). A determinação de um valor total ou absoluto, por sua vez, não é funcional para os conservadores, pois é justamente a diversidade de valores que irá determinar os limites para as intervenções (APPELBAUM, 2010).

Conforme Appelbaum (2010), os valores podem ser divididos em duas categorias: valores pessoais, aqueles atribuídos por proprietários e seus familiares, e valores culturais, aqueles atribuídos por um grupo de pessoas ou sociedade. Ainda segundo a autora, os valores pessoais podem se modificar com o tempo, mas os valores culturais são estabelecidos e se mantêm por muito tempo, por meio da validação de especialistas e do público (APPELBAUM, 2010).

Mason (2002), por sua vez, divide os valores atribuídos ao patrimônio em socioculturais e econômicos. Para o autor, a categoria valores socioculturais abrange os valores históricos, culturais/simbólicos, sociais, espirituais/religiosos e estéticos; a categoria valores econômicos abarca os valores de uso/de mercado ou aqueles considerados não comerciais, como valores relativos à herança/legado (MASON, 2002). Ainda de acordo com Mason (2002), os valores históricos estão no cerne da ideia de patrimônio, e podem ainda ser subdivididos em valores educacionais/acadêmicos, aqueles que possuem o potencial de ser um meio para a produção de conhecimento, e os valores artísticos, aqueles baseados no fato de o objeto ser considerado o único, o melhor ou uma referência de uma atividade artística individual.

Mason (2002) ressalta o fato de que não existe, em sua classificação, categoria em que se enquadre o valor político. Segundo o autor, a razão para isto é que todos os valores atribuídos ao patrimônio são, de fato, políticos, pois são parte de um embate de poderes, e neste sentido podem ser utilizados de maneira positiva ou negativa (MASON, 2002). Essa perspectiva vai ao encontro do que aponta Froner (1995):

Toda ação é política. Também a ação de conservação e restauro encontra-se circunscrita na esfera política. Nesse sentido, é indispensável compreender e definir os limites e as extensões de



nossos domínios, para que possamos atuar, cada vez mais, de forma consciente na preservação da cultura material (FRONER, 1995, p. 293).

A atribuição de valores a um objeto é essencial para a identificação e mitigação de riscos aos quais os objetos estão submetidos (ARIJS, 2014). Assim, são os valores que acabam por definir os processos de musealização das coleções, especialmente no que se refere às ações de preservação. No âmbito dos procedimentos de conservação, são eles que determinam a natureza da intervenção (MASON, 2002; APPELBAUM, 2010). Decidir sobre como intervir implica, primeiramente, em conhecer o objeto em todas as suas facetas, incluída aqui a gama de valores atribuídos a ele, para que se decida qual, ou quais, deve guiar a intervenção. Os conservadores, inclusive, por vezes, podem ter receio de realizar algum procedimento em função da possível alteração, comprometimento ou anulação de algum valor (APPELBAUM, 2010).

Assim, a análise dos valores atribuídos ao objeto é, segundo Appelbaum (2010), essencial à Conservação. Conforme a autora, os valores conferidos aos objetos em cada período de sua biografia<sup>42</sup> são outorgados pelos curadores e também por todos os outros atores que têm ou tiveram envolvimento com o objeto. A cada objeto pode ser atribuído um ou mais valores, e essa valoração pode ser pretérita, presente ou ainda póstera (APPELBAUM, 2010).

Como construção social complexa, os valores e as formas de atribuição se modificam constantemente e, conforme se alteram, acabam por também transformar as teorias e práticas de Conservação. De acordo com Clavir (2002), os valores considerados pela Conservação são os valores enaltecidos e evidenciados pela instituição museu, ou seja, valores europeus seculares como a objetividade (advinda do fazer científico), a singularidade/raridade e a autenticidade. Do mesmo modo, neste contexto, os conservadores também acabam por ser influenciados por culturas, períodos históricos e sistemas de pensamento particulares (WAIN, 2002).

Clavir (2002) identifica três fatores que influenciaram diretamente na atribuição de valores e na construção de uma ética profissional pela Conservação: o contexto de

---

<sup>42</sup> O método de análise proposto por Appelbaum (2010) se caracteriza pelo cruzamento das informações obtidas por meio destas duas ferramentas, a linha do tempo e a análise de valores, para encontrar o estado ideal. A linha do tempo traz informações de caráter material e imaterial reunidas durante o diagnóstico e que dizem respeito à vida do objeto desde sua criação até o presente e futuro; é a biografia do objeto. De acordo com a autora, a estrutura básica da linha do tempo deve apresentar os itens criação, uso original, descarte, coleção e aquisição pelo museu, podendo também conter informações sobre o tempo presente, inclusive processos de conservação e restauro, sobre ocorrências históricas relevantes, e ainda informações sobre o que se projeta para o objeto (exposição, guarda em reserva técnica, etc.). Para cada período, deve corresponder um evento biográfico e a respectiva descrição do estado do material (APPELBAUM, 2010).

preservação dos museus e os valores expressados por estas instituições, como a autenticidade e a raridade; o cientificismo que levou à cisão entre a Restauração e a Conservação, marcado por valores como o determinismo e a objetividade; e os atributos inerentes à profissionalização da Conservação, como a padronização de procedimentos, a criação de associações profissionais e a elaboração de códigos de ética.

Segundo Mason (2002), a Conservação, historicamente, baseou-se também nos parâmetros de atribuição de valor da História da Arte, como beleza e autenticidade. As publicações de Riegl, Ruskin e de outros teóricos e críticos de arte no período compreendido entre final do século XIX e o início do século XX foram a base para o estabelecimento destes parâmetros de valoração: os especialistas atribuíam os valores, e os conservadores determinavam o tratamento a partir desta atribuição (MASON, 2002).

Segundo Castriota (2011), a atribuição de valores já era um elemento dado e constituído no campo do Patrimônio e na Conservação, mas no contexto atual se torna uma operação necessária de explicitação, ou seja, uma ação cujo mecanismo de funcionamento deve ser evidenciado, principalmente devido à inserção de novos atores nos processos de patrimonialização e musealização. Segundo o autor, houve um deslocamento no campo dos valores, que por sua vez resultou em um deslocamento nos centros de decisão (CASTRIOTA, 2011).

Um conceito que surge nesse contexto e que cada vez mais é utilizado pelos autores que trabalham com a musealização de coleções indígenas é o de significância. Conforme Wain (2002), a significância pode ser compreendida como o significado e sentimento de conexão e propriedade que as pessoas atribuem a um objeto, sentidos que vão além da fisicalidade do material. No mesmo sentido, para Russel e Winkworth (2003), a significância se refere aos valores e significados que os objetos e coleções possuem para as pessoas e comunidades, podendo ser definida como o conjunto de valores históricos, artísticos, científicos, sociais e/ou espirituais que um objeto ou coleção possuem e que são atribuídos pelas gerações do passado, presente e futuro.

Além dos termos valor e significância, Appelbaum (2002) cita também o uso dos termos importância e significado, atentando para o fato de que o termo valor ainda é o mais utilizado devido a fácil compreensão e aparente neutralidade. A partir do exposto, compreende-se que o termo significância equivaleria aquilo que a bibliografia da área denomina valor cultural/social/simbólico.

Para Wain (2002), a avaliação de significância se torna ainda mais complexa devido ao fato de essa categoria de valor, frequentemente, não ser reconhecida pelos profissionais, o que ocorre devido ao processo de naturalização do que é ou não patrimônio<sup>43</sup>. A avaliação de significância, assim, é um processo colaborativo que deve se basear no conhecimento, experiência e habilidade de muitas pessoas, sendo a consulta às partes interessadas em determinado objeto ou coleção, assim, parte fundamental do processo (RUSSEL; WINKWORTH, 2003).

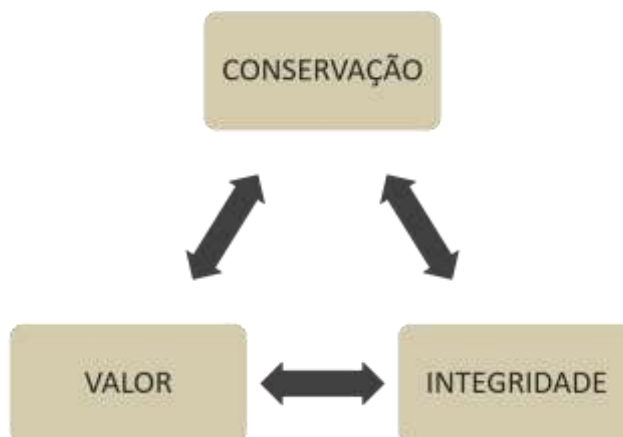
Ainda hoje, de modo geral, são os especialistas os responsáveis pela atribuição dos valores nos estudos sobre o Patrimônio, na Museologia e na Conservação. Conforme Mason (2002), as avaliações de diferentes especialistas continuarão a ser uma ferramenta importante na atribuição de valor, porém combinadas, agora, com as avaliações de outras partes interessadas. Assim, as metodologias de avaliação devem incluir não somente a identificação dos valores, como também a identificação das partes às quais interessam o objeto e sua inclusão no processo (MASON, 2002). Ainda segundo Mason (2002), a compreensão dos valores em um sentido mais amplo requer a consideração de maior quantidade e diversidade de contextos, por meio do acesso a outros campos e disciplinas relacionados aos contextos em questão.

A integridade dos objetos interfere diretamente na atribuição de valor: uma mínima alteração pode ter efeito positivo ou negativo, a depender do tipo de objeto. Os valores atribuídos a um objeto, por sua vez, determinarão os tipos de intervenção a serem realizados e que tipo de integridade será priorizada. Assim, integridades, valores e as intervenções de Conservação funcionam em uma espécie de ciclo que se retroalimenta, como demonstrado na figura 1.

---

<sup>43</sup> Smith (2006) denomina esta postura de Discurso Autorizado do Patrimônio (tradução livre do termo *Authorised Heritage Discourse*), referindo-se à presunção ocidental de legitimar como patrimônio somente os bens e sítios elitizados e monumentais.

Figura 1. Relação entre Conservação, Valor e Integridade



Fonte: Elaborado pela autora.

Em se tratando especificamente de coleções etnográficas e da perspectiva contemporânea de musealização dessas coleções, como aponta Clavir (2002), não é surpreendente que os conservadores se sintam despreparados para responder às demandas de povos originários como, por exemplo, as populações indígenas. Para a autora, esse fato está diretamente relacionado aos valores atribuídos pelos profissionais de museus aos objetos e coleções etnográficas, que nem sempre – ou quase nunca – são compartilhados por esses grupos.

Conforme aponta Clavir (2002), a partir de seus estudos com os Povos Originários do Canadá, a prioridade para essas populações é a conservação da significância cultural. Nesse sentido, quando falamos por exemplo de integridade, devemos considerar, para além das integridades física, estética, histórica etc., aquilo que denominamos integridade conceitual ou cultural, que, por estar relacionada à significância cultural, é subjetiva, e por esse motivo demanda a participação dos grupos relacionados às coleções (CLAVIR, 2002). Clavir aponta ainda outras diferenças entre a Conservação e o cuidado tradicional dos povos originários, apresentadas no quadro 2:

**Quadro 2** - Diferenças de perspectivas entre a Conservação tradicional e o cuidado tradicional dos Povos Originários (*First Nations*)

<b>Conservação tradicional</b>	<b>Cuidado tradicional dos povos originários</b>
O que deve ser preservado é o objeto.	O que deve ser preservado é a vida cultural.
Preservar demanda cessar o uso dos objetos e seguir procedimentos padrão da área.	Preservar significa usar os objetos e inseri-los nas tradições.
Controlar o acesso minimiza perdas e danos.	O acesso minimiza perdas e danos.
As emoções envolvidas na relação com as coleções estão relacionadas à fruição estética e a satisfação profissional.	As emoções envolvidas na relação com as coleções são pessoais, e dizem respeito à propriedade, à identidade e à história individual e coletiva.
Os objetos são fontes de informação.	As pessoas são fontes de informação.
Os objetos são validados mesmo descontextualizados.	Os objetos são validados quando estão conectados ao seu contexto original.
Reivindicar/restituir o patrimônio é reivindicar o objeto.	Reivindicar/restituir o patrimônio é reivindicar as tradições, o orgulho e o bem-estar dos grupos.
As decisões são baseadas em princípios gerais.	As decisões são baseadas em contextos específicos, como nação, clã, família e tipo do objeto.

Fonte: CLAVIR, 2002 (tradução nossa).

Sobre os apontamentos de Clavir (2002) para a Conservação tradicional, é importante fazermos algumas observações. Quando a autora, no segundo item do quadro, menciona que a preservação demanda que o uso do objeto seja cessado, provavelmente se refere à sua utilização antes de ser patrimonializado ou musealizado. O museu também usa os objetos, porém a partir da perspectiva da musealização: documenta, pesquisa, conserva, exhibe. A musealização é uma espécie de validação para esse novo uso.

Na perspectiva contemporânea de musealização das coleções etnográficas indígenas, assim, a principal mudança parece estar relacionada à atribuição de valores antes não reconhecidos ou não considerados pelos profissionais dos museus e do patrimônio. Como aponta (Clavir, 2002), esses entendimentos a respeito das coleções não são dicotômicos nem excludentes, ou seja, a inclusão dos valores relacionados ao

âmbito conceitual/cultural não elimina a consideração de valores já atribuídos anteriormente aos objetos. A Conservação dos acervos etnográficos deve, portanto, a conjugação entre essas perspectivas, como veremos a seguir.

### **2.3 – Conservação de Coleções Etnográficas: Considerações Teórico- Metodológicas e Terminológicas**

Como visto, a partir do século XIX a conservação das coleções passou a ser um dos temas centrais dos museus. Conforme Clavir (2002), no início do século XX, os museus não somente se utilizavam de métodos científicos para tratar suas coleções, como também as próprias coleções serviam aos propósitos da ciência. Neste contexto, os objetos etnográficos eram tratados de forma diferente dos objetos dos povos europeus, recebendo inclusive, por vezes, a alcunha de espécime.

Talvez essa forma diferenciada de tratar as coleções etnográficas dentro dos museus tenha refletido na forma como a Conservação se dedicou a desenvolver metodologias específicas para esse tipo de objeto. Embora tenhamos mencionado a existência da publicação de Rathgen sobre o tema ainda no início do século XX, a ausência de produção e discussão sobre a conservação das coleções etnográficas é perceptível. Ao buscarmos autores que se propõem a elaborar uma história da disciplina, como Martinez Justicia (2007), Macarrón Miguel (2002) e González-Varas (2008) verificamos menções rápidas a este tipo de objeto, em oposição ao grande número de páginas dedicadas a bens culturais da antiguidade clássica ou de origem europeia.

Da mesma forma, o livro *“El Conservador-restaurador de Bienes Culturales”*, de Maria Dolores Ruiz de Lacanal, que objetiva contar a história da profissão, somente faz menção rápida a um laboratório espanhol dedicado a obras e objetos de arte, Arqueologia e Etnologia inaugurado em 1961 (RUIZ DE LACANAL, 2004). As ilustrações de capa e internas das publicações trazem imagens de templos gregos, pinturas europeias e esculturas de arte sacra católicas, mas nenhum objeto de outras culturas.

De acordo com Froner (1995, p. 294), “a posição dos bens patrimoniais arqueológicos e etnográficos brasileiros encontra-se extremamente desigual em relação a outros produtos da cultura material”. Essa situação se reflete na própria Conservação, que privilegiou alguns tipos de bens culturais em detrimento de outros, como aponta Toledo de Paula:

[...] as pinturas de cavalete e esculturas, os acervos em papel e o mobiliário, na maioria dos museus, sempre foram pensados como núcleos principais de coleções. O restante das tipologias – dos veículos à plumária, dos instrumentos musicais às rendas e brinquedos – ocupou, freqüentemente, um segundo plano; ou mesmo um terceiro. E esta valoração de mercado, endossada pelos museus, influenciou muito nos trabalhos de conservação das coleções como um todo. Tal valoração, internamente, tratou de priorizar determinados grupos de acervo em detrimento de outros. Do mesmo modo, laboratórios de conservação foram criados, sempre, para atender às mesmas categorias de bens culturais. Basta pensarmos, por alguns minutos, em nossos poucos cursos de formação – e, mesmo, na quantidade de profissionais atuando nesta ou naquela modalidade da conservação – para concluirmos que, estranhamente, é o mercado de arte que ainda determina as diretrizes da preservação de bens culturais no Brasil (TOLEDO DE PAULA, 2008, p. 247-248)<sup>44</sup>.

Cabe aqui fazermos uma breve discussão sobre o termo Conservação Etnográfica, que aparece em muitas publicações para se referir aos procedimentos de conservação e restauro dispensados às coleções originadas de pesquisa que tiveram a Etnografia como método e justificativa para a coleta (FLORIAN *et al.*, 1990; MOFFETT *et al.*, 2002; CULL, 2009; CLAVIR, 1994, 1998, 2002; HORNBECK, 2013; GREENE, 2006; HÖLLING, 2017; PEARLSTEIN, 2013; GAINSFORD, 2018, WHARTON, 2004, dentre outros). A maioria dessas publicações, no entanto, não apresenta nenhuma definição para o termo.

Clavir (2002) é sucinta ao definir a Conservação Etnográfica como uma subdisciplina da Conservação que trata das coleções de povos indígenas. Uma definição mais ampla é apresentada por Gainsford (2018), que a conceitua como um subgrupo da Conservação do patrimônio cultural que trata de materiais provenientes das culturas indígenas do mundo – culturas indígenas aqui compreendidas como grupos com continuidade histórica e cultural ligada a uma área por vezes colonizada. Por sua vez, Pearlstein (2013) considera a Conservação Etnográfica uma subespecialização da Conservação que se ocupa dos objetos provenientes das culturas tradicionais indígenas ou locais e que é definida não pela natureza dos materiais, mas por uma abordagem metodológica e pelas origens culturais.

---

<sup>44</sup> Atualmente, existem em funcionamento no Brasil laboratórios dedicados a objetos de outra natureza que não a artística como, por exemplo, o Laboratório de Conservação de Objetos Metálicos do Museu de Astronomia e Ciências Afins (LAMET/CMU/MAST), no Rio de Janeiro (RJ) e o Laboratório Multidisciplinar de Investigação Arqueológica da Universidade Federal de Pelotas (LAMINA/ICH/UFPEL), em Pelotas (RS). Essas iniciativas, no entanto, ainda são em pequeno número em relação aos laboratórios dedicados a obras como esculturas, pinturas de cavalete e papel. Em relação aos cursos de formação, no que se refere especificamente às graduações em Conservação e Restauração de bens móveis existentes no Brasil (UFMG, UFPEL, UFRJ e UFPA), estas últimas também são as tipologias priorizadas, sendo outros tipos de suportes contemplados somente em disciplinas optativas, quando o são.

Segundo Appelbaum (2010), a terminologia para esse tipo de objeto está irremediavelmente ligada a estereótipos raciais políticos, e sempre se utilizou do artifício de dizer o que determinados povos não são, expresso em termos como “não letrados”<sup>45</sup>. Nesse contexto, Gainsford (2018) chama atenção para a substituição do nome do grupo de trabalho do ICOM-CC, que passou de “*Ethnographic Collections Working Group*” para “*Objects from Indigenous and World Cultures Working Group*”. A mudança teve como justificativa a perspectiva defasada e estrita que o termo etnográfico oferece (ICOM-CC, 2012). Para o grupo de trabalho, os objetos indígenas representam um desafio para o profissional da conservação: do ponto de vista técnico, são elaborados a partir de grande variedade de materiais orgânicos e inorgânicos, que por sua vez são encontrados somente em seu local de origem; de um ponto de vista ético, estes objetos estão relacionados à história das comunidades das quais se originaram, antes de serem incorporados pelos museus. Nesse sentido, a Conservação deve ser realizada de modo a respeitar a história dos objetos e de sua comunidade de origem (ICOM-CC, s.d.).

Da mesma maneira que o grupo de trabalho do ICOM-CC, talvez em um momento futuro, no qual já esteja consolidada de forma mais efetiva como campo, a Conservação realize uma discussão a respeito do termo Conservação Etnográfica. Até o momento, como já citado, são muitos os autores que ainda o utilizam sem que este seja problematizado. O termo Conservação Etnográfica segue o mesmo modelo de construção, por exemplo, do termo Conservação Arqueológica: usa-se um adjetivo para fazer referência ao tipo de objeto ou coleção tratado, que por sua vez está relacionado à uma disciplina, e criar uma especialidade dentro da Conservação.

No sentido estrito e literal, no entanto, ao atribuímos o termo “etnográfica” à Conservação, estamos a adjetivando enquanto prática que faz uso da Etnografia como método. Assim, se pensarmos a Conservação de modo convencional, não faria sentido denominar a conservação das coleções etnográficas desta forma, pois estaríamos fazendo referência a um método que não é utilizado pela disciplina. Se, por outro lado, pensarmos a Conservação a partir das teorias e preceitos contemporâneos aqui apresentados, poderíamos talvez pensar no uso do termo Conservação Etnográfica para além da parte que lida com objetos etnográficos, mas também que faz uso do método etnográfico para aprofundar o conhecimento sobre estes objetos, como propõe Wharton (2004). Neste sentido, a conservação de coleções etnográficas se configuraria, sim, como uma conservação etnográfica.

---

<sup>45</sup> *Non-literate*, em tradução nossa.



No que se refere aos aspectos teórico-metodológicos, a conservação de coleções etnográficas, de acordo com Clavir (2002), opera com crenças e valores particulares, especialmente no que se refere a fatores como integridade, significância cultural, sagrado, intenção do artista e uso *versus* preservação. Para os objetos etnográficos, a noção de integridade se apresenta de forma mais alargada, incluindo, para além da integridade física, estética e/ou histórica, a integridade cultural ou conceitual (CLAVIR, 2002).

O termo integridade cultural/conceitual tem cada vez mais aparecido nos códigos de ética dos profissionais da Conservação, sem, entretanto, ser definido de forma clara e objetiva (CLAVIR, 2002; VASCONCELOS & GRANATO, 2017). Considerar a integridade cultural/conceitual, no entanto, não deve fazer com que a integridade física dos objetos etnográficos seja preterida. Conforme Froner (1995, p. 295-296), “ver a matéria em sua materialidade não é diminuir seu valor conceitual, mas perceber que esta sofre degradação e que esta destruição acarreta em perda de informações; de possibilidades de investigação; perda da memória e da história”. Na conservação dos objetos etnográficos, assim, é essencial a consideração de muitos outros aspectos, como valores, contextos e partes interessadas, quando decidimos por uma ou outra intervenção.

Conforme relatório elaborado pelo *Getty Conservation Institute* (GCI), no entanto, as iniciativas de pesquisa em Conservação, tradicionalmente, se dedicam em sua maioria às condições físicas dos bens culturais, preterindo outros âmbitos como a gestão do contexto em que a Conservação está inserida e a consideração da significância cultural e dos valores sociais (AVRAMI *et al.*, 2000). É visível, nas publicações da disciplina, a predileção por temas relacionados ao desenvolvimento de técnicas e materiais e a descrição dos procedimentos técnicos. A Conservação poucas vezes envolve a “discussão dos significados e valores complexos em jogo, dos agentes e das negociações possíveis” (CASTRIOTA, 2011, p. 63-64). Por sua vez, os conservadores que lançam mão de tais discussões por vezes acabam por violar preceitos éticos da profissão e frequentemente são julgados pelos seus pares (WAIN, 2011).

De um modo geral, historicamente, os objetos etnográficos foram pensados durante muito tempo a partir da perspectiva da conservação preventiva dos objetos compostos, ou seja, daqueles que são constituídos por diferentes suportes, da conservação de materiais orgânicos, talvez por estes se configurarem como a matéria-prima mais visível nestas coleções. Esta perspectiva torna-se perceptível nas publicações de Eastop (1979), Hill (1985) e Griset (1986).

Em um artigo no qual apresenta diretrizes básicas para a conservação dos objetos etnográficos, Hill (1985) aponta como fatores de maior complexidade para a conservação de coleções etnográficas nos museus a predominância dos materiais orgânicos e a diversidade de materiais e formas. Para os problemas de deterioração identificados na coleção de que trata a publicação, Hill (1985) indica soluções de conservação preventiva tradicionais, como acondicionamento em materiais neutros, controle e monitoramento do ambiente de armazenamento e a desinfestação por fumigação. Os mesmos procedimentos são utilizados até o momento atual para os mais diversos tipos de coleções, com exceção da desinfestação, que com o passar do tempo começou a ser algo questionado pelos profissionais em função da toxicidade e da emergência de temas como a sustentabilidade<sup>46</sup> na Conservação.

Conforme Rose (1999), a desinfestação foi um procedimento bastante utilizado nos objetos etnográficos no início do desenvolvimento da Antropologia. Segundo a autora, as coleções de história natural, etnográficas e históricas geralmente eram preparadas pelos pesquisadores e eram tratadas somente com pesticidas, com exceção dos itens que seriam expostos, que eram limpos e por vezes repintados (ROSE, 1999).

Ainda segundo Rose (1999), essas práticas de conservação e exposição foram aos poucos sendo modificadas por muitas instituições, embora ainda permaneçam usuais em outras. Em função das características e especificidades dos objetos etnográficos apresentadas aqui e no capítulo anterior, e a partir da gestão compartilhada com os povos indígenas, muitos dos princípios gerais de Conservação, tradicionalmente estabelecidos, acabam por ser aplicados de forma adaptada, ou são, ainda, completamente modificados.

A desinfestação, por exemplo, é um procedimento tradicional da Conservação que vem sendo discutido pelos profissionais, principalmente em função das ações de repatriação/restituição dos objetos etnográficos. O retorno e/ou uso de objetos que estão contaminados por veneno pode causar danos à saúde dos usuários e, neste contexto, os processos e principalmente produtos utilizados na desinfestação têm sido repensados pelos conservadores. Nesse caso, a questão da repatriação de objetos contaminados apresenta pelo menos duas questões complexas: a necessidade da identificação da existência de substâncias químicas perigosas em um objeto e, no caso dessa identificação, a necessidade de verificar o risco à saúde (TSOSIE, 2001).

---

<sup>46</sup> Muitas intervenções de conservação utilizam produtos cuja produção ou descarte pode ter impacto negativo sobre o ambiente, e neste sentido a Conservação tem se voltado para a pesquisa de materiais biodegradáveis, inertes e atóxicos (SILVA; HENDERSON, 2011).

No âmbito da Conservação, era usual, também, a diferenciação entre “sujidade etnográfica”<sup>47</sup>, caracterizada pelos vestígios deixados pelo uso do material e que por esse motivo não deveriam ser eliminados do material, e “sujidade museológica”, adquiridas após a musealização (GREENE, 2006). Para Clavir (2002), no entanto, a ideia de que os objetos etnográficos não deveriam passar pelos mesmos procedimentos de limpeza que outros objetos refletia o pensamento ocidental de oposição entre os “nossos” bens e os dos “outros”. A constatação de Clavir faz sentido ao pensarmos a história das coleções etnográficas e da preservação destes objetos nos museus. Quando nos referimos aos vestígios deixados pela utilização, comumente os denominamos marcas de uso, e não sujeira, e a utilização dessa nomenclatura para fazer referência às marcas de uso dos objetos etnográficos pode, sim, estar carregada de preconceitos.

Também a partir da história das coleções e sua conservação podemos inferir que a ideia de sujidade etnográfica pode ter surgido a partir da influência do Restauro Arqueológico e do Restauro Científico – e do conseqüente surgimento da Conservação Preventiva e do princípio da mínima intervenção. No âmbito das coleções arqueológicas, é pacífico que determinados vestígios de sedimento e outros não sejam removidos dos objetos, uma vez que muitas informações podem ser obtidas através de análises desses materiais. No que se refere às coleções etnográficas, no entanto, não é comum esse tipo de protocolo, ao menos no contexto brasileiro.

É possível, ainda, que a criação de tal critério tenha se originado do desconhecimento dos profissionais de museus em relação a esses objetos e do conseqüente receio em intervir de maneira mais incisiva, principalmente pelo fato de a limpeza ser considerada um procedimento invasivo e, por este motivo, algo polêmico na Conservação. Nesse contexto, a diferenciação entre algum vestígio de sujidade que chegou com o objeto ao museu e aquela adquirida após sua musealização talvez nem sempre seja facilmente perceptível pelos conservadores. No contexto atual, conforme Greene (2006), essa diferenciação pode não ser útil nem necessária, pois ambas os tipos de sujidade podem ou não ser eliminadas, e isso dependerá de muitos fatores.

No caso do Museu das Culturas Dom Bosco, apresentado no capítulo anterior, foi possível verificar também um outro princípio da Conservação sendo suprimido: o da distinguibilidade de materiais. O uso de materiais e técnicas indígenas para restaurar artefatos contradiz os princípios da não utilização de materiais e técnicas originais

---

<sup>47</sup> *Ethnographical dirt* (GREENE, 2006).

(WHARTON, 2004); para os indígenas, no entanto, era a ação correta para a preservação de seu objeto.

O princípio da distinguibilidade foi introduzido no final do século XIX pelas teorias de Boito e está relacionado ao princípio da autenticidade e ao respeito à intenção do autor/artista – que, no âmbito da conservação de coleções etnográficas, pode ser estendido ao grupo étnico, de acordo com Clavir (2002). Conforme a autora, essa consideração é importante, pois enfatiza a continuidade cultural. Vimos, anteriormente, que os povos indígenas, de modo geral, valorizam a transmissão de saberes e fazeres, entendendo inclusive os objetos arqueológicos como parte de sua cultura. A utilização de materiais originais, assim, pode estar relacionada a essa continuidade.

Outra postura profissional bastante cara aos conservadores e que vem sendo repensada diz respeito ao toque e manuseio dos objetos musealizados. Vimos anteriormente que o NAGPRA prevê o uso cultural dos objetos dos povos originários estadunidenses, que, conforme Sadongei (2001), pode se dar de três maneiras: uso físico (*physical use*), que ocorre quando os praticantes usam ou têm contato direto com o objeto; uso simbólico (*symbolic use*), que acontece quando a comunidade estabelece uma parceria com o museu para ter acesso aos objetos, mas na qual não está previsto o uso físico; uso terminal (*life ending use*), quando os praticantes atuam no sentido de eliminar ritualmente os atributos sensíveis dos objetos.

Em perspectiva semelhante, Krmpotich e Peers (2013) classificam os tipos de acesso em físico, intelectual e/ou espiritual. As autoras citam como exemplo o caso de um trabalho realizado entre o *Pitt Rivers Museum* e no *British Museum* com pesquisadores Inupiat, em 2008. Na ocasião, os Inupiat manusearam objetos de uma coleção de 1826 para mostrar como eram utilizados; a equipe de conservação, ao mesmo tempo em que se encontrava tensa e estressada, percebeu que o toque era a maneira como aquele povo se conectava com seu patrimônio (KRMPOTICH; PEERS, 2013). Nesse caso, é possível visualizar que, na prática, permitir o acesso físico ao objeto proporciona também acesso intelectual ou espiritual.

Outro caso apresentado por Krmpotich e Peers (2013) foi a visita de 21 pesquisadores Haida ao *Pitt-Rivers Museum*. Segundo o relato da conservadora Kate Jackson, no primeiro dia de trabalho, os conservadores colocaram todos os objetos na mesa, e isso levou a uma certa confusão e dificuldade de orientar o manuseio quando necessário. Por esse motivo, no segundo dia, os objetos foram cobertos por folhas de Tivek®, e eram descobertos aos poucos, somente quando eram o foco da discussão.

Segundo a conservadora, isso permitiu um controle maior por parte da conservação (KRMPTICH; PEERS, 2013).

Em outro momento, na qual foram apresentadas as máscaras de grande dimensão, houve ansiedade e preocupação por parte dos conservadores, pois os representantes Haida queriam tocar e vestir as máscaras. Segundo Jackson, a preocupação inicial deu espaço a satisfação de ver o grupo se envolver daquela maneira com os objetos. Na segunda sessão com as máscaras, porém, os conservadores colocaram uma cadeira em frente a fotografias destas, incentivando que uma pessoa fosse por vez ver as imagens e depois fosse ver o objeto. Os participantes foram incentivados a manusear as máscaras, mas esse manuseio foi realizado individualmente e circunscrito ao espaço da mesa, e com exceção de uma máscara mais frágil, a qual somente o conservador podia manusear, por exigência do Museu (KRMPTICH; PEERS, 2013).

Um ponto interessante a respeito do caso acima relatado pela conservadora Kate Jackson é o fato de que o Museu treinou as situações antes da visita dos pesquisadores Haida, simulando possíveis posturas e questionamentos e as respostas que seriam dadas, para que aquele momento não se tornasse uma disputa de autoridades (KRMPTICH; PEERS, 2013). Outra questão de fundamental relevância apresentada no caso Haida é a relação entre acesso e dano. A equipe verificou, após o trabalho com a coleção, que, dos 300 objetos que foram manuseados, seis haviam sofrido pequenos danos. Os pesquisadores Haida foram avisados sobre cada um dos casos, e os danos foram reparados posteriormente, com as mesmas técnicas utilizadas antes da participação dos Haida (KRMPTICH; PEERS, 2013), ou seja, por meio de procedimentos da Conservação tradicional. Quanto aos danos dos objetos, Krmptich e Peers mencionam:

Não há dúvida que o dano aos seis objetos teria sido evitado se eles não tivessem sido incluídos nas sessões de manuseio. Danos equivalentes poderiam ter ocorrido, entretanto, no processo de instalação desses objetos na exposição, ou no seu manuseio, no acondicionamento, e no armazenamento temporário durante as recentes reformas do museu (KRMPTICH; PEERS, 2013, p. 190).<sup>48</sup>

Para Krmptich e Peers (2013), o caso Haida demonstrou que, nos processos colaborativos, o manuseio é benéfico, pois evoca memórias e a transmissão de conhecimento por meio da estimulação sensorial. A partir dessa experiência, as

---

<sup>48</sup> *There is no doubt that the damage to the six objects would have been avoided if they had not been included in the handling sessions. Equivalent damage may well have been sustained, however, in the process of mounting these artifacts for exhibition, or in their handling, repackaging, and temporary storage during recent museum renovations* (KRMPTICH; PEERS, 2013, p. 190, tradução nossa).

autoras sugerem que as alterações mínimas resultantes do manuseio devem ser vistas como legítimas e como marcas que fazem parte da biografia dos objetos.

Estas novas práticas, no entanto, podem suscitar dúvidas quanto às formas de atuação por parte dos profissionais de museus. Em um caso citado por Ames (1999), no qual os técnicos do *University of British Columbia Museum of Anthropology* (MOA) foram cooptados a trabalhar no desenvolvimento de duas exposições de forma colaborativa com os povos originários locais<sup>49</sup>, as sensações descritas foram de desconforto, incerteza e insegurança quanto ao modo de agir. Os profissionais ainda expressaram hesitação em relação a possíveis interferências em questões como oportunidades de pesquisa, liberdade acadêmica e prerrogativas curatoriais. Em outro caso, no qual foram relatadas as impressões dos profissionais de museu convidados a participar do movimento de repatriação dos Haida, o *yahgudang.gang*, as expressões utilizadas foram: indígenas raivosos, repercussão midiática negativa, perda das coleções e de oportunidades científicas, estabelecimento de precedente para ações de outros grupos e incapacidade de fazer o trabalho, tanto financeira como logisticamente (KRMPOICH; PEERS, 2013).

Como afirma Cury (2016a), no contexto brasileiro, as iniciativas de participação de indígenas nos museus etnográficos ainda são pouco conhecidas. Acrescenta-se aqui que estas ações, quando divulgadas, tratam em sua maioria de atividades relacionadas à comunicação museológica, mais especificamente à elaboração de exposições e à realização de ações educativas. No que se refere à conservação, ainda são pontuais os casos de colaboração entre indígenas e profissionais de museus e, quase sempre, estes acontecem em função das outras etapas acima citadas, e não como uma ação em si.

De acordo com Wain (2002), a ideia central do patrimônio vem se transformando e os conservadores devem ajustar seu modo de pensar e de atuar, levando em consideração estas transformações. Ainda segundo a autora, os conservadores que seguirem atuando somente no âmbito das características físicas dos bens culturais estarão automaticamente excluindo a si mesmos das discussões intelectuais sobre o campo, e serão relegados somente ao trabalho técnico quando algum bem necessitar de intervenção.

Clavir e Moses (2018) propõem uma diferenciação entre o que denominamos Conservação tradicional, a disciplina científica, e cuidado tradicional, aquele realizado

---

<sup>49</sup> As exposições *From under the Delta: Wet Site Archaeology from the Fraser Valley* e *Written in the Earth Both*, inauguradas em 1996, apresentavam objetos recuperados por meio de escavações na região da metropolitana de Vancouver e foram organizadas em parceria com representantes de diferentes nações pertencentes aos povos originários do Canadá (AMES, 1999).

pelas populações originárias. Conforme os autores, o cuidado tradicional engloba os aspectos da vida diária indígena, e por meio do qual é preservada a significância cultural, e deve ser incorporado às práticas da Conservação tradicional nos museus (CLAVIR; MOSES, 2018). Utilizaremos essa nomenclatura em nossa análise para nos referirmos às diferenças entre as perspectivas dos conservadores e dos povos indígenas. Sobre o que denominamos Conservação tradicional, Krmpotich e Peers (2013) fazem uma observação bastante interessante: para as autoras, essa também implica um ritual realizado por um especialista.

Como apontam Krmpotich e Peers (2013), nos museus a responsabilidade final sobre a integridade dos objetos é do profissional da Conservação. Assim, qualquer ameaça que possa levar a algum dano vai de encontro ao instinto do conservador e ao que as autoras denominaram de “treinamento ético”. Acreditamos que é nesse âmbito, da ética profissional, que reside o ponto fundamental dessa transformação pela qual passa atualmente a disciplina, da mesma maneira que apontou Cury (2017) para a Museologia.

A conservação de coleções etnográficas na contemporaneidade envolve, assim, questões complexas e que se configuram como um desafio para a musealização e para os profissionais dos museus. Os casos que apresentaremos no próximo capítulo trazem à tona muitas dessas questões aqui mencionadas, e adicionam novas camadas de complexidade a partir do contexto de salvaguarda das coleções etnográficas indígenas que é o objeto da discussão e análise: os museus universitários.

## **CAPÍTULO 3**

# **OS MUSEUS DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA E SUAS ATUAIS EXPOSIÇÕES PERMANENTES**



### 3 – OS MUSEUS DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA E SUAS ATUAIS EXPOSIÇÕES PERMANENTES

Para que tenhamos mais subsídios para pensar a Conservação inserida nos processos de musealização, serão aqui apresentados como estudos de caso o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA). Serão analisadas, especificamente, as duas últimas exposições permanentes realizadas por esses museus: a exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, do MAE/USP, e a exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”, do MAE/UFBA. Mais do que identificar e descrever os processos de elaboração e execução em geral, buscamos aqui identificar e analisar de que maneira a Conservação se insere nesse processo nas referidas instituições.

Os dados foram levantados através de pesquisa bibliográfica e documental e complementados por informações obtidas através de entrevistas com a equipe de ambos os museus. As entrevistas com a equipe do MAE/USP foram realizadas entre os dias 15 e 22 de fevereiro de 2018, e as entrevistas com a equipe do MAE/UFBA entre em diferentes dias do mês de janeiro de 2020. Foram utilizados questionários semiabertos, sendo inseridos questionamentos quando necessário. Os respondentes e suas respectivas funções nas instituições estão designados nos Quadros 3 e 4, a seguir.

**Quadro 3** - Relação de entrevistados do MAE/USP

DESIGNAÇÃO	CARGO/FUNÇÃO
Entrevistado 1	Docente/Coordenador do projeto de exposição
Entrevistado 2	Chefe da Seção Técnica de Conservação
Entrevistado 3	Chefe da Seção Técnica de Expografia
Entrevistado 4	Chefe da Seção Técnica de Educação para o Patrimônio
Entrevistado 5	Chefe da Divisão de Apoio à Pesquisa e Extensão (DAPE)
Entrevistado 6	Chefe da Serviço Técnico de Gerenciamento da Documentação
Entrevistado 7	Chefe da Seção Técnica de Laboratórios

Fonte: elaborado pela autora.

**Quadro 4** - Relação de entrevistados do MAE/UFBA

DESIGNAÇÃO	CARGO/FUNÇÃO
Entrevistado 8	Museólogo
Entrevistado 9	Técnico em Restauração
Entrevistado 10	Arqueólogo
Entrevistado 11	Museólogo convidado (colaborador externo)
Entrevistado 12	Assistente Administrativo
Entrevistado 13	Diretor/Coordenador do projeto de exposição

Fonte: elaborado pela autora.

A maioria das entrevistas foi gravada, transcrita e enviada aos respondentes para conferência e aprovação, com exceção dos entrevistados 11 e 12, que responderam ao questionário via e-mail. Observou-se que, nesses casos, as respostas foram mais sucintas do que quando respondidas presencialmente de forma oral, consequentemente fornecendo menor quantidade de informações. Inicialmente havia sete entrevistados de cada instituição, porém um dos colaboradores externos ao MAE/UFBA que participou da elaboração da exposição não respondeu ao questionário, restando somente seis respondentes dessa instituição.

O MAE/USP e o MAE/UFBA se configuram como museus universitários pertencentes a instituições públicas, a USP no âmbito estadual e a UFBA no âmbito federal. Nesse contexto, é fundamental, primeiramente, caracterizarmos esse tipo de museu, por entendermos que os museus universitários possuem especificidades que os diferenciam de outras categorias. Em um segundo momento, traçamos um breve histórico das duas universidades e dos respectivos museus. Por fim, são descritos os processos de elaboração e execução das atuais exposições permanentes do MAE/USP e do MAE/UFBA.

### **3.1 - Museus Universitários: de Fiéis Depositários a Espaços de Pesquisa, Ensino e Extensão**

Primordialmente, o museu universitário se caracteriza por estar ligado a uma universidade, de forma parcial ou total (ALMEIDA, 2001). Igualmente, deve também atender aos critérios estabelecidos pelo ICOM na definição de museu, conforme apontam Marques e Silva (2011). Excluem-se desse conceito, assim, as coleções universitárias, que, ao contrário dos museus estão circunscritas a ações mais restritas

e não tem como um de seus propósitos a comunicação e fruição dos acervos (MARQUES; SILVA, 2011), da mesma maneira que outras iniciativas de patrimonialização presentes nessas instituições.

As coleções, no entanto, foram o que impulsionaram a constituição dos museus universitários. De acordo com Gil (2005), o uso de coleções está vinculado ao ensino e pesquisa de áreas como a História Natural e a Medicina desde o século XVII. O autor ressalta também que a formação de coleções e seu uso pelas universidades estavam diretamente relacionados à descoberta de novas espécies, impulsionada, por sua vez, pela empreitada colonizadora, “denotando que o interesse nas coleções não era somente científico, mas também político e econômico” (GIL, 2005, p. 42). No mesmo sentido, Ribeiro (2013) ressalta que “Assim como os demais museus – e não poderia ser diferente –, os museus universitários existem também para legitimar valores e experiências da sociedade em que estão inseridos” (RIBEIRO, 2013, p. 91).

No âmbito dessa pesquisa, é fundamental destacarmos as coleções formadas através dos trabalhos de campo característicos das áreas da Arqueologia e Antropologia. Durante o século XIX, a consolidação dessas áreas incentivou o desenvolvimento de expedições científicas em diferentes lugares do mundo, que tinham com um dos objetivos a coleta de objetos. Esses, como vimos no Capítulo 1, eram o meio para o estudo e compreensão do “outro”, que estava distante no espaço, para a Antropologia, e no tempo, para a Arqueologia (LOURENÇO, 2005).

De acordo com Almeida (2001), as instituições universitárias têm origem na Europa, nos grupos de estudo formados por religiosos no século XII, denominados *studia generalia*, que aos poucos foram crescendo e se estruturando, passando a ser reconhecidos como universidades. No contexto da preservação dos acervos, a criação dos *campi* foi fundamental, pois “a existência de um local fixo de atividades é condição para a salvaguarda de coleções e a criação de museus universitários” (ALMEIDA, 2001, p. 12).

Muitos dos espaços que guardavam esses objetos estavam alojados em instituições de ensino e pesquisa. As coleções eram utilizadas como suporte para as aulas, possibilitando a aplicação do conhecimento e a união da teoria à prática por meio de análises, descrições, classificações dos objetos ou espécimes (ALMEIDA, 2001). De acordo com a classificação de Lourenço (2005), essas *coleções de estudo*<sup>50</sup>, disseminadas no século XVI, foram o embrião das *coleções de pesquisa*<sup>51</sup>, reunidas pelos professores universitários a partir de interesses pessoais e

---

<sup>50</sup> *Study collection* (tradução nossa).

<sup>51</sup> *Research collection* (tradução nossa).

profissionais e utilizados simultaneamente para ambas as atividades. A partir do século XVIII, as coleções de pesquisa se multiplicaram em áreas como Medicina, Zoologia, Paleontologia, Arqueologia e Antropologia (LOURENÇO, 2005). As universidades, assim, almejavam a formação de grandes coleções para dar suporte às suas atividades (ALMEIDA, 2001).

As coleções de estudo e pesquisa, por sua vez, deram origem ao que Lourenço denominou *museus de ensino*<sup>52</sup> (LOURENÇO, 2005). Segundo a autora, os museus de ensino, iniciativas que ainda não se enquadravam no que hoje compreendemos como museu, tinham como característica a ambiguidade, pois reuniam no mesmo espaço estudantes e visitantes<sup>53</sup>, curiosidade e admiração, e ainda o que a autora chamou de protoclassificação. Ainda de acordo com Lourenço (2005), muitos desses espaços se tornaram os museus que concebemos hoje, mantendo, no entanto, as mesmas características museográficas e interpretativas.

Diferentes autores reconhecem como o primeiro museu universitário, na acepção contemporânea, o *Ashmolean Museum*, da Universidade de Oxford (Inglaterra, Reino Unido), fundado no ano de 1683 (ALMEIDA, 2001; GIL, 2005; LOURENÇO, 2005; MENDONÇA, 2013). Como muitos museus dessa natureza, o *Ashmolean* originou-se a partir da doação de objetos de um colecionador, Elias Ashmolean. Segundo Lourenço (2005), o Museu estabeleceu um modelo que foi seguido pelos museus universitários até o século XX: a conjugação de ensino, pesquisa e exibição ao público sob a coordenação de um professor.

Como no precursor *Ashmolean*, muitos museus universitários iniciaram suas atividades a partir da doação de objetos ou coleções particulares, que é o caso, inclusive, dos museus analisados nessa pesquisa. No contexto da doação, alguns pontos interessantes são levantados por Almeida (2001). Primeiro, o fato de o ato da doação pressupor uma confiança na instituição para o exercício de salvaguarda: “a atitude do colecionador e/ou seus herdeiros, de passar a salvaguarda de uma coleção à universidade, pressupunha que a instituição era digna, adequada e competente para exercer essa função” (ALMEIDA, 2001, p. 13). Em segundo lugar, a autora lembra que o conteúdo dos documentos de doação das coleções por vezes encontra-se defasado, com exigências e/ou disposições por parte dos doadores que podem não fazer mais sentido no presente, como, por exemplo, a proibição do empréstimo a outras instituições ou a determinação da maneira como as coleções deveriam ser expostas (ALMEIDA, 2001). Ambos os apontamentos são de extrema importância para a

---

<sup>52</sup> *Teaching museums* (tradução nossa).

<sup>53</sup> Compreende-se, aqui, os grupos da elite e os viajantes, e não o público em geral (LOURENÇO, 2005).

discussão aqui realizada. Assumir que a universidade possui as condições adequadas para a salvaguarda das coleções nem sempre condiz com a realidade dessas instituições. Por sua vez, pensar na impermanência dos termos e protocolos estabelecidos pela musealização nos tira do lugar de conforto, pois mexe com a (falsa) sensação de perenidade da documentação.

Ainda no que se refere aos modos de aquisição, para além da formação de coleções através de pesquisa de campo e coleta, eram comuns, também, a compra de coleções pelas universidades e a transferência para as mesmas de um museu já existente, ou ainda a combinação desses processos (ALMEIDA, 2001). Como aponta Bruno:

Estes museus nem sempre nasceram no âmbito do universo acadêmico. Algumas vezes as universidades receberam instituições completas, em outras, os próprios departamentos e institutos têm gerado processos museológicos e, muitas vezes, as instituições universitárias receberam, como herança, algumas coleções que impulsionaram o surgimento de museus (BRUNO, 1997, p. 47).

De acordo com Mendonça (2013), as coleções foram essenciais para o ensino e a pesquisa nas universidades até a segunda metade do século XX. A partir desse período, a ciência foi se modificando, e o papel das coleções e museus universitários também. A mudança de paradigmas e metodologias científicas, e a consequente modificação do ensino, relegou esses acervos a outras funções dentro das universidades, como, por exemplo, seu uso como coleções de referência (ALMEIDA, 2001).

Nesse contexto, como ressalta Ribeiro (2013), aos objetos aos quais antes eram atribuídos valores científicos passaram a ser conferidos valores culturais. Como aponta a autora, as universidades não estavam acostumadas a ter que lidar com este tipo de capital simbólico, e essa condição se acentuou ainda mais no contexto brasileiro (RIBEIRO, 2013). Como mencionado no capítulo 2, a atribuição de valores aos objetos está diretamente relacionada ao entendimento e minimização dos riscos aos quais as coleções estão expostas e, conseqüentemente, é fator definitivo na decisão sobre os processos de musealização. A mudança no valor atribuído aos objetos e coleções universitárias e a constatada dificuldade das instituições em lidar com essa modificação parece ter impactado os processos de preservação pelas universidades.

As transformações ocorridas no ambiente acadêmico ocasionaram, na década de 1980, o que muitos autores apontaram como o início do período da crise dos museus universitários (ALMEIDA, 2001; LOURENÇO, 2008; MENDONÇA, 2013;

KOZAK, 2016). De acordo com Mendonça (2013), nesse período, os museus universitários passaram por uma crise de identidade e propósito, em paralelo à falta de interesse e reconhecimento das próprias universidades, o que culminou em menos investimentos por parte destas instituições. Nesse contexto, segundo a autora, tanto os museus quanto as universidades se obrigaram a repensar suas práticas, principalmente no que se referia à abertura à comunidade externa (MENDONÇA, 2013).

Ainda atualmente, como aponta Ribeiro (2013), verifica-se o distanciamento entre os museus universitários e os chamados mecanismos de legitimação do campo científico. Segundo a autora:

[...] os museus universitários, nos dias atuais, não costumam gerar capital científico e, por este motivo não recebem suficiente valorização no ambiente institucional universitário, estando sempre em situação de inferioridade na disputa por recursos humanos e materiais (RIBEIRO, 2013, p. 96-97)

Segundo Almeida (2001), a função dos museus universitários foi se modificando através dos tempos, acompanhando a história das universidades e das ciências. Nesse contexto, os diferentes modos de formação das coleções, em conjunto com as políticas institucionais, acabaram por definir os perfis desses museus. A relação inata com a universidade, em todos os seus aspectos, se torna, assim, a principal especificidade do museu universitário, aquilo que os fazem se diferenciar dos demais. De acordo com Gil (2005, p. 46), é essa característica que faz com que os museus universitários “atravessem transversalmente a tipologia museológica”. Para o autor, o museu universitário:

Deve estar integrado à universidade, mas preferencialmente independente dos outros departamentos, sem que, no entanto, perca o viés da colaboração cultural com aqueles que tenham relação com o museu e suas coleções; deve atentar para o estudo, conservação e apresentação conveniente das coleções; deve ter como missão “construir a ‘face visível’ da universidade para o grande público”, ou seja, se constituir como um meio para a divulgação científica e cultural; deve proteger e valorizar seu patrimônio histórico e artístico; se diferenciam por ser uma instituição híbrida, na qual as atividades são norteadas por uma perspectiva universitária (GIL, 2005, p. 49).

Segundo Ribeiro (2013), assim, o sistema de valores, os modos de vida e a função social das universidades constituem, juntamente com as coleções, o acervo dos museus universitários. Esses aspectos, segundo a autora, são a faceta intangível dessas coleções, e auxiliam no entendimento das especificidades apresentadas por esse tipo de museu, independentemente do tipo de coleção (RIBEIRO, 2013).

O caráter idiossincrático do museu universitário impulsionou a criação de uma representação específica pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM). Criado oficialmente em 2000, o Comitê Internacional para Museus e Coleções Universitárias<sup>54</sup> (UMAC) tem como principais objetivos promover a pesquisa e a divulgação do patrimônio universitário, aprimorar os instrumentos de gestão e preservação desse patrimônio e facilitar a comunicação entre os profissionais que trabalham com esses museus e coleções, dentre outros (UMAC, 2017).

Vimos, então, que os museus universitários têm em comum o elo indissociável com o fazer acadêmico, porém são múltiplos em suas formas. No caso do Brasil, de acordo com Bruno (1997), os perfis dos museus universitários são difíceis de delinear: há uma diversidade de formas, conteúdos e estruturas organizacionais e funcionais. Da mesma maneira, no âmbito dos museus universitários, o contexto brasileiro não pode ser comparado com os contextos latino-americanos, pois a universidade no Brasil foi fundada tardiamente em relação a países como Argentina, Peru e México, dentre outros (VASCONCELLOS, 2005).

De acordo com um levantamento elaborado no âmbito do projeto de pesquisa “Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia e Museus Universitários: pesquisa, análise e caracterização de relações estratégicas”, do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), foram identificados atualmente no Brasil 436 museus universitários<sup>55</sup> (ABALADA; GRANATO, 2020, no prelo). Dentre a tipologia institucional existente no contexto brasileiro, ao consultarmos a referida listagem é possível identificar museus, centros de ciências, herbários, centros de estudos, memoriais, galerias, espaços culturais, pinacoteca, parque, jardim botânico, dentre outros. No que se refere às temáticas, é possível visualizar a também diversidade de áreas de conhecimento e disciplinas contempladas por essas iniciativas: Artes Visuais, Geociências, Zoologia, Arqueologia, Botânica, História, Oceanografia, Paleontologia, Anatomia, Etnografia, Astronomia, Malacologia, Medicina, dentre muitas outras.

Apesar dessa diversidade, Bruno (1997) aponta que há três instâncias que permeiam a função e atuação dos museus universitários de maneira indissociável: a relação intrínseca com o ensino, a pesquisa e a extensão. Segundo a autora, “o comprometimento com estas três funções universitárias é o que permite um olhar de aproximação, o delineamento de caminhos paralelos e, mesmo, a possibilidade de propostas conjuntas” (BRUNO, 1997, p. 47). Os museus se configuram, assim, como espaços de grande potencial para o desempenho dessas atividades, principalmente

---

<sup>54</sup> *International Committee for University Museums and Collections* (tradução nossa).

<sup>55</sup> Dentre museus universitários físicos e virtuais (ABALADA; GRANATO, 2020)

através de seus acervos. “Neste sentido, o museu - enquanto modelo de instituição - têm uma explícita cumplicidade com a universidade”, ressalta Bruno (1997, p. 48).

Como vimos, as coleções universitárias tiveram, com o passar do tempo, as funções de ensino e pesquisa ressignificadas: se antes eram consideradas de primeira ordem, essas atividades acabaram sendo relegadas a um papel de menor expressão dentro dos museus universitários. De acordo com Cury (2007), o museu universitário é o local sistemático e permanente da pesquisa, onde se imbricam os processos de produção e recepção. Nas universidades brasileiras, no entanto, de modo geral, a pesquisa encontra-se desligada dos museus, bem como os museus da pesquisa (RIBEIRO, 2013).

A extensão, em contrapartida, cresce cada vez mais no âmbito universitário, propiciando uma ação efetiva dos museus e fazendo com estes assumam novas funções (RIBEIRO, 2013). Conforme Bruno (1997), a extensão possui um grande potencial para configuração das atividades de difusão, como exposições e ação educativo-cultural. Essa encruzilhada onde se encontram extensão universitária e comunicação museológica, entretanto, abre um caminho que parece ainda em grande parte inexplorado pelos museus universitários. Segundo Ribeiro (2013), a extensão nas universidades brasileiras é historicamente recente, mas, por afetar e beneficiar diretamente outros públicos, auxilia na captação de recursos dentro das instituições, o que poderia beneficiar, em muito, os museus universitários.

Nesse contexto, Bruno (1997) ressalta que a relação entre as universidades e os museus universitários não se dá em uma via de mão única. Da mesma forma que os museus podem ser beneficiados pelas ações da universidade, a universidade também tem muito a ganhar com seus museus. Segundo Bruno:

Geralmente, destacamos a importância das universidades para os museus. Sublinhamos que a inserção nestas instituições de ensino, pesquisa e extensão, contribui para a estabilidade dos museus, para a configuração de um adequado quadro técnico-científico e para a garantia de financiamento. Sempre esquecemos de salientar que o museu também é muito importante para a universidade, pois tem toda a potencialidade para desenvolver, com igual competência, as três funções já mencionadas (BRUNO, 1997 p. 48-49).

Apesar dessa patente afinidade, Bruno (1997) salienta que a universidade, por vezes, não consegue incorporar os museus ao seu *modus operandi*, no que se refere tanto a questões de natureza estrutural e organizacional como de natureza científica. No mesmo sentido, Marques e Silva apontam:



Estes espaços possuem prioritariamente funções didáticas, salvaguarda, conservação, pesquisa e divulgação, portanto, existe uma tensão entre direcionar suas atividades para a comunidade acadêmica ou para sociedade. Essa bifurcação é acentuada quando não se definem políticas específicas para estes espaços que sofrem com a falta de verbas, materiais, espaço e lotação própria de recursos humanos, fazendo-os exercer um papel secundário nas universidades (MARQUES; SILVA, 2011, p. 82).

São diversos os problemas que têm origem nessa relação desarmônica entre as universidades e seus museus: dificuldades financeiras, falta de espaço (e pressão para uso de espaços já ocupados), ausência de técnicos especializados, descaso com as coleções, falta de autonomia, tensões entre as unidades/órgãos acadêmicos e nas relações interpessoais entre técnicos, professores e estudantes, acúmulo de função por parte dos dirigentes e falta de qualificação destes na área museológica (ALMEIDA, 2001; LOURENÇO, 2006; MARQUES & SILVA, 2011; KOZAK, 2016).

Ribeiro (2013) ressalta que, em se tratando de museus universitários vinculados a instituições públicas, é preciso lembrar que as questões acima citadas estão situadas em contextos específicos, dos quais são indissociáveis o funcionamento da administração pública, em seus aspectos positivos e negativos, e a lógica do campo científico, influenciada pelos fazeres de professores, pesquisadores e gestores. Ambas as questões são, portanto, determinantes quando pensamos na gestão e manutenção dos museus universitários, e nas possibilidades de contornar ou minimizar os problemas acima mencionados. Ainda segundo Ribeiro (2013, p. 92), “Há, portanto, que se refletir sobre a configuração do campo científico, de um lado, e, do outro lado, sobre a relação (não harmoniosa, na prática) entre ensino, pesquisa e extensão e seu impacto na gestão dos museus universitários”.

Um fator fundamental para o funcionamento adequado de um museu universitário é o perfil de seu gestor, que, de acordo com Gil (2005), deve ser escolhido entre o quadro docente da instituição – em uma clara referência ao modelo *Ashmolean*. A gestão de um museu universitário, aliada ao desempenho concomitante das funções didáticas e de pesquisa, no entanto, pode se configurar como um desafio para estes profissionais (MARQUES; SILVA, 2011). Nesse sentido, Gil (2005) aponta que, para além de fazer parte do corpo da universidade, um diretor ou diretora de museu deve atender a outros requisitos: estar consciente de que sua tarefa é fazer o museu cumprir seu papel e colocar tal tarefa acima de interesses pessoais; supervisionar todas as atividades que acontecem no museu, ainda que disponha de corpo técnico qualificado; dispor de tempo para desempenhar sua tarefa como gestor do museu, ainda que seja necessário reduzir sua carga horária letiva; adquirir

formação básica na área museológica, através de diálogos com profissionais, cursos e seminários e visitas a outras instituições.

Como visto, são muitas as questões que envolvem os museus universitários e seus acervos. Para Lourenço (2008), a partir da crise dos museus, é possível pensarmos em dois caminhos: um seria o reconhecimento, por parte das universidades, de que essas instituições não possuem as condições mínimas necessárias para a gestão dos museus e das coleções; o outro caminho possível é o enfrentamento consciente e ativo da problemática, substituindo as medidas paliativas por estratégias consistentes e de longo prazo. Segundo a autora, na atual situação dos museus universitários, ambas as opções são legítimas (LOURENÇO, 2008).

### **3.2 - A Universidade de São Paulo e seus Museus**

A Universidade de São Paulo (USP), criada pelo Decreto nº 6.283 de 25 de janeiro de 1934<sup>56</sup>, é um das mais antigas instituições de ensino superior do país. Da mesma maneira que muitas universidades, a USP se originou a partir da junção de instituições já existentes: a Faculdade de Direito de São Paulo, de 1827; a Escola Politécnica, de 1893; as Faculdades de Farmácia e Odontologia, de 1898; a Escola Prática de Agricultura, de 1900; a Faculdade de Medicina, de 1913; a Escola de Medicina Veterinária, de 1928; e o Instituto de Educação, de 1933 (SÃO PAULO, 1934; GOLDEMBERG, 2015).

No decreto de criação da USP, constam também duas novas unidades de ensino, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e a Faculdade de Belas Artes, e outras unidades, como o Instituto Biológico, o Instituto de Higiene, o Instituto Butantã, o Instituto Agrônomo, de Campinas, o Instituto Astronômico e Geográfico, o Museu de Arqueologia, História e Etnografia (o chamado Museu Paulista, do qual posteriormente se desmembrou o Museu de Zoologia), o Serviço Florestal, e “quaisquer outras instituições de caráter técnico e científico do Estado”, conforme seu artigo 4º (SÃO PAULO, 1934).

Atualmente, a USP é formada por 42 unidades de ensino e pesquisa, nas quais funcionam 183 cursos de graduação e 239 programas de pós-graduação, distribuídos em oito *campi*: São Paulo, Bauru, Lorena, Piracicaba, Pirassununga, Ribeirão Preto, Santos e São Carlos. Segundo informações do endereço eletrônico da Universidade, a

---

<sup>56</sup> Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-n-o-6-283-de-25-de-janeiro-de-1934>. Acesso em: 04 mai. 2020.

USP é responsável por mais de 20% da produção científica brasileira<sup>57</sup>. Como aponta Camargo (2017a), a USP se configura como uma fonte privilegiada para discussão a respeito do patrimônio cultural universitário e mais especificamente sobre o modo como os museus se inserem na estrutura acadêmica.

Os museus e coleções hoje ligados à USP têm como características em comum o fato de serem fruto de pesquisas e de terem sido incorporados à Universidade através de doação, assim como tradicionalmente ocorre na história dos museus universitários. Muitos dos acervos dos museus da Universidade, por exemplo, têm proveniência na Comissão Geológica e Geográfica (CGG) de São Paulo, criada em 1886 pelo Presidente da Província e que tinha como objetivo desenvolver pesquisa para a ocupação do território (ALMEIDA, 2001).

Ao mesmo tempo, Almeida (2001, p. 58) aponta que a doação de coleções particulares para a tutela da USP representava o “interesse das elites locais em criar marcos culturais grandiosos para valorizar o papel de São Paulo na formação da cultura nacional, reforçando o poder em ascensão do Estado”. Segundo a autora, a dinâmica de transferência dessas coleções denotava menos a preocupação com a preservação dos acervos e mais o interesse de determinados grupos e autoridades (ALMEIDA, 2001).

Atualmente, quatro museus aparecem no Regimento Geral da USP como unidades autônomas: o Museu Paulista<sup>58</sup> (MP) (do qual fazem parte o Museu do Ipiranga e o Museu Republicano de Itu), o Museu de Zoologia<sup>59</sup> (MZ), o Museu de Arte Contemporânea<sup>60</sup> (MAC) e o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). Apenas o MAE, dentre esses, teve origem dentro da própria USP (BRANDÃO; COSTA, 2007).

Além dos museus acima citados, a Universidade também possui outras coleções e iniciativas museológicas e patrimoniais que estão vinculados a institutos e departamentos (ALMEIDA, 2001). Podemos citar como exemplos o Museu da Educação e do Brinquedo (MEB), ligado à Faculdade de Educação, o Museu de Ciências, ligado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, o Museu de Geociências, ligado ao Instituto de Geociências, dentre outros<sup>61</sup>.

Os museus da USP, no entanto, nem sempre tiveram a valorização e autonomia da qual gozam atualmente: segundo Camargo (2017a), até a década de

---

<sup>57</sup> Informações extraídas do portal da USP, disponível em: <https://www5.usp.br>. Acesso em: 20 fev. 2020.

<sup>58</sup> Incorporado à USP pelo decreto nº 7.843 de 11 de março de 1963 (CAMARGO, 2017a).

<sup>59</sup> Criado pelo decreto nº 98 de 13 de junho de 1969 (CAMARGO, 2017a).

<sup>60</sup> Criado pela portaria nº 18 de 22 de fevereiro de 1963 (CAMARGO, 2017a).

<sup>61</sup> A lista completa pode ser consultada em: <https://www5.usp.br/extensao/museus/>. Acesso em: 21 fev. 2020.

1960 poucas referências sobre os mesmos eram encontradas na documentação da Universidade. Ao mesmo tempo, a incorporação dos museus à Universidade trouxe, à época, novas problemáticas, principalmente no que se refere aos profissionais que desempenhavam suas funções nesses espaços, como apontam Brandão e Costa:

A perda de parte dos corpos técnicos, que, por motivos diversos, não se integraram à USP e migraram para diversos institutos estaduais, desmantelou de maneira não uniforme as equipes de profissionais de museus, além de interromper programas de pesquisa. Tal situação significou um retorno dos museus a uma era que já pensavam ultrapassada – de insuficiente massa crítica para fazer frente aos desafios que se impunham no momento (BRANDÃO; COSTA, 2007, p. 211).

Na década de 1980, algumas iniciativas começaram a modificar o *status* dos museus da Instituição. Em 1982, a Resolução nº 2.342<sup>62</sup> criou um regimento geral para os quatro museus estatutários, que estabelecia uma estrutura interna básica e um Conselho Administrativo (FLEMING; FLORENZANO, 2011). Em 1986, foi criada a Comissão de Patrimônio Cultural (CPC), com o objetivo de pensar o patrimônio universitário, e em 1988, a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão (PRCEU), que trouxe à tona a discussão sobre o papel dos museus na extensão (CAMARGO, 2017a).

Por sua vez, o Regimento Geral da Universidade instituído em 1988 deu início a um movimento de valorização dos museus dentro da Instituição, através da proposta de criação da Coordenação de Museus, que organizaria os museus estatutários em um sistema (ALMEIDA, 2001). Segundo Abreu (2011), a Coordenação de Museus desempenhou diversas ações que auxiliaram na visualização dos museus, sendo fundamental para que estes conseguissem se articular, tanto entre si como com a Universidade.

Na década de 1990, os museus estatutários foram beneficiados com diferentes medidas. A Resolução nº 4.192<sup>63</sup>, de 1995, criou cargos de carreira docente lotados nos museus, o que permitiu, segundo Abreu (2011), a integração plena dos quadros de pesquisadores e, conseqüentemente, um forte desenvolvimento acadêmico nessas unidades. Nesse mesmo período, os museus da USP também tiveram seus regimentos próprios aprovados: os regimentos do MAE e do MP em 1997, e os regimentos do MZ e do MAC em 1998 (ABREU, 2011).

---

<sup>62</sup> Cancelada e suprimida.

<sup>63</sup> A Resolução nº 4.192/1995 foi revogada pela Resolução nº 5.900/2010. Ambas estão disponíveis, respectivamente, em: <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-4192-de-1o-de-setembro-de-1995> e <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-5900-de-23-de-dezembro-de-2010>.

De acordo com Almeida (2001), uma resolução importante contida nos regimentos diz respeito à escolha da direção, que agora seria selecionada a partir de listas tríplexes indicadas pelos conselhos, e não mais nomeados pelo reitor. Como aponta a autora,

Essas mudanças, somadas à garantia de continuidade de normas, deram aos museus uma base mais estável para definirem seus planos diretores e programas de trabalho, além de facilitar a obtenção de financiamentos para projetos (ALMEIDA, 2001, p. 69).

No ano 2000, houve uma tentativa de criação de um Museu de Ciência que envolveria o MAE, o MZ, a CPC e o Fundo Construção Universidade de São Paulo (Fundusp), e que acabou por se dividir em duas diferentes propostas: um grupo sugeriu a criação de um Setor de Museus, a ser instalado em um espaço denominado Praça dos Museus, e um outro grupo a criação de um Centro de Interpretação da Realidade (CAMARGO, 2017a). A Praça dos Museus, que abrigaria o MAE e o MZ, foi a proposta com maior adesão, chegando a ter seu projeto desenhado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Segundo Camargo (2017a), no entanto, o projeto foi apenas parcialmente executado, sendo as obras paralisadas no ano de 2014.

Ainda no ano 2000, uma iniciativa de caráter mais genérico em relação ao patrimônio universitário da USP foi lançada: a Carta do Patrimônio Cultural. O documento tem como objetivo “aproximar todos os envolvidos à questão do seu próprio patrimônio, bem como estabelecer alguns parâmetros para a sua conservação” (CAMARGO, 2017b, p. 164). A elaboração do documento foi encabeçada pelo CPC<sup>64</sup>, mas todas as unidades puderam colaborar com seu conteúdo:

Trata-se, portanto, de uma proposta desenvolvida coletivamente, da forma mais aberta possível, de modo a constituir um documento representativo de todos envolvidos com a vida universitária [...]. É a primeira Carta Patrimonial Universitária de que temos notícias, e esperamos com isso suscitar a troca de ideias no meio acadêmico interno e externo à USP (CAMARGO, 2017b, p. 166).

Em 2010, a Resolução n° 5.901<sup>65</sup> conferiu autonomia administrativa aos museus estatutários, retirando-os da classificação como Órgãos de Integração e colocando-os no mesmo patamar institucional dos departamentos e unidades de ensino. Como aponta Abreu (2011), a possibilidade de estabelecimento de carreira docente propiciou um desenvolvimento acadêmico importante para os museus, sendo o próprio caso do MAE/USP exemplar. De acordo o autor, a mudança de *status*

---

<sup>64</sup> A Comissão de Patrimônio Cultural se transformou no Centro de Preservação Cultural, também de sigla CPC, no ano de 2002 (CAMARGO, 2017a).

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-5901-de-23-de-dezembro-de-2010>. Acesso em: 04 mai. 2020.

institucional dos museus tornou a antiga Coordenação de Museus desnecessária, sendo esta então extinta (ABREU, 2011).

Conforme aponta Camargo (2017a), a autonomia administrativa concedida aos museus através da referida Resolução favoreceu a criação do Programa Interunidades em Museologia, do qual participam os quatro museus estatutários da Universidade. Segundo a autora,

A implementação dos cursos de pós-graduação nos museus, a partir dos anos 2000, integrou-os definitivamente na produção do conhecimento científico, inclusive com algumas contribuições inéditas, como o programa interunidades, permitindo a relação inter e transdisciplinar, tão estimulada nos últimos anos (CAMARGO, 2017a, p. 91)

O Programa Interunidades não foi, no entanto, o primeiro curso no nível de pós-graduação a ser oferecido pelos museus da USP: de 1996 a 2006, o MAE realizou quatro edições do Curso de Especialização em Museologia, e, a partir de 2004, assumiu o Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, que antes era vinculado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) (BRUNO, 2015). Atualmente, o MZ oferece a Pós-Graduação em Sistemática, Taxonomia Animal e Biodiversidade, criada em 2011, e tanto o MAC como o MP oferecem disciplinas optativas de graduação e pós-graduação (CAMARGO, 2017a).

No que se refere à estrutura funcional, houveram também mudanças significativas na história do MAE/USP. Em 1995, a Resolução nº 4191<sup>66</sup>, de 24 de agosto, reorganizou os cargos dentro da USP, categorizando-os em Técnico-Administrativo, Técnico-Operacional e Técnico Especializado de Apoio ao Ensino e à Pesquisa. Nesse último, estavam enquadradas as funções de Especialista em Conservação e Restauro, Especialista em Documentação Museológica, Especialista em Museografia ou Exposição, Especialista em Laboratório, Especialista em Pesquisa/Apoio de Museu e Técnico de Museu (USP, 1995).

Como aponta Camargo (2017a), em 2009, no entanto, a portaria nº 4290 modificou novamente o plano de carreira e funções, transformando as especialidades em um só cargo, denominado Especialista em Pesquisa/Apoio de Museu. De acordo com a autora, a medida “acabou por comprometer o desempenho profissional, uma vez que não reconhece as especificidades das várias atribuições” (CAMARGO, 2017a, p. 91).

---

<sup>66</sup> Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-4191-de-24-de-agostode-1995>. Acesso em: 04 mai. 2020.

Pode-se dizer, a partir do exposto, que a Universidade de São Paulo vem avançando no que diz respeito a regulamentação e estruturação de seus museus, e conseqüentemente na preservação de suas coleções. A conquista da autonomia administrativa e das carreiras docentes, principalmente, fizeram com que os museus estatutários se desenvolvessem e qualificassem suas atividades. Apesar disso, os museus da USP ainda enfrentam dificuldade relativas à inadequação de suas sedes e à estruturação das carreiras técnico-administrativas. Trataremos, a seguir, especificamente do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade, narrando um pouco da sua história e da trajetória de preservação das coleções.

### **3.2.1 - O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP)**

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo<sup>67</sup> (MAE/USP) foi criado em 11 de agosto de 1989, através da Resolução nº 3.560<sup>68</sup>. O documento dispõe sobre a unificação de “museus e órgãos afins com atuação nas áreas de Arqueologia e Etnologia” (USP, 1989), uma vez que haviam sido identificados na Universidade que os acervos desta natureza estavam dispersos em diferentes museus e institutos, o que conseqüentemente dispndia recursos humanos e financeiros em quantidade. De acordo com Brandão (2007), a resolução foi baseada em um relatório<sup>69</sup> que tratava do potencial da curadoria científica nos museus universitários.

O MAE/USP, assim, é criado com o objetivo de reunir as coleções do Instituto de Pré-História (IPH), o componente arqueológico e etnográfico do Museu Paulista, do acervo Plínio Ayrosa e do então Museu de Arqueologia e Etnologia, instituições com história e importância únicas (FLEMING; FLORENZANO, 2011). Conforme Almeida:

No caso do IPH as coleções arqueológicas provêm basicamente de pesquisas de campo e algumas são réplicas doadas ou adquiridas de instituições estrangeiras. O Acervo Plínio Ayrosa, que pertencia à FFLCH/USP era formado de coleções etnográficas resultantes de

<sup>67</sup> A USP já teve outro museu dedicado às coleções arqueológicas e etnográficas: o Museu de Arte e Arqueologia (MAA) foi criado em 24 de julho de 1964, e surgiu por intermédio de Francisco Matarazzo Sobrinho, que negociou a doação para a USP de coleções de Arqueologia Clássica de instituições e museus italianos (FLEMING; FLORENZANO, 2011). Com o passar do tempo, foram sendo adquiridas também coleções de arqueologia egípcia e pré-colombiana e coleções de etnografia africana e afro-brasileira (ALMEIDA, 2001). Após uma mudança no Regimento Geral da Universidade, em 1969, o MAA passou a ser denominado Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). Não há, apesar do nome, relação de continuidade institucional do atual MAE/USP do qual tratamos na tese com esse antigo MAE.

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-3560-de-11-deagosto-de-1989>. Acesso em: 04 mai. 2020.

<sup>69</sup> O “Relatório Jobson” (extinta portaria nº 2.703 de 1986) apresentava os conceitos de Museus e Curadoria que deveriam nortear os museus universitários da USP (BRUNO, 2015)

coleta de campo. E finalmente, as coleções de arqueologia clássica do antigo MAE foram resultantes de doações, permutas e compras; as etnográficas africanas foram compradas assim como coleções arqueológicas da Amazônia. A partir de 1983, o MAE adquire também coleções advindas de pesquisas arqueológicas em São Paulo (ALMEIDA, 2001, p. 64).

Com o passar dos anos, o acervo do MAE foi sendo ampliado através de novas aquisições, principalmente das coleções oriundas das pesquisas arqueológicas e etnográficas (ALMEIDA, 2001; CAMARGO, 2017a). Atualmente, o Museu salvaguarda cerca de 1 milhão e 500 mil itens, que se dividem entre coleções de Arqueologia Brasileira, Mediterrânea e Médio Oriental e Pré-Colombiana e coleções de Etnologia Brasileira e Africana e Afro-Brasileira<sup>70</sup>.

No ano de 1997, o MAE/USP se torna o primeiro museu estatutário a ter um Regimento Interno próprio (CAMARGO, 2017a). A versão atual do regimento, consolidada na Resolução nº 5937<sup>71</sup>, de 2011, divide o Museu em duas frentes de atuação: a Divisão de Apoio ao Ensino (DAE), que dá suporte às atividades de docência, e a Divisão de Apoio à Pesquisa e Extensão (DAPE), que executa as atividades técnicas relativas à curadoria (USP, 2011).

Para além do agrupamento de diferentes coleções, Bruno (1997) ressalta que o então recém-criado MAE reuniu também servidores docentes e técnicos, e principalmente, quatro museus de extrema importância para a memória institucional da Universidade (BRUNO, 1997). A autora aponta ainda que, nesse processo, esses museus tiveram também que realizar um esforço no sentido de reunir e alinhar suas experiências de musealização (BRUNO, 2015).

O MAE/USP esteve localizado dentro da Universidade durante toda a sua existência, em seu *campus* principal, a Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira (CUASO), no Butantã. As diferentes sedes do museu, porém, sempre estiveram localizadas em espaços emprestados: inicialmente, o Museu ocupou uma área na antiga Reitoria e posteriormente no prédio dos cursos de História e Geografia (FLEMING; FLORENZANO, 2011). Em 1979, o MAE/USP foi transferido para o bloco D do Centro Residencial da USP (CRUSP), onde dividia o espaço do edifício com o Instituto de Pré-História e o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), de acordo com Fleming e Lorenzano (2011). Ainda segundo as autoras:

[...] o acervo continuou até 1998 ocupando espaços no prédio da História e Geografia, bem como uma área de reserva técnica do

<sup>70</sup> Informações disponíveis em: <http://mae.usp.br/acervo/>. Acesso em: 30 abr. 2020.

<sup>71</sup> Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-5937-de-26-de-julho-de-2011-2>. Acesso em: 04 mai. 2020.



departamento de antropologia (FFLCH) que abrigava o acervo Plínio Ayrosa. Dividido, funcionando em espaços precários e não adequados a uma instituição chamada museu, o Mae continuou trabalhando, crescendo e trazendo a sua contribuição à Universidade (FLEMING; FLORENZANO, 2011, p. 220).

Em 1993, o Museu e suas coleções foram transferidos para o prédio recém desocupado do Fundusp, que foi então adaptado para recebê-lo (ALMEIDA, 2001). Essa última mudança, como apontam Fleming e Lorenzano (2011), causada por uma movimentação dos estudantes que demandavam que os espaços voltassem a ser moradia, foi repentina, e teve que ser realizada em apenas um mês. Durante esse processo, o museu ficou fechado, reabrindo para o público em dezembro de 1995, com a inauguração da exposição permanente “Formas de Humanidade” (ALMEIDA, 2001).

É durante esse período que surge a proposta de criação de um setor exclusivo, que centralizaria os museus na Cidade Universitária, e que viria a se chamar Praça dos Museus (ABREU, 2011; CAMARGO, 2017a). O projeto abrangeria as instalações do MAE e também do MZ, que atualmente funciona no bairro do Ipiranga, próximo ao Museu Paulista (ABREU, 2011). Conforme Fleming e Florenzano (2011), o MAE seria contemplado com:

[...] uma sede adequada a um Museu Universitário de sua envergadura: com espaços expositivos significativos; salas de aula; laboratórios de pesquisa; espaços adequados a uma biblioteca do porte da do MAE; reservas técnicas com condições de abrigar como convém o patrimônio arqueológico e etnográfico sob a sua guarda (FLEMING; FLORENZANO, 2011, p. 217).

Conforme Bruno (2015), a inexistência de um local adequado impossibilita que o MAE atinja todo o seu potencial enquanto museu universitário de grande porte e importância, sendo um dos desafios ainda a ser enfrentados pela instituição.

Ainda que o espaço destinado ao MAE/USP não seja o ideal, o Museu possui uma estrutura destinada às áreas técnicas, como os laboratórios e áreas de guarda, adequada aos princípios da Conservação. De acordo com Vieira (2015, p. 152), “Desde a década de 1990, projetos foram realizados no MAE/USP no intuito de aparelhar as áreas de guarda de acervo. Atualmente, o Museu possui oito reservas técnicas, que ocupam 450 m<sup>2</sup> de área, nas quais as coleções são organizadas de acordo com a matéria-prima, tipologia e dimensões dos objetos (VIEIRA, 2015). Ainda sobre as reservas técnicas, Vieira ressalta:

Antes da reforma, a reserva técnica principal não era climatizada. A estabilidade climática era alcançada graças ao bom funcionamento

do edifício que possuía estruturas vedadas e uma grande estanqueidade térmica. Neste período, a temperatura média era de 23°C e a umidade média de 60%. Entretanto, logo após a reforma, o edifício perdeu sua inércia térmica e todos os fenômenos climáticos externos também se manifestavam com precisão na área interna. Durante o verão, as temperaturas registradas chegavam a 32°C e no inverno, 15°C. Já os índices da umidade relativa flutuavam entre 30% a 75% (VIEIRA, 2015, p. 159).

Este espaço é hoje climatizado e conta com auxílio de desumidificadores e purificadores de ar. A temperatura média na área é de 21°C e a umidade relativa é de 55%. As monitorias ambientais são feitas frequentemente com o uso de *dataloggers* e vistorias periódicas sempre são realizadas para detecção de problemas relacionados à biodeterioração (VIEIRA, 2015, p. 152).

No que se refere especificamente às intervenções de Conservação nas coleções, Vieira (2015, p. 149) aponta que a “A estabilização de danos é a primeira – e talvez mais importante – motivação de intervenções feitas nos objetos arqueológicos e etnográficos do MAE/USP”. Segundo a autora, esse tipo de intervenção tem como objetivo impedir a disseminação de fatores que estejam comprometendo os valores atribuídos aos objetos (VIEIRA, 2015). Ainda de acordo com Vieira (2015), a equipe de conservação do MAE/USP tem como método de trabalho o seguinte processo:

1) Identificação do problema; 2) Pesquisa (contexto); 3) Justificação do tratamento; 4) Proposta de hipótese de trabalho; 5) Teste de hipóteses; 6) Re-avaliação do modelo proposto em relação aos resultados experimentais obtidos; 7) Aplicação prática; 8) Avaliação final (VIEIRA, 2015, p. 150).

Para os objetos que serão exibidos nas exposições do Museu, também são realizadas ações específicas de Conservação, como aponta Vieira:

A preparação destes objetos se inicia a partir do preenchimento de laudos técnicos, registros fotográficos e ações que podem envolver limpezas, preenchimento de lacunas e reintegrações a fim de que os objetos estejam esteticamente preparados para serem expostos (VIEIRA, 2015, p. 149).

O caso que será apresentado a seguir, a elaboração da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, não se configura como o primeiro trabalho colaborativo com povos indígenas realizado no MAE/USP. Podemos citar como exemplos a curadoria compartilhada da coleção Luz Vidal com o povo Xikrin<sup>72</sup> e o trabalho de conservação realizado em

---

<sup>72</sup> Povo que vive no Estado do Pará. Informações disponíveis em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kayap%C3%B3\\_Xikrin](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kayap%C3%B3_Xikrin).

parceria com o Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV) e o povo Kaingang<sup>73</sup>.

Entre 2003 e 2006, dois indígenas Xikrin, Kengore Xikrin e Tamakware Xikrin, com o apoio das comunidades Xikrin do Cateté e do Djudjêko, participaram de um processo de curadoria compartilhada da coleção Lux Vidal, como apontado por Silva e Gordon (2011). De acordo com os autores, os representantes Xikrin participaram de ações relativas à documentação museológica, revisando e corrigindo descrições dos objetos e adicionando informações sobre matérias-primas, usos e significados culturais (SILVA; GORDON, 2011).

O entrevistado 6 mencionou que, no trabalho com a coleção Lux Vidal, foi possível identificar mudanças em relação ao armazenamento e ao acesso. Essas modificações, no entanto, foram demandadas pela formadora da coleção e pela curadora, e não pelos indígenas. Sobre seu armazenamento na reserva técnica do Museu, o entrevistado 6 apontou:

Ela está toda junta no mesmo armário. Foi uma exigência da curadora, a Fabíola, ficar tudo junto, porque daí a pesquisadora vem aqui, abre e vê tudo. Obedeceu-se essa demanda. Os índios talvez venham, abram tudo, e é mais fácil de localizar. A ação que alterou, por exemplo, uma prática da Conservação, que é guardar os objetos conforme tamanho e matéria-prima, essa prática foi quebrada nesta coleção Xikrin. Foi a única quebra de prática de Conservação que eu vi aqui. Isso altera teu uso de espaço. Além disso, não houve nada: o acervo entrou, foi doado conforme a gente faz com qualquer tipo de doação aqui, não houve nenhuma interferência dos índios, por exemplo do ponto de vista de alguma demanda de uso desse acervo. (ENTREVISTADO 6).

Um ponto bastante interessante sobre a referida coleção é o fato de a própria antropóloga que a coletou haver indicado, no termo de doação, acessibilidade plena aos indígenas Xikrin, conforme mencionou o entrevistado 6:

[...] a pesquisadora deixou claro que o uso primeiro é deles, que o acesso é total e irrestrito. Tudo bem, isso se manteve. Talvez isso não existisse nos documentos anteriores de doação de acervos etnográficos, então isso é um avanço (ENTREVISTADO 6).

A equipe do MAE/USP também já realizou trabalho colaborativo no âmbito específico da Conservação. Em parceria com o Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV) e o povo Kaingang para o planejamento e concepção da exposição permanente do MHPIV em 2010, foram realizadas ações conjuntas para a conservação de um conjunto de cestarias Kaingang, conforme Vieira *et al.* (2017).

---

<sup>73</sup> Povo presente nos estados brasileiros do Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Informações disponíveis em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang>.

Segundo as autoras, o trabalho colaborativo apresenta dificuldades, como por exemplo a adaptação da linguagem para os não conservadores (no caso os representantes indígenas), mas pode ser mutuamente benéfico e recompensador (VIEIRA et al., 2017). Impressões semelhantes foram mencionadas nos depoimentos a respeito da elaboração conjunta da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, que será descrita a seguir.

### 3.2.1.1 A Exposição “Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”

A exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, atual exposição permanente do MAE/USP, é primeira exposição colaborativa do Museu, produto de um projeto entre o Museu e representantes dos povos indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa<sup>74</sup> e Terena<sup>75</sup> residentes nas Terras Indígenas Vanuíre<sup>76</sup>, Icatu<sup>77</sup> e Araribá<sup>78</sup>. A ideia para a exposição surge a partir da preocupação do MAE/USP em informar esses grupos indígenas sobre os objetos coletados entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX (GUIMARÃES et al., 2017). Sobre a origem dessas coleções, o entrevistado 1 apontou:

[...] nós temos essas três coleções aqui no MAE: Kaingang, que na verdade não é uma coleção só: são peças históricas, mais um conjunto de objetos coletados pelo Baldus com a ajuda do Schultz, objetos Terena, coletados por Baldus e Schultz, objetos Guarani Nhandewa coletado por Baldus e Schultz. E o Egon Schaden também esteve em 1947 em Araribá e também coletou objetos dos Guarani Nhandewa (ENTREVISTADO 1).

Conforme o entrevistado 3, as coleções e o museu ainda eram desconhecidos pelos grupos: “são de antepassados deles e eles não tinham conhecimento. Não sabiam que objetos eram esses, nunca tinha vindo aqui”. Um dos objetivos da exposição, nesse contexto,

<sup>74</sup> Povo presente na Argentina, Paraguai e nos estados brasileiros do Mato Grosso do Sul, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Informações disponíveis em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani\\_%C3%91andewa](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_%C3%91andewa).

<sup>75</sup> Povo presente nos estados brasileiros do Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e São Paulo. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Terena>.

<sup>76</sup> Terra indígena onde vivem povos Kaingang e Krenak, reconhecida pelo Decreto nº 289 de 30/10/1991. Informações disponíveis em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3896>.

<sup>77</sup> Terra indígena onde vivem povos Kaingang e Terena, reconhecida pelo Decreto nº 314 de 30/10/1991. Informações disponíveis em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3684>.

<sup>78</sup> Terra indígena onde vivem povos Guarani, Guarani Nhandewa e Terena, reconhecida pelo Decreto nº 308 de 30/10/1991. Informações disponíveis em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3599>.

É prestar contas: o que temos, o que fizemos e o **estado de conservação**. Então, esse foi nosso primeiro objetivo com esse trabalho direto com os indígenas. O segundo objetivo é dar retorno aos indígenas. Dentro desse pacote — prestar contas —, é também dar, em nome dos antropólogos já falecidos, o retorno aos indígenas, porque os indígenas cobram muito isso hoje: um retorno, ou a devolutiva (ENTREVISTADO 1, grifo nosso).

Ao mesmo tempo, outro propósito do projeto é fazer com que os respectivos povos indígenas tenham a oportunidade de falar por meio do museu e das coleções. Nesse sentido, conforme o entrevistado 1, a exposição tem também como objetivo explorar as autonarrativas: “[...] digamos que o marco seja as coleções, mas o processo colaborativo, que na verdade a exposição, o discurso da exposição, foi constituído a partir da vontade e do desejo deles”. Ainda segundo o entrevistado,

Eles não querem que falem por eles. Eles não querem que a gente não mostre como eles vivem hoje. Eles têm esse anseio de mostrar como é ser índio hoje, como é que eles vivem hoje, como é a vida deles hoje. E também – eles não falam, mas eu percebo – esse anseio político de ganhar visibilidade para ganhar respeito da sociedade brasileira da qual eles fazem parte. Eles têm um trabalho político, todos eles, constante e permanente (ENTREVISTADO 1).

A elaboração conjunta da exposição, assim, foi a maneira que o MAE/USP encontrou de responder à demanda dos indígenas, como afirmou o entrevistado 3:

[...] a metodologia que a gente utilizou foi essa: convidar, explicar que a gente faria esse retorno, e que esse retorno seria através da exposição e também de uma requalificação desse acervo, deles trabalharem junto com a gente na parte das informações dos objetos, e trazer esse olhar deles, não só dos antropólogos, porque a nossa documentação é baseada no olhar dos antropólogos, os que coletaram e os outros que vieram pesquisar depois (ENTREVISTADO 3).

De acordo com o entrevistado 1, a elaboração da exposição “Resistência Já!...” iniciou em outubro de 2016, a partir de uma relação preestabelecida por esse profissional e os respectivos grupos indígenas. Segundo os entrevistados, a equipe do MAE/USP foi reunida previamente para ser informada a respeito de como seria o desenvolvimento do trabalho colaborativo. Na reunião, a coordenação do projeto informou “como seria a dinâmica, o que a gente poderia esperar desses encontros, guiando um pouco nosso trabalho nos próximos dias. Acho que essa conversa foi essencial para o nosso preparo” (ENTREVISTADO 2).

A chefia da Divisão de Apoio à Pesquisa e Extensão (DAPE) foi contatada antes da referida reunião, para fins de organização do trabalho. De acordo com depoimento do entrevistado 5, foi realizada assim uma reunião anterior para expor à

DAPE os objetivos da exposição e sinalizar qual seria o tipo de apoio dado pela Divisão. Ainda segundo o entrevistado 5:

[...] após essa conversa a gente convidou todos os funcionários da DAPE, e não só a chefia, todo mundo que compunha a divisão, para apresentar o projeto e para pensar quais seriam as responsabilidades de cada um. Então não foi um treinamento, mas acho que teve um cuidado de fazer essa conversa, de pensar junto e de colocar todo mundo a par do que estava acontecendo e do desdobramento das atividades futuras. (ENTREVISTADO 5).

Em maio de 2017, houve uma reunião geral com os representantes Kaingang, Guarani-Nhandewa e Terena, na qual cerca de 40 pessoas estavam presentes. Para além dos profissionais do MAE/USP, conforme o entrevistado 1, a representação indígena era diversa:

Estavam os caciques, os pajés, os mais velhos, os diretores de escolas, os professores das escolas, aqueles que lidam com a espiritualidade e aqueles que ainda seguem a tradição. Os mais jovens já não estavam lá necessariamente. O grupo que compareceu foi o grupo de adultos e mais velhos, e aí foi que eles colocaram o medo deles com o futuro, pois o jovem de hoje está muito voltado para a tecnologia, tem vergonha de ser índio. Então, o medo deles com relação aos jovens é o futuro, o futuro das próximas gerações (ENTREVISTADO 1).

Na ocasião, foi decidido que a exposição teria como eixo a ancestralidade, o presente e o futuro:

Até uma parte da exposição eles falam dos objetos dos ancestrais que eles escolheram na requalificação, e em outro momento da exposição eles falam da atualidade, do hoje, a partir de tópicos que eles mesmos escolheram. Então, nós criamos uma dinâmica: cada grupo trabalhou e depois cada grupo se apresentou para o outro (ENTREVISTADO 1).

Conforme o entrevistado 1, cada povo indígena escolheu 15 representantes para participar das ações de elaboração da exposição, sendo cada um dos grupos compostos de indígenas mais velhos, professores e pesquisadores das escolas indígenas e jovens. Em julho de 2017, cada um desses grupos esteve durante uma semana no MAE/USP, para trabalhar em conjunto com a equipe do Museu.

Anteriormente à visita dos representantes dos grupos indígenas ao MAE/USP, a coordenação da exposição realizou, a partir da documentação, a identificação das referidas coleções dentro do Museu. O processo de busca dos objetos foi um desafio, principalmente em função de questões relativas à documentação, como pode ser visto em diferentes trechos do depoimento do entrevistado 1:

[...] para começar o trabalho, a primeira coisa que a gente tem que fazer é achar as peças. Achar a documentação das peças. A documentação é desde o documento de entrada, o que entrou, até a localização propriamente. Só que dessa entrada até hoje, tem ali um vazio de algumas peças que, suponho eu, não foram numeradas na hora, então você não consegue localizá-las. Então, elas estão aqui, mas muito provavelmente sem número. Esse trabalho é meio de detetive: pegar os documentos, tirar todas as dúvidas, a entrada e, digamos assim, a vida desse objeto dentro do museu. Tem objetos que, talvez, a gente nunca viu ou, se localizado, nunca vai ter certeza se não tiver o número (ENTREVISTADO 1).

Tudo isso nós fizemos até chegarmos na listagem conhecida, para depois achar os objetos na reserva técnica. Lembre-se que eu te falei que, se a instituição é constituída por muitas outras, então todas as coleções vieram de um lugar para cá. Temos que reconhecer que há, digamos assim, o extravio, aqui mesmo (ENTREVISTADO 1).

Eu estou falando de três segmentos: Kaingang, Guarani-Nhandewa e Terena. É muito pouco perto do acervo do MAE e, mesmo assim, não foi fácil. Ninguém está procurando um culpado. A gente tem que reconhecer que é a história dos nossos museus. Na verdade, hoje, temos a consciência de que temos que voltar para trás e, sem perder nada, reorganizar tudo, dentro de uma única base de dados (ENTREVISTADO 1).

Em conjunto com a coordenação da exposição, o Serviço Técnico de Gerenciamento da Documentação localizou e disponibilizou à equipe todo o material documental relativo às coleções. A Seção Técnica de Laboratórios, por sua vez, identificou e separou todos os objetos relacionados aos povos em questão. Ambas as seções acabaram por trabalhar em conjunto, como pode ser visto na fala do entrevistado 6:

A equipe da documentação, juntamente com a equipe da Seção Técnica de Laboratórios, procedeu a localização e, eventualmente, quando a gente não tinha localização, eles tiveram meio que fazer todo um trabalho arqueológico mesmo na reserva para conseguir localizar... às vezes na memória, porque a gente de fato não tinha isso. Foram disponibilizados todos os livros de registros e livros de tombo (ENTREVISTADO 6).

Ainda conforme o entrevistado 6, “Outro trabalho que o Serviço Técnico de Documentação fez foi inserir na base de dados os acervos selecionados para essa exposição, já indicando que esses acervos estavam selecionados para essa exposição” (ENTREVISTADO 6).

Também antes da visita ao Museu, parte da equipe esteve nas aldeias para iniciar o diálogo a respeito da exposição e introduzir as coleções aos grupos. Naquele momento, foram levadas imagens dos objetos para serem apresentadas, como aponta o entrevistado 3:

Antes deles conhecerem o acervo, a gente fez umas pranchas, a gente fotografou todos os objetos e eu transformei eles em pranchas simples, A4, no papel comum. A gente não tem dinheiro, então uma coisa simples, mas que funciona. Levamos na aldeia, primeiro para ver se eles conheciam, se eles reconheciam, e aí fizemos essa sessão com todos eles, de levar as pranchas. E eles começavam a lembrar como utilizavam esses objetos, que a avó usava, que a mãe fazia. Alguns conheciam, outros não, então a gente faz esse trabalho. Aí, depois disso, a gente trouxe eles para cá para trabalhar com esses objetos (ENTREVISTADO 3).

Em julho de 2017, na ocasião da visita dos grupos ao MAE/USP, as atividades colaborativas relativas à exposição foram divididas em dois momentos: pela manhã, os indígenas assistiram a um curso de extensão denominado “Museologia para Indígenas: processos de comunicação, exposição e educação”, no qual os técnicos do Museu falaram sobre cada parte do processo de musealização e também apresentaram espaços como a Biblioteca, Laboratórios de Conservação e Restauro e as Reservas Técnicas; na parte da tarde, os grupos trabalharam na requalificação do acervo. Conforme o entrevistado 5,

Nessa vinda deles, a gente apresentou todas as áreas, além do trabalho com o acervo, a gente apresentou o que o educativo faz, as exposições, eles visitaram a reserva técnica. Acho que também foi uma preocupação de eles entenderem como que esse museu funciona e como a gente estava disposto a fazer esse trabalho em conjunto (ENTREVISTADO 5).

Na ocasião da visita, de acordo com o mencionado pelo entrevistado 3, os representantes indígenas conheceram o acervo, selecionaram as peças que estariam na exposição e auxiliaram na produção de informação sobre esses objetos. Segundo o entrevistado 1, o trabalho de requalificação ocorreu da seguinte forma:

[...] nós colocávamos as peças, e discutíamos as peças com eles, e eles passavam informações. Eles estavam cientes de que tudo que eles falassem ia ser incorporado à base do sistema documental, da exposição, alguma orientação ou outra poderia ser incorporada pela Conservação, e a partir dali a gente ia selecionar as peças dos ancestrais deles que eles gostariam que estivessem na exposição e porque eles gostariam que estivessem na exposição (ENTREVISTADO 1).

Toda a equipe do MAE/USP envolvida na exposição esteve presente no trabalho de requalificação desenvolvido durante a visita dos grupos indígenas, conforme informou entrevistado 2:

A parte da requalificação inteira foi feita em conjunto. Nós atuamos junto com a Documentação, que estava lá para registrar as informações que eram passadas pelos indígenas, para que isso possa entrar de certa forma nos nossos registros, seja no banco de



dados ou nas fichas catalográficas. A gente trabalha junto com o pessoal da Expografia também, para entender o que é que se espera dessa exposição. O Educativo também nos acompanhou. A Seção de Laboratórios foi essencial, porque a gente está no momento de um quadro de funcionários bastante reduzido, então toda a equipe teve que se mobilizar para essa ação. A Seção de Conservação, com a Seção de Laboratórios trabalhando conosco, foi até reserva técnica, buscou todos os objetos, disponibilizou, preparou todos os laboratórios. Todo mundo se envolveu, não só na ação de requalificação, quanto também na recepção dos indígenas, nas atividades depois de pausa dos lanches, nas atividades de acolhimento (ENTREVISTADO 2).

Durante a requalificação, a Seção Técnica de Conservação pode estabelecer um diálogo no sentido de sanar dúvidas a respeito de objetos das coleções selecionadas para a exposição, e também de mostrar aos grupos o tipo de ação realizada no setor:

A gente fez atividades nos laboratórios, onde eles iam falando sobre o acervo que estava pré-selecionado para exposição, e alguns momentos a gente fazia perguntas sobre matéria-prima dos objetos, métodos de confecção (ENTREVISTADO 2).

[...] eles nos deram informações que nós não tínhamos, especificamente sobre uso, sobre quem confecciona, para que. E algumas informações até atualizadas, por exemplo: “essa matéria prima não tem mais hoje, porque a área de desmatamento foi aumentando então a gente já não tem mais oferta desse material”. Então essas informações foram essenciais nesse período de coleta, de entrevistas e de atividades (ENTREVISTADO 2).

Os representantes dos grupos indígenas, além de conhecer o acervo e falar sobre os materiais e técnicas, puderam também fornecer orientações para procedimentos de conservação preventiva, como, por exemplo, questões relativas ao armazenamento. Questionado a respeito da indicação de restrições por parte dos indígenas, referentes, por exemplo, à visualização ou manuseio de algum objeto por determinado gênero, o entrevistado 2 apontou:

De uso e gênero, não. A única questão que se colocou foi com alguns objetos sagrados. Então, em relação a esses objetos sagrados eu fiz algumas perguntas para eles sobre métodos de acondicionamento: se a gente precisava acondicionar esse objeto de forma separada, se eles gostariam que ficasse mais restrito visualmente na reserva técnica... então, para esses objetos eles nos deram algumas diretrizes. Mas para, por exemplo, mulheres tocarem, homens tocarem, não. Não foi feita nenhuma restrição (ENTREVISTADO 2).

Na ocasião da visita, no entanto, não foi realizada, de fato, nenhuma intervenção de conservação curativa ou restauração nas peças selecionadas. As ações interventivas estão programadas para outra data, naquele momento ainda não definida. Como informou o entrevistado 2:

Nesses objetos ainda não fizemos quase nada, porque nós estamos aguardando se há uma possibilidade de uma segunda visita dos grupos para trabalhar em alguns objetos específicos. Eu trabalhei só com uma cesta, na verdade, quando eu tinha que um representante dos Kaingang e um dos Terena, para explicar um pouco o que a gente fazia aqui no laboratório. Eu estava no processo de limpeza de uma cesta, e aí fui mostrando para eles algumas imagens que eu fui fazendo no microscópio do processo de limpeza dos instrumentos. Então, como era o menos invasivo, era alguma coisa que eu podia fazer para ilustrar para eles o que é o nosso trabalho cotidiano. Agora, intervenções mais de reparo, de estabilização de danos mesmo em alguns objetos, a gente deixou para um segundo momento, para fazer se por acaso houver essa outra visita com esse fim (ENTREVISTADO 2).

A gente tem essa possibilidade dessa próxima visita, e a gente selecionou alguns objetos para que eles possam tratar, mas ainda a gente aguarda a viabilidade dessa segunda viagem para que eles possam fazer as intervenções (ENTREVISTADO 2).

Ainda segundo o entrevistado 2, as intervenções de conservação demandadas por cada grupo precisam, necessariamente, da presença dos mesmos para serem realizadas, por diferentes motivos:

[...] no caso dos Kaingang, é um conjunto de flechas que a resina soltou, e é uma resina de cera de abelha. Então, eles propuseram trazer a cera de abelha mesmo e refazer o trançado do material que soltou. No caso Terena, seria importantíssimo que eles viessem, porque tem um conjunto cerimonial de plumária, e em algum momento da história do Museu esse conjunto foi preso. Todas as partes do conjunto estão interligadas. E aí os representantes Terena olhando esse material, falaram: “esse conjunto precisa ser separado”. E a gente não sabe identificar essas partes, então eles viriam para cá para fazer essa separação, e para nos ajudar inclusive a expor corretamente esses objetos (ENTREVISTADO 2).

O conjunto ao qual se refere o entrevistado 2 é uma vestimenta ritual utilizada na Dança da Ema, que é um animal sagrado para os Terena, que dá, inclusive, a uma de suas constelações. Tradicionalmente, a roupa era confeccionada com penas desse animal, mas a falta de matéria-prima, causada pelas mudanças de território, fez com que os Terena as substituíssem por outra fibra, conforme apontado pelo entrevistado 3:

[...] esses grupos que a gente trabalha, Terena, não são originalmente de São Paulo. Eles são de Cachoeirinha, que é no Mato Grosso [do Sul], mas eles estão em São Paulo, eu acho, que desde a década de 1950-60. Então, originalmente a roupa deles de dança é de pena de ema, mas esses grupos que a gente trabalha não têm, porque eles não têm ema. Não tem ema em São Paulo. Então eles conseguem até pegar lá em Cachoeirinha, mas eles têm que comprar e é muito caro. Então eles adaptaram com um outro tipo de fibra, eles fazem com uma fibra. [...]. Eles não têm condições financeiras, e não como eles não têm ema, eles adaptam (ENTREVISTADO 3).

A equipe do Museu acreditava que o objeto identificado na reserva técnica era apenas uma parte, a saia, da referida indumentária. No trabalho de requalificação, entretanto, os Terena identificaram que a vestimenta estava completa, causando surpresa tanto à equipe do Museu quando os indígenas. Conforme o entrevistado 3:

[...] quando eles vieram para a requalificação do acervo, a gente mostrou a foto na prancha: “essa aqui é a saia da ema”. Eles ficaram superemocionados, começaram a falar como era importante, que eles não tinham mais essa coisa, e o Afonso, inclusive, falou: “eu comprei uma para o meu filho, eu paguei caro para o meu filho” [...]. E ele falou: “comprei para o meu filho porque é muito importante”. Ele viu a foto quando a gente levou lá na aldeia a prancha. Aí, quando eles vieram, a gente sabia que era importante, e os Terena tem pouco acervo aqui. Então a gente deixou um dia só para a saia. Como tinham poucos objetos, e eles ficaram três dias trabalhando (porque os outros dois dias eram de viagem), então dava tempo. Aí a gente deixou e mostrou: “olha, tem umas penas caindo, e a gente queria ajuda de vocês para colocar as penas de volta”. E aí na mesma hora eles falaram: “isso aqui não é uma saia, isso aqui é o conjunto completo”. Quando eles abriram a saia, estava o conjunto todo amarrado, parte de cima e de baixo (ENTREVISTADO 3).

De acordo, ainda, com o entrevistado 3, não havia registro documental a respeito do procedimento de acondicionamento do objeto, nem do responsável por tal ação. Segundo o profissional, a trajetória da peça na instituição acabou por tornar mais complexo o levantamento dessas informações:

[...] não sei quem fez isso. Eu não sei se foi o antropólogo coletor, eu não sei se foi o museu, porque, como eu falei, isso está aqui desde 1947, e esse objeto pertencia ao Museu Paulista. O MAE herdou essa coleção do Museu Paulista. [...]. Nisso, esse objeto já rodou, e tem muita coisa que a gente não sabe que aconteceu. Então a gente não sabe quem amarrou, se já venho amarrado da aldeia, se foi o antropólogo ou se foi algum profissional do museu (ENTREVISTADO 3).

Após a descoberta a respeito da vestimenta, os Terena orientaram a equipe do MAE/USP a respeito das possibilidades de intervenção de conservação, que seriam diferenciadas em função do caráter sagrado do objeto. O grupo indicou que as partes da roupa deveriam ser separadas e, quanto a pena que havia se soltado, mencionou que era necessário que a decisão de recolocar ou não fosse tomada pela pajé, pois “quando uma pena de ema cai, isso quer dizer que ela não tem que estar de volta. Ela caiu porque ela precisa sair dali, então não se coloca de volta”, como narrado pelo entrevistado 3. O entrevistado ainda menciona que a ideia inicial da equipe do Museu era colocar a pena de volta, e complementa: “Nessa hora é que a gente vê como é importante esse trabalho”.

Após a semana de trabalho presencial, as ações seguiram sendo realizadas através de visitas de membros da equipe da MAE/USP às Terras Indígenas. Como pode ser visto no depoimento dos entrevistados 3 e 4, a equipe do Museu esteve em cada uma das três TIs por aproximadamente uma semana a cada mês. Em momentos pontuais, foram realizadas reuniões gerais, para que as questões fossem discutidas e solucionadas em grupo. Como apontou o entrevistado 3, “Normalmente a gente vai nas aldeias, mas às vezes a gente precisa que eles se encontrem, porque a exposição é uma só, então tem coisas que a gente tem que decidir juntos. Não dá para decidir em cada aldeia”. Segundo as informações dos entrevistados 1 e 3, as reuniões gerais ocorreram no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre em maio e setembro de 2017. Nesta última reunião, foi definido o percurso expográfico, sendo esse dividido em três roteiros, e houve a preparação dos conteúdos das etiquetas.

As atividades também foram realizadas à distância, através de contatos via e-mail e aplicativos de mensagens instantâneas, sempre intencionando manter o diálogo e a consulta, como ressaltam os trechos a seguir:

A gente faz também, além de todo esse trabalho de contato permanente com eles – esse contato físico é muito importante –, fazemos contatos por *WhatsApp*, *Facebook*, telefone... comunicados no MAE, combinação de dia e horário... nunca peço informações para eles, a não ser coisa muito pontual, como “é assim que se escreve?” Senão fica muito fácil. Nós temos que ir até lá, conversar com eles (ENTREVISTADO 1).

[...] o que eu combinei com eles é isso, eu vou fotografar e vou mandar para eles aprovarem. Então a gente tem muito esse cuidado de sempre estar trazendo esse retorno. Primeiro eu pergunto, daí eu faço, fotógrafo. Porque eles falam uma coisa e eu posso entender outra (ENTREVISTADO 3).

Apenas parte da equipe esteve em campo antes e depois da visita dos grupos indígenas ao MAE/USP. As Seções Técnicas de Conservação e de Laboratórios e o Serviço Técnico de Gerenciamento da Documentação não foram às T.I.s., atuando apenas no trabalho realizado no Museu, conforme pode ser visto nas falas dos entrevistados: conforme o entrevistado 5, “A gente tem uma equipe que está mais diretamente envolvida, e outras pessoas que dão apoio mais pontualmente”. A fala do entrevistado 7 corrobora essa afirmação:

[...] o trabalho direto com os indígenas tem sido com as equipes da Expografia e do Educativo, do que aqui da parte ligada ao acervo. A gente teve a visita dos grupos indígenas que vão fazer parte dessa exposição. Aí, nessas visitas, a gente separou material, participou, mas só assistindo o trabalho que eles estavam fazendo. A Documentação anotou várias informações que eles passaram sobre

os objetos, a Conservação também [...], e a gente aqui nos laboratórios têm participado mais como retaguarda, cuidando do acervo e não lidando diretamente com eles. Essa tem sido nossa participação até o momento (ENTREVISTADO 7).

Os representantes das Seções Técnicas de Expografia e de Educação para o Patrimônio estiveram presentes em todas as etapas do processo, conforme pode ser depreendido das falas a seguir:

[...] a gente fica uma semana, um dia em cada aldeia. E desde o início, a Seção de Expografia faz parte. Primeiro a gente levou a proposta para eles, perguntando se eles queriam fazer esse projeto. Eu apresentei, através de imagens, esse espaço, que na época estava com essa exposição, a Pólis, e falei de possibilidades da exposição. Então, eu estou nesse trabalho desde que ele existe na instituição (ENTREVISTADO 3).

[...] em novembro foi a nossa primeira ida. Desde então, a gente está trabalhando nesse processo sem parar. Não existe uma parte do processo em que a Seção esteja de fora, nem o Educativo. A gente está sempre fazendo parte do processo. A Conservação e a Documentação que participam menos. Quem está sempre no processo são o Educativo e a Expografia. O tempo inteiro, e acho que vai ser até o final. Eu tenho comunicação direta com eles [...] (ENTREVISTADO 3).

Nas visitas às TIs e nas reuniões gerais, foi decidida parte das questões relativas ao projeto expográfico, como, por exemplo, discurso expositivo, determinação do local de cada objeto, escolha dos tipos de suporte, produção do conteúdo textual e escola da paleta de cores. A reunião geral realizada em setembro de 2016 foi fundamental para essas definições, como pode ser visto nos depoimentos a seguir:

[...] foi muito importante, a gente começa a materializar a exposição. A gente falou muito e a gente precisava começar a entender a estrutura conceitual da exposição e ela, materialmente falando. Então, estou eu aqui falando da introdução da exposição, do Museu Paulista, Herbert Baldus, Schultz, Egon Shaden, Curt Nimuendaju... para eles entenderem que a ideia é todo mundo escutar todo mundo. Cada grupo tinha, como tem ainda, a liberdade de tomar as decisões sobre seu módulo. [...]. Porque é isso: eles precisavam entender como é a sequência, que história é essa que eles iriam contar e em que sequência (ENTREVISTADO 1).

Em setembro a gente voltou para outra reunião geral, e aí a gente fechou o discurso todo e os módulos de cada um. A gente dividiu o grupo em três, Kaingang, Guarani-Nhandewa e Terena, nessa reunião geral em que a gente junta todo mundo de novo e que a gente sempre faz em Tupã, no Museu Índia Vanuíre, e lá a gente fechou com eles o discurso de cada módulo: que objeto vai com que, que objetos vão juntos na vitrine, se vai algum texto sobre isso, quem vai fazer esse texto, se eles vão mandar escrito para a gente ou a gente vai gravar (ENTREVISTADO 3).

Cada povo indígena ficou, assim, responsável pelo conteúdo que seria apresentado em seu módulo. Para cada módulo, por sua vez, ficou definido um subtítulo, também escolhido pelos grupos, como ressaltou o entrevistado 1:

A exposição, na verdade, é subdividida em cada um dos grupos, considerando Guarani-Nhandewa, Kaingang e Terena. [...]. Então, os títulos (cada grupo teve seu subtítulo): Kaingang, "Luta, resistência e memórias"; Terena, "Resistir para não morrer - vamos em frente!", e a mesma coisa na língua deles; Guarani-Nhandewa, "A sabedoria dos nossos ancestrais nos une e nos fortalece", daí a frase em Guarani-Nhandewa. Por exemplo, os Kaingang não traduziram, mas é porque eles estão ainda formando a gramática deles, estão trabalhando com linguista. [...]. Mas foi só nesse momento, fora isso só na denominação dos objetos que vai aparecer o nome indígena e depois toda a descrição vai ser em português (ENTREVISTADO 1).

Da mesma maneira que no trabalho de requalificação, o caráter sagrado de determinados objetos também foi determinante para muitas das decisões relativas à expografia. Alguns diálogos para a tomada de decisão a respeito desses objetos – e ainda de outros elementos expositivos –, por exemplo, não incluíram a equipe do Museu:

Nessa reunião que eu fui agora, que eu tinha que fechar (essa última eu fui só para fechar esses detalhes), então fechei com os Terena o que faltava nas legendas, no grupo de Ekeruá, o Afonso falou: “essa roupa é muito importante para gente, então a gente precisa fazer isso só a gente”. Eles têm muito isso: quando eu estou com eles fechando eles falam assim: “você pode se retirar um minutinho, porque a gente vai decidir”. Por exemplo, quando eles decidiram a cor da parte deles, eu tive que me retirar para eles conversarem. Eles conversam na língua, e eu me retiro. Aí no final eles falaram: “vermelho, preto”. Parece ser uma coisa simples, né? Vermelho e preto. Mas não é (ENTREVISTADO 3).

Da mesma maneira, alguns objetos considerados sagrados demandaram maneiras de expor específicas: “Eu sei que tem alguns objetos que são mais delicados do que os outros, então eu não vou expor de qualquer forma [...]”, ressaltou o entrevistado 3. Como exemplo, o entrevistado mencionou um trecho de uma negociação com os Guarani-Nhandewa:

[...] eu não queria escolher como expor esse objeto, como colocar ele no suporte, em que posição ele vai estar. Então, eu levei isso para eles nessa última reunião, e eles tinham mandado essa foto aqui para essa publicação, de como fica a pia na casa. Essa aqui é a casa de reza, e a pia fica lá. E eles mandaram essa foto e falaram que queria que tivesse na publicação. Então, quando eu fui lá, eu perguntei para eles: “como vocês querem que eu exponha essa pia? Vocês querem que eu exponha como se fosse isso, ou vocês querem que eu exponha de uma forma que não remeta ao que é realmente?” Porque a gente vai receber um público geral. Não é uma exposição para Guaranis, é uma exposição aberta à maioria não indígena. E aí eles

falaram: “a gente quer que remeta ao que é realmente. E então eles falaram para mim como é que ficava a vela, que a vela fica encostada mesmo na pia. [...]. Então, é esse cuidado que a gente tem em uma exposição na hora de até criar um suporte. São quatro velas, ele quer duas aqui e duas meio encostadas do lado, para mostrar a vela deitada. Eles pediram assim. Então é um pouco com o que eu estou trabalhando com eles na parte da expografia (ENTREVISTADO 3).

Além dos objetos das coleções salvaguardadas pelo MAE/USP, houve também a confecção e doação de novos objetos por dois dos povos indígenas participantes. Como caracterizado no trecho a seguir, apenas o grupo Terena não trouxe objetos para a exposição:

Os Terena não [trouxeram]. Os Kaingang prometeram objetos e os Guarani Nhandewa trouxeram objetos. Eles trouxeram objetos. Em maio, alguns se manifestaram favoráveis à doação de objetos, e isso vai acontecer: doação de objetos e empréstimo de objetos. Então tem um conjunto de objetos que já foram doados por conta desse processo (ENTREVISTADO 1).

No conjunto de objetos doados pelos Guarani-Nhandewa, é interessante mencionar o caso das velas ritualísticas. O entrevistado 1 contou que, em uma das visitas à aldeia, contou aos indígenas que havia registro de velas daquele povo no Museu, mas que, no entanto, esses objetos não haviam sido encontrados na reserva técnica. O entrevistado 1, assim, procedeu a descrição das velas a alguns representantes Guarani-Nhandewa. O pajé não somente confirmou que a vela era da maneira como estava sendo descrita, como se comprometeu em produzir novas velas para a exposição:

Eu só não tinha fotos das velas, mas eu tinha lido em algum lugar [sobre] a vela. Então, chegando lá, eu: “olha, gente, tem esses objetos aqui para vocês darem uma olhada. Vocês vão ver os objetos de perto. Eu só não tenho foto das velas, porque nós não achamos ainda. Estão lá no museu, mas a gente não achou as velas”. Daí eles: “mas como é essa vela?”. “Eu não vi, mas estou imaginando...” Eu fui falando o que eu enxergava da vela. “Eu estou imaginando, pela descrição do antropólogo. Estou imaginando que seja é um pano retorcido, recoberto com cera, que não é uma vela igual a nossa, lisinha, branquinha, mas ela é comprida e escura por causa da cera de abelha, mas é uma vela, para botar fogo”. [...]. Então o pajé falou: “é assim mesmo, é assim mesmo a vela. E eu estou contente porque a vela que a gente faz hoje é assim. Eu vou fazer a vela para exposição”. (ENTREVISTADO 1).

O entrevistado 1 mencionou que ficou surpreso quando, ao retornar à aldeia para uma festividade, recebeu as peças prometidas:

[...] me deu aquele negócio, porque eu sei quanto é importante. É uma vela sagrada. Ele me conhecia, mas não me conhecia tanto, então jamais ia imaginar que ele ia me dar um objeto. Eu ainda me equilibrei e falei: “deixa eu tomar nota então, me botar no eixo”. [...]

quanto mais eu perguntava sobre o objeto, mais ele ia dizendo (ENTREVISTADO 1).

Sobre os critérios de seleção dos objetos que estariam na exposição, o entrevistado 1 aponta que, enquanto um grupo optou por exibir somente objetos antigos, os outros dois decidiram pela mistura entre os objetos antigos e os mais atuais:

[...] por exemplo, os Kaingang separaram a ancestralidade da atualidade. Até uma parte da exposição eles falam dos objetos dos ancestrais que eles escolheram na requalificação, e em outro momento da exposição eles falam da atualidade, do hoje, a partir de tópicos que eles mesmos escolheram (ENTREVISTADO 1).

Os Guarani Nhandewa já fizeram completamente diferente: eles mesclaram. Os Terena, só objetos da ancestralidade. Os Kaingang, da ancestralidade à atualidade, eles cruzaram as duas coisas. Tem objetos antigos. Todos são super organizados. Os Guarani Nhandewa querem “tudo”. O Cacique Claudino Marcolino já chegou no museu dizendo que queria tudo da cultura na exposição, nem que seja um pouco de cada coisa. [...]. O que eles fizeram? Eles dividiram em tópicos. Todos têm uma organização em tópicos, só que aqui ficou bastante abrangente. Aí entram os objetos da ancestralidade com os do presente. Então, a pia batismal, que foi coletada pelo Egon Schaden em 1947, do lado uma pia atual; as velas ritualísticas usadas em 1947 e a vela atual. Porque para eles é muito importante a coisa da continuidade. Não que os outros não, mas para eles foi muito importante eles acharem a rede que não é feita mais, foi muito importante para os pajés e os seus assistentes verem a vela antiga e terem aquela certeza de que eles estão continuando essa tradição. É muito importante. Eles ficaram muito emocionados (ENTREVISTADO 1).

Algumas das ações relativas ao projeto expográfico não foram passíveis de discussão e decisão conjunta, como, por exemplo, a definição da planta da exposição:

A gente não conseguiu montar a planta com eles. A gente até tentou, mas não funcionou. Eu fiz uma maquete do espaço com as vitrines que eu tenho. O Renato fez e eu levei na reunião, mas eu vi que não funcionava, porque tem coisas – acho que a gente tem que ser realista e verdadeiro – que não dá para decidir tudo com eles. Não dá, e não é um problema. Eu acho um problema quando você engana, quando você fala que você faz cem por cento. Não faz, porque tem coisas que não dá, e eles sabem disso, e isso é falado para eles. Eles têm consciência que não funciona, eles têm consciência que eu não posso trazer todos eles para montar exposição comigo (ENTREVISTADO 3).

O desenho acabou por ser definido somente entre os técnicos, segundo o entrevistado 3: “[...] a gente tentou fazer de uma forma que não mostre que seja primeiro, segundo e terceiro, que não tenha uma ordem, que seja uma coisa mais orgânica. Eu espero que funcione do jeito que a gente está pensando [...]”. Da mesma maneira, a montagem não teve o acompanhamento dos grupos indígenas: “[...] eles



não vão estar na montagem, porque não tem condições. Primeiro, nem logística, porque é muito caro trazê-los para cá, e também porque não adianta. Montagem de exposição com muita gente não funciona” (ENTREVISTADO 3).

A Seção de Educação, por sua vez, fez uso das idas à campo para discussão e definição das estratégias a serem utilizadas após a abertura da exposição, conforme apontou o entrevistado 4:

Agora nessa última etapa de campo, a gente apresentou as ideias iniciais desse programa educativo para exposição. Então, por exemplo, nas visitas orientadas que a gente recebe, tem um momento das oficinas, que é um momento lúdico, plástico, é uma forma desse público fazer algo diferente, só que relacionado àquela temática que ele está vendo na exposição. E a gente arrolou uma série de coisas, de oficinas que a gente poderia fazer, e isso foi muito legal (ENTREVISTADO 4).

Para que o caráter autonarrativo não se perca nos momentos em que os indígenas não estejam presentes, a equipe da Seção de Educação optou por utilizar recursos audiovisuais para transmitir as mensagens:

[...] a gente conversou muito com eles sobre a contação de histórias indígenas. Então eu já cheguei falando: “olha, se eu não posso contar uma história indígena Terena, de vocês, eu vou contar uma história não indígena, e aí tentar fazer uma conexão”. Daí eles falam: “não, tem que contar a história indígena”. Então eu falei: “é, mas vocês não estarão lá o tempo todo, então como a gente resolve? ”. Então, a solução foi gravar essa contação deles. Na hora da oficina, ao invés de eu ou a nossa equipe de bolsistas contar, a gente passa o vídeo. Então tem essa própria oralidade indígena, e a partir disso a gente dá continuidade à oficina (ENTREVISTADO 4).

Representantes dos três povos indígenas estarão, mensalmente, realizando atividades do projeto educativo junto à equipe do MAE/USP, como apontou o entrevistado 4:

[...] pelo menos uma semana por mês a gente vai ter uma dupla indígena trabalhando com a gente aqui. Eles que vão conduzir tudo e a gente vai acompanhá-los. Isso para a gente vai ser muito bom também. E aí quando eles não estiverem, o que a gente pensou são esses mini vídeos que a gente está gravando sobre diferentes assuntos. Se, de repente a pessoa pergunta: “ah, mas qual é o significado da ema da constelação Terena?” Aí nesse momento eu posso pegar o vídeo do seu Cândido e mostro: “então vamos ver o vídeo do seu Cândido, que é o pajé, falando da constelação”. Então é uma forma de aproximar e minimizar essa ausência (ENTREVISTADO 4).

Outra coisa que o MAE fazia bastante e que a gente não vai fazer é que a gente sempre trabalhou com grafismo, trabalhou com pintura corporal, e a gente não vai trabalhar. Isso para a gente está sendo muito legal também. A gente não vai fazer uma oficina de pintura

corporal. Eles é que, quando estiverem aqui, vão fazer. E também trabalhar com grafismo, que é uma temática muito bacana para o público infanto-juvenil. A gente, a priori, não vai trabalhar, mas vai fazer conexões. De repente, pegar a pintura corporal e discutir uma outra forma de expressão não indígena (ENTREVISTADO 4).

Para receber a exposição, o espaço expositivo do MAE/USP foi reformulado, com o objetivo de aumentar a área disponível para a montagem da exposição. A modificação foi necessária para que o espaço pudesse abarcar as necessidades do projeto, conforme mencionado no trecho a seguir.

[...] eu sou a parte que fala “não cabe”, porque eles querem tudo. Eu também quero tudo, mas o espaço é pequeno, tanto tudo que a gente conseguiu agora derrubar essas duas paredes, e agora o espaço vai ficar maior. O Educativo vai sair daqui e vai para uma outra sala, porque a gente começou a ver que não teria espaço para colocar a exposição, e seria uma pena a gente diminuir, sendo que tem material, tem informação (ENTREVISTADO 3).

À época da realização das entrevistas, o MAE/USP já havia lançado uma publicação com o mesmo nome da exposição, “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”<sup>79</sup>, elaborado também de maneira conjunta entre a equipe do Museu e representantes dos grupos indígenas (fig. 2). Conforme indicado na introdução do livro:

A publicação, a primeira das ações planejadas e que serão realizadas em parceria, prioriza os grupos indígenas, dando espaço para que falem de si mesmos, projetando uma imagem na atualidade. Os conteúdos apresentados foram pesquisados e elaborados pelos grupos envolvidos, as fotos escolhidas por eles, a capa foi criada por duas Terena e a arte foi apresentada para aprovação (GUIMARÃES *et al.*, 2017, p. 4).

Segundo o entrevistado 1, apesar de determinados representantes aparecerem com mais destaque na publicação, o resultado foi uma autoria coletiva: “a gente coloca que os conteúdos são dos grupos. O indivíduo até aparece, mas ele aparece bem menos”. Nem todas as demandas de conteúdo dos grupos indígenas foram possíveis de serem incluídas no livreto, e, por esse motivo, o Museu pretende lançar uma segunda edição da mesma:

Na publicação coube tudo, por isso que eu tive que inventar uma publicação número 2, senão como caberia tudo o que ele queria? Então, vamos combinar o seguinte: a parte de cultura material da ancestralidade e do presente vamos fazer outra publicação. Tive que negociar isso com eles (ENTREVISTADO 1).

<sup>79</sup> A publicação pode ser acessada no endereço eletrônico <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/203>.

No que se refere à produção e reprodução de imagens dos indígenas, houve, por parte da equipe do Museu, uma preocupação prévia em não fazer fotografias até que as relações e acordos estivessem estabelecidos:

Só depois de determinado momento é que a gente começou a produzir material fotográfico para a exposição. Como aqui, por exemplo: nós combinamos com a escola de (TI) Icatu, que é constituída por Terena e Kaingang. Eles pegaram um dia de aula, com autorização da diretoria de ensino, onde desenvolveram diversas práticas tradicionais e nós estávamos lá para registrar para a exposição. Foi uma coisa combinada. Mas depende de grupo para grupo. [...]. Em cada grupo acontece de forma completamente diferente. Os Terena de (Aldeia) Ekeruá, lá em (TI) Araribá, eles fotografam e nos mandam. A mesma coisa com os Guarani-Nhandewa: eles fotografam. Os Terena até pediram para a gente tirar algumas fotos, mas depois o que valeu, tanto para a publicação quanto para a exposição, foram as fotos que eles realizaram. Nos Guarani Nhandewa a gente não tirou uma foto, porque eles querem fazer as fotos deles. Todo o material fotográfico foi produzido por eles (ENTREVISTADO 1).

O tempo total da elaboração da exposição, desde sua concepção até a inauguração, foi de quase três anos – de outubro de 2016 a março de 2019. A exposição “Resistência Já! ...” foi aberta em 2019 (figuras 3 e 4) em três ocasiões diferentes, uma para cada grupo, para assim possibilitar a vinda de mais pessoas das TIs. A abertura para os Kaingang ocorreu em 15 de março; para os Guarani-Nhandewa, em 10 de maio; e para os Terena, em 28 de junho. As cerimônias foram conduzidas pelos respectivos povos indígenas e contaram com a venda de artesanato, dança e canto<sup>80</sup>.

Segundo o entrevistado 1, a exposição ficará aberta durante, no mínimo, um ano. As atividades programadas para o período incluem ações referentes às Seções Técnicas de Expografia, de Educação para o Patrimônio e de Conservação. No âmbito da expografia, será feita uma avaliação com os representantes indígenas após a montagem, para averiguação da necessidade de modificações:

A gente deve fazer uma avaliação com eles depois da montada. Se, com essa avaliação, provavelmente, se forem necessárias mudanças, e possíveis, a gente vai fazer. Isso é uma coisa normal, que a gente faz normalmente em qualquer exposição aqui que já trabalhei. Eles vão vir para a abertura. Vão ter três aberturas, e eles vão ver ela concretizada, e pode ser que, mesmo que eu esteja falando com eles sempre, de repente alguém diz: “ah, não, troca de lugar, bota isso para cá”. Isso é uma coisa que, se o espaço físico se comportar, não é um problema para as pessoas. Trocar suporte, se for necessário. Isto deve acontecer: uma avaliação depois da alteração, se necessário (ENTREVISTADO 3)

---

<sup>80</sup> Informações extraídas da página do MAE/USP na rede social Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/maeusp>. Acesso em: 29 mar. 2020.

No âmbito do educativo, o MAE/USP desenvolverá seus cinco programas já formatados, e que são adaptados a cada exposição: Programa de Mediação, Programa de Formação, Programa de Recursos Pedagógicos, Programa de Acessibilidade e o Programa Extramuros. Até o momento da entrevista, o conteúdo das ações ainda não havia sido definido em sua totalidade entre as partes envolvidas, como mencionou o entrevistado 4:

[...] o programa ainda não está totalmente fechado. A gente apresentou, eles trouxeram várias sugestões. No geral eles gostaram, eles pediram mudar algumas coisas, e o bacana é que eles pediram para a gente realmente vestir a camisa. Então é estar junto com eles nessa luta e nessas questões que eles estão trazendo (ENTREVISTADO 4).

No âmbito da Conservação, está programada a realização de monitoria semanal na área da exposição, até o encerramento da mesma. Segundo o entrevistado 2, até o momento da entrevista não haviam sido repassadas informações sobre o projeto expográfico: “Eu também ainda não conheço o desenho expográfico. Eu não sei se a gente vai expor alguma coisa que precise de desumidificador na parte interna ou *data logger* dentro das vitrines” (ENTREVISTADO 2).

No que se refere à realização de alguma ação de conservação posterior à abertura, o entrevistado 2 apontou que está aguardando a definição da data da visita dos grupos indígenas para a realização do trabalho conjunto de intervenção:

[...] eu não sei se essas intervenções vão ser feitas até a abertura da exposição. Eu não sei se vai haver alguma demanda por parte deles. Se houver, claro, a gente vai continuar trabalhando em alguns objetos. A gente tinha mencionado a possibilidade de fazer um treinamento, porque alguns grupos têm a intenção, alguns já têm seus próprios museus indígenas, então a gente tinha mencionado fazer um treinamento específico para os jovens das aldeias, para eles comesçassem a se envolver com essas rotinas de museu, pudessem eles mesmos higienizar o seu acervo, fazer seu inventário. Então talvez essas sejam ações previstas para o futuro, que a gente vai realizar depois da exposição já aberta (ENTREVISTADO 2).

Da parte do MAE/USP, a elaboração colaborativa da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, assim, parece haver cumprido seu objetivo de dar retorno aos indígenas a respeito das coleções e proporcionar um espaço para a expressão desses grupos: como mencionou o entrevistado 1, “[...] esse é um pouco do nosso trabalho: tornar as coleções conhecidas, e dentro disso, fazer com que eles conhecessem as coleções”. Além de proporcionar a atualização e incorporação de novas informações relativas aos objetos, o trabalho colaborativo modificou diversas práticas dentro da Instituição, em

especial no que se refere à conservação, como veremos de modo mais aprofundado no capítulo a seguir.

Figura 2. Capa da publicação elaborada a partir da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”



Fonte: Portal de Livros Abertos da USP  
(<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/203>).

Figura 3. Vista geral da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”



Fonte: MAE/USP.

Figura 4. Detalhe da exposição “Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”



Fonte: Cecília Bastos/USP Imagens.

### 3.3 - A Universidade Federal da Bahia (UFBA) e seus Museus

A Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi criada em 8 de abril de 1946 pelo Decreto-Lei nº 9.155. Do mesmo modo que a USP, a UFBA se origina através da junção de instituições de ensino superior já existentes: a Faculdade de Medicina da Bahia<sup>81</sup>, de 1808; as Escolas Anexas de Farmácia, de 1832, e de Odontologia, de 1844; a Faculdade de Direito da Bahia, de 1891; a Escola Politécnica da Bahia, de 1896; a Faculdade de Ciências Econômicas, de 1934; e a Faculdade de Filosofia da Bahia, de 1941 (BRASIL, 1946).

Inicialmente criada sob a denominação de Universidade da Bahia, a UFBA somente se tornou uma instituição federal em 1950, quatro anos depois de sua inauguração, através da Lei nº 1.254, de 4 de dezembro de 1950, que estabelecia o Sistema Federal de Ensino Superior (BRASIL, 1950). A Faculdade de Medicina foi um espaço central da Universidade nesse período, como expresso pelo trecho a seguir:

No dia 2 julho de 1946, em Salvador, instalou-se a Universidade da Bahia em cerimônia presidida pelo ministro da Educação Ernesto de Souza Campos, realizada no Salão Nobre da Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus. Até outubro de 1951, a Reitoria funcionou no prédio na Faculdade de Medicina, só o deixando por força de um incêndio em suas instalações, o segundo em sua história. Provisoriamente abrigou-se na Escola de Enfermagem, onde permaneceu até a inauguração do Palácio da Reitoria, no Canela, em

<sup>81</sup> A Faculdade nasce como Escola de Cirurgia da Bahia, juntamente com o Hospital Real Militar da Cidade do Salvador, ambos criados por D. João VI em 18 de fevereiro de 1808 (FACULDADE DE MEDICINA DA BAHIA, [20--?]).

dezembro de 1952. Vale a pena um registro justo e oportuno. O Terreiro de Jesus foi o sítio onde, em 1551, se instalou o Colégio dos Jesuítas. Nele nasceu o primeiro sonho de uma universidade na Bahia. Aí funcionou a primeira escola de ensino superior do Brasil, assim como foi instalada a Universidade da Bahia, cujo planejamento se fez nas suas dependências. O diretor da Faculdade de Medicina, Edgard Santos, o primeiro reitor da UBA, assim como outros cinco reitores durante a sua vida, foram médicos. E a Faculdade de Medicina foi sede da Reitoria de 1946 a 1951 (TOUTAIN; SILVA, 2010, p. 85).

Atualmente, a UFBA oferece 88 cursos de graduação e 81 cursos de pós-graduação, divididos em cinco campus: Salvador – Ondina, Salvador – Canela, Vitória da Conquista, Camaçari e Barreiras<sup>82</sup>. É curioso verificar que sua primeira sede, a Faculdade de Medicina (FMB), localizada no Terreiro de Jesus, Pelourinho, embora se localize distante de todas as sedes listadas, não apareça identificada no portal da Universidade como *campus*, embora no local funcione, além da Administração e da Pós-Graduação, o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), o Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), o Memorial da Medicina Brasileira e a Bibliotheca Gonçalo Moniz (BGM).

A menção aos museus universitários aparece em documentos da Universidade a partir dos anos 1960. Em 1961, o Relatório de Reestruturação da UFBA<sup>83</sup> cita que os museus passariam a se enquadrar como órgãos complementares, dando apoio às atividades de ensino, pesquisa e extensão e “atuando articulados com a formação global do estudante” (MARQUES, 2005, p. 210). Como aponta Marques (2005), o próprio relatório indica que a reestruturação não se daria de maneira imediata. O tempo para a realização de tal mudança foi de aproximadamente 40 anos: os museus universitários da UFBA foram classificados como órgãos suplementares através do Decreto nº 62.241, de 8 de fevereiro de 1968, que reestrutura a Universidade Federal da Bahia (BRASIL, 1968). A transformação dos órgãos suplementares em complementares, no entanto, se deu somente em 2008, através da Resolução 02/2008 do Conselho Universitário (UFBA, 2008).

Segundo Marques e Silva (2011), a UFBA reconhece como órgãos complementares três de seus museus: o Museu de Arte Sacra (MAS), criado em 1957; o Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), criado em 1982; e o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), criado em 1983. No Estatuto da Universidade, no entanto, os museus não aparecem nomeados na seção que versa sobre os órgãos complementares. O documento faz referência somente ao Sistema Universitário de

---

<sup>82</sup> Informações disponíveis no portal <https://www.ufba.br/>. Acesso em: 22 fev. 2020.

<sup>83</sup> O Relatório de Reestruturação da UFBA foi elaborado em 1961 pela Comissão de Planejamento Universitário, composta pelos professores Thales de Azevedo, Rubens Lintz, Augusto Mascarenhas, Laerte Novaes, Elias Passos, Diógenes Rebouças, Leda Jesuíno, George Agostinho da Silva, Américo Simas, Hernani Sávio Sobral (MARQUES, 2005).

Museus (SUM), classificado como Órgão Estruturante da Universidade – que nunca foi implantado, como abordaremos mais adiante. Existem, na Universidade, outras iniciativas relativas a coleções e patrimônios, como o Museu de História Natural da Bahia<sup>84</sup> (MHNBA), composto pelo Museu de Zoologia (MZ) – que pode ser visitado mediante agendamento – e pelo Herbário Alexandre Leal Costa (ALCB) e vinculado ao Instituto de Biologia, e o Memorial de Medicina da Bahia, vinculado à FMB, dentre outros acervos.

Segundo Santos (2014), os anos 1980 foram férteis em relação à criação de iniciativas relativas ao patrimônio cultural na UFBA, como podemos verificar pela inauguração do MAFRO e do MAE. Há menção à inauguração da sede do MAE no Relatório Geral de Atividades 1979-1983, publicação na qual, inclusive, o Museu figura na capa (UFBA, 1983). Encontramos também alusão ao MAE na fala do ex-reitor José Rogério da Costa Vargens, que esteve no cargo entre 1988-1992: em entrevista concedida aos organizadores da publicação “Reitores da UFBA”, Vargens aponta que durante sua gestão, houve um trabalho de recuperação da planta física, intervenções e reformas das unidades de ensino e dos órgãos complementares, citando entre estes o MAE/UFBA (TOUTAIN *et al.*, 2011).

Nos anos 1990, de acordo com Marques e Silva (2011), a UFBA promoveu diversas ações em seus museus, panorama diretamente relacionado à gestão do então reitor Felipe Serpa, que, segundo as autoras, “tinha uma concepção de museu universitário como centro de difusão e interlocução dos conhecimentos produzidos nos departamentos, colegiados e grupos de pesquisa da UFBA para as comunidades de Salvador” (MARQUES; SILVA, 2011). Não foi encontrado, no entanto, registro ou publicação das ações realizadas nesse período nos museus da Universidade.

Em 2007, a portaria nº 112, de 28 de fevereiro de 2007, da Pró-Reitoria de Extensão (Proext), instituiu a Comissão de Museus e Memória<sup>85</sup>, que tinha como objetivo realizar um diagnóstico da situação dos museus e núcleos de memória da UFBA e criar subsídios para a elaboração de uma política para museus universitários na UFBA (UFBA, 2007). Os aspectos resultantes do diagnóstico foram divididos em quatro âmbitos: administrativos e operacionais; instalações e equipamentos; atividades permanentes; e dotação orçamentária. Destacam-se os seguintes pontos: existência

---

<sup>84</sup> A proposta de criação do MHNBA como Órgão Complementar do Instituto de Biologia e de seu regimento foi aprovada pelos três departamentos do Instituto de Biologia, pela Egrégia Congregação do Instituto de Biologia no ano de 2003 e pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFBA (CONSEPE), no ano de 2005, conforme consta no documento elaborado por Marcelo Felgueiras Napoli e que pode ser acessado em [http://www.mzufba.ufba.br/WEB/Normas\\_arquivos/Projeto\\_Museu\\_Exposi%C3%A7%C3%A3o\\_2009.pdf](http://www.mzufba.ufba.br/WEB/Normas_arquivos/Projeto_Museu_Exposi%C3%A7%C3%A3o_2009.pdf).

<sup>85</sup> Documento fornecido por Carlos Alberto Caroso Soares, membro da Comissão de Museus e Memória juntamente com Sidélia Teixeira e Francisco Portugal.



de iniciativas museológicas de diferentes níveis de institucionalização; carência de pessoal administrativo e técnico especializado; inadequação das instalações; falta de equipamentos de conservação; ausência de política museológica integrada; desvinculação às atividades de ensino de graduação, pós-graduação e extensão; falta de reconhecimento, pela Universidade, do potencial de seu patrimônio; desequilíbrio nas dotações orçamentárias (UFBA, 2007).

No documento elaborado pela Comissão de Museus e Memória, ainda, são apontadas diretrizes para a elaboração de uma política de museus para a UFBA, sendo indicadas as seguintes ações: definição de um estatuto legal para os museus e acervos; organização e implantação de museus setoriais, em função de áreas de conhecimento; definição e implantação de infraestrutura que atenda às necessidades dos museus; dotação de estrutura administrativa adequada; consolidação dos museus como laboratórios de ensino, pesquisa e extensão; integração das demandas de conservação e restauração de acervos dos museus universitários em um núcleo especializado; definição de política de concessão de bolsas estudantis com vistas a dar suporte ao treinamento e permanência de discentes nos museus; implementação de ações articuladas entre cursos de graduação e pós-graduação da Universidade e seus museus (UFBA, 2007). Não há registro de continuidade do trabalho da referida Comissão.

Também em 2007, um dos candidatos à direção da FMB, José Tavares-Neto, dentro de sua proposta de trabalho entregue na candidatura<sup>86</sup>, sugeriu a criação do Museu de Antropologia, que surgiria da fusão do MAE, do MAFRO e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH). No documento, Tavares-Neto aponta a cedência do Pavilhão Carneiro de Campos – área com dois edifícios históricos de grande porte – “para sediar a ampliação da área de reserva técnica e exposição e no pavimento superior a administração e o Laboratório de Biologia Molecular para o estudo de esqueletos históricos e pré-históricos” (UFBA, 2007a, p. 7). O candidato foi eleito, mas a proposta para o Museu de Antropologia não se concretizou.

Como já mencionado, em 2008, a Resolução 02/2008 transforma os museus universitários em órgãos complementares (UFBA, 2008). Conforme Marques e Silva,

As definições da resolução 02/2008 da UFBA limitam ainda mais estes museus na medida em que não lhes permite uma política específica, diferenciada dos demais órgãos da instituição. Os museus universitários deveriam contar com lotação própria de pessoal docente, técnico e administrativo para executar as diversas atividades museais; é necessário que estes espaços recebam um orçamento

---

<sup>86</sup> Documento fornecido por Carlos Alberto Caroso Soares.

mínimo para a manutenção do espaço e a salvaguarda do acervo (MARQUES; SILVA, 2011, P. 78).

Marques e Silva (2011), ao investigarem três museus da UFBA, o MAS, o MAE e o MAFRO, fazem também um diagnóstico semelhante ao da Comissão de Museus e Memória:

Os museus investigados nesta pesquisa não fogem à regra destes problemas. A falta de espaço adequado para o armazenamento da reserva técnica no Museu Afro-Brasileiro; falta de espaço para a exposição no Museu de Anatomia Comparada e no de Zoologia; verba reduzida e a escassez de profissionais especializados no quadro de funcionários dos quatro museus pesquisados; tensões na ligação entre os departamentos afins que exercem influências positivas e negativas; pressão do departamento da FAMED/UFBA para a ocupação dos espaços dos MAFRO e do MAE; chefia exercida por pessoas sem formação na área museológica, com exceção do MAFRO; acúmulo de função pelos cinco entrevistados são algumas características de destaque (MARQUES & SILVA, 2011, P. 78).

Marques e Silva (2011) apontam também que nos museus da UFBA, de modo geral, as atividades estão estreitamente relacionadas à visão dos dirigentes, que, em sua maioria, como indicado na passagem acima, não possuem formação na área de Museologia. Por fim, as autoras indicam que as situações relatadas, comuns aos museus universitários, são decorrentes da inexistência de políticas nessas instituições (MARQUES; SILVA, 2011).

O Sistema Universitário de Museus mencionado no Estatuto da UFBA ainda não existe de fato. Através de consulta às atas de reuniões do Conselho Universitário (CONSUNI), é possível verificar que o projeto do Sistema Universitário de Museus da UFBA esteve em vias de ser implementado, o que, porém, não se concretizou. Em reunião do CONSUNI no ano de 2012<sup>87</sup>, consta a informação de que o projeto seria inscrito no edital CT-INFRA 2013 da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP). De acordo com a ata, o Sistema de Museus teria prioridade de implantação, juntamente com o Sistema de Bibliotecas (SIBI) e o Centro de Processamento de Dados (CPD), e para cada projeto seria destinado um valor mínimo de R\$6 milhões.

Em reunião em janeiro de 2013<sup>88</sup>, diferentes conselheiros se manifestaram contra o local escolhido para instalação da Unidade Museal de Integração do Sistema Universitário de Museus em uma área pertencente ao Sistema Agroflorestal (SAF) da UFBA. Na ocasião, sugeriu-se a realização de estudos mais aprofundados para sua

---

<sup>87</sup> Ata da reunião extraordinária do Conselho Universitário da Universidade Federal da Bahia no dia 01/06/2012. Disponível em: <https://cparq.ufba.br/ata-da-reuniao-extraordinaria-do-conselho-universitario-da-universidade-federal-da-bahia-01062012>. Acesso em: 18 mar. 2020.

<sup>88</sup> Ata da reunião extraordinária do Conselho Universitário da Universidade Federal da Bahia realizada em 04/01/2013. Disponível em: <https://cparq.ufba.br/ata-da-reuniao-extraordinaria-do-conselho-universitario-da-universidade-federal-da-bahia-realizad-41>. Acesso em: 18 mar. 2020.

implementação. No mesmo ano, em outra reunião realizada no mês de novembro<sup>89</sup>, são apresentados seis projetos para inscrição no CT-INFRA 2013/2014, dentre eles o CEMI – Implantação do Centro Museológico de Integração do Sistema Universitário de Museus da UFBA, cujo valor destinado seria R\$ 6,9 milhões.

Em dezembro de 2013, chegou-se, inclusive, a elaborar uma proposta de Regimento Interno para o SUM<sup>90</sup>. Na minuta, estão indicados o MAS, o MAE, o MAFRO, e também “outros órgãos e programas afins”, como as unidades que compõem o Sistema. A estrutura de funcionamento teria como base o Conselho Deliberativo da Superintendência de Museus, da qual fariam parte a Coordenação de Articulação Acadêmica, a Coordenação de Planejamento e Orçamento e a Coordenação Administrativa e de Logística.

Na ata da última reunião do CONSUNI sobre o tema, em 2015<sup>91</sup>, são apresentados os valores destinados a cada projeto a ser inscrito no edital CT-INFRA 2014, sendo um desses projetos o COLESUM - Adequação e Expansão das Coleções do Sistema Universitário de Museus da UFBA, ao qual seriam destinados mais de R\$1,5 milhão. Após as diversas tentativas de implantação descritas, o SUM segue sem se concretizar.

Os museus da UFBA carecem também de divulgação, tanto no âmbito institucional quanto no acadêmico. Não há, por exemplo, página dedicada exclusivamente a esses espaços no endereço eletrônico da Instituição<sup>92</sup>. Uma das poucas iniciativas identificadas foi a publicação, em 2006, de um catálogo dos três museus, por ocasião dos 60 anos de fundação da Universidade. Realizada em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, o Guia dos Museus da UFBA é composto de três catálogos ilustrados que contam um pouco da história e dos acervos do MAE, MAS e MAFRO (MARQUES, 2007; MARQUES & SILVA, 2011; CAROSO, 2019).

A produção acadêmica sobre os museus universitários da UFBA, por sua vez, poderia ter sido impulsionada pela implementação do Programa de Pós-Graduação

---

<sup>89</sup> Ata da reunião ordinária do Conselho Universitário da Universidade Federal da Bahia realizada no dia 14.11.2013. Disponível em: <https://cparq.ufba.br/ata-da-reuniao-ordinaria-do-conselho-universitario-da-universidade-federal-da-bahia-realizada-no--24>. Acesso em: 18 mar. 2020.

<sup>90</sup> Documento disponibilizado por Carlos Alberto Caroso Soares, então representante do MAE/UFBA no processo de implementação do Sistema Universitário de Museus.

<sup>91</sup> Ata da reunião ordinária do Conselho Universitário da Universidade Federal da Bahia realizada no dia 16.04.2015. Disponível em: <https://cparq.ufba.br/ata-da-reuniao-ordinaria-do-conselho-universitario-da-universidade-federal-da-bahia-realizada-no--44>. Acesso em: 18 mar. 2020.

<sup>92</sup> Em setembro de 2020, a UFBA disponibilizou os dados levantados pelo projeto Mapeamento Cultural, que visa identificar e divulgar as iniciativas relativas à cultura em toda a universidade, incluídos aqui os museus universitários. O projeto pode ser acessado pelo endereço eletrônico <https://mapeamentocultural.ufba.br/>.

em Museologia (PPGMuseu), vinculado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH), no ano de 2013. Segundo Marques e Silva (2011, p. 70), o PPGMuseu estimulou “a criação de núcleos de pesquisa e reflexões sobre o curso da graduação”. No entanto, quando consultamos o Repositório Institucional (RI/UFBA), das 37 dissertações defendidas até o presente ano, há somente uma sobre museus da UFBA – no caso, sobre o MAFRO. No repositório, foram encontrados somente outros dois trabalhos que abordam os museus universitários: uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF) sobre a educação nos museus da UFBA, e um trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Museologia sobre o MAS.

Esses dados são bastante elucidativos no que se refere à invisibilização e desvalorização dos museus universitários e de suas coleções pela UFBA. No caso específico do MAE/UFBA, o descaso com os acervos e com sua preservação faz parte da história da unidade, como veremos a seguir.

### **3.3.1 – O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA)**

Da mesma maneira que a respeito dos museus da UFBA em geral, são poucos os registros e publicações que reconstituem a história específica do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA). Não é possível, por exemplo, precisar a data de constituição do Museu, uma vez que seu decreto de criação não foi localizado até o momento, seja na documentação do próprio MAE, seja na da Universidade.

No atual regimento do Museu, há registro de que o MAE/UFBA foi instituído como órgão suplementar através do Decreto nº 62.241 de 08 de fevereiro de 1968, que reestrutura a Universidade<sup>93</sup>. No artigo 1º do referido Decreto, no qual os museus universitários são definidos como órgãos suplementares juntamente com outras unidades como hospitais e bibliotecas, não há, porém, menção a nenhum museu específico (BRASIL, 1968). Na Resolução nº 157 de 1969, por sua vez, o MAE/UFBA já aparece listado nominalmente, junto com o MAS.

Recentemente, a equipe do MAE encontrou um ofício de 24 de novembro de 1969 no qual o então reitor, Roberto Santos, fala sobre a vinculação dos órgãos suplementares da UFBA e solicita ao arqueólogo da instituição, Valentin Calderón, “a

---

<sup>93</sup> Marques (2007) indica que o MAE/UFBA foi constituído como Órgão Suplementar em 1995, porém a fonte dessa informação não foi encontrada.

elaboração do novo Regimento do órgão”. Abaixo do nome do destinatário, aparece escrito “Museu de Arqueologia”, dado que indica que na data do referido ofício o MAE/UFBA já existia oficialmente dentro da Universidade.

O MAE/UFBA surge da idealização de Valentin Calderón<sup>94</sup>, então responsável pela criação e funcionamento do Laboratório de Arqueologia da Universidade. Segundo Passos (1999), em 1969 Calderón sugere a criação do Museu de Arqueologia, que somente seria implantado após sua morte: o falecimento de Calderón se dá em 1980, e a inauguração da sede atual do MAE/UFBA ocorre em 27 de setembro de 1983.

De acordo com Santos (2013), o curso de Museologia da UFBA foi o responsável pela implantação do MAE/UFBA, a convite da Universidade, sendo seu corpo docente foi responsável pelo projeto expográfico e montagem. O projeto também teve assessoria do Departamento de Antropologia e Etnologia da UFBA e da Associação de Arqueologia e Pré-História da Bahia (AAPHB) (UFBA, 1983). Conforme Santos,

[...] a experiência de estruturação e implantação do Museu de Arqueologia e Etnologia trouxe e continuará trazendo contribuições importantes para a prática pedagógica, internamente e fora da Universidade, para a gestão dos museus e para a sonhada construção de uma Política Museológica para a UFBA (SANTOS, 2013, p. 4).

Após a inauguração do Museu de Arqueologia e Etnologia, decidimos que deveríamos colocá-lo à disposição da comunidade local, de professores e de alunos dos colégios situados no Centro Histórico de Salvador, próximos do MAE. Estruturamos um projeto, com a participação de estagiários de museologia, professores do colégio Azevedo Fernandes, alguns professores convidados e diferentes grupos sociais que atuavam no Pelourinho e no Terreiro de Jesus, desenvolvendo ações de pesquisa, ensino e extensão, de forma integrada. Consideramos este projeto como um marco para o Curso de Museologia, pois, com as ações museológicas desenvolvidas, foi possível mobilizar pessoas para uma leitura compartilhada do Centro Antigo da Cidade, da Universidade e dos museus. Conseguimos, também, abrir possibilidades para novas intervenções, dando vida e renovação à Universidade, à prática pedagógica do Curso de Museologia e do Colégio Azevedo Fernandes e à prática social dos demais atores envolvidos com o projeto. A experiência de coordenar a organização e a implantação do MAE-UFBA foi, para mim, marcante, pois permitiu-me vivenciar, na prática, o quanto é rico e criativo o processo de planejamento, que nasce do movimento dos

---

<sup>94</sup> Espanhol radicado no Brasil, Valentin Calderón atuou ativamente em diversas frentes para a promoção da cultura e preservação do patrimônio na Bahia. Além de responsável pela criação do Laboratório de Arqueologia da UFBA, Calderón atuou no Programa Nacional de Pesquisa Arqueológicas (PRONAPA), foi diretor do Departamento Cultural da UFBA (1967), criou o curso graduação em Museologia da UFBA (1969), criou a Associação de Arqueologia e Pré-história da Bahia (1974), foi diretor do Museu de Arte Sacra da UFBA (1972-1980), e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (1977), dentre outras atividades.

atores sociais, que cria uma rede de interação, estimulando o nascimento de comunidades de aprendizagem, e que concebe a gestão como um sistema orgânico, criando espaços para o estímulo e para a prática de uma cidadania multicultural. Foi um tempo rico de ação e reflexão (SANTOS, 2013, p. 4).

O projeto inicial do MAE/UFBA previa que esse fosse voltado somente à Arqueologia, a partir das coleções Valentin Calderón, Vital Rego<sup>95</sup> e Carlos Ott<sup>96</sup>, e utilizando também como acervo, num sentido mais amplo, um sítio arqueológico: a ruína do antigo Colégio dos Jesuítas (SANTOS, 2013). Santos explica de que maneira foi pensado o projeto:

O Museu foi, desde o início, pensado de uma maneira muito didática. Buscava-se, naquele momento, a construção de projetos pedagógicos inovadores, articulados à produção crítica do conhecimento, integrados a ações criativas de mudança, tentando alargar as bases do compromisso social da Universidade. Assim, a concepção adotada contemplava uma abordagem contextualizada das exposições, da arqueologia e da atuação dos arqueólogos, com destaque para os pioneiros da arqueologia em nosso Estado – Valentin Calderón, Thales de Azevedo e Carlos Ott –, inserindo o acervo nos diferentes contextos, situando os diversos sítios que deram origem às coleções, destacando a ação do homem, em relação com o meio, e os processos de manufatura dos objetos expostos (SANTOS, 2013, p. 3-4).

Segundo Santos (2013), a primeira exposição temporária do MAE/UFBA exibiu o resultado dos projetos de pesquisa do antropólogo Pedro Agostinho da Silva<sup>97</sup> no Alto Xingu. Apesar de não figurarem no projeto inicial, as coleções etnográficas acabaram por ser incorporadas ao MAE/UFBA desde o início, como pode ser visto no trecho do Relatório de Atividades 1979-1983 da UFBA sobre o recém-inaugurado Museu:

O acervo etnológico constitui-se numa coleção doada pelo Prof. Pedro Agostinho da Silva e recolhida, nos anos 1966-69, no Parque Indígena do Xingu e peças adquiridas pela UFBA. Tal acervo é significativo do universo cultural dos grupos que ali habitam e, de maneira geral, dos indígenas brasileiros. Os artefatos expostos

---

<sup>95</sup> Médico baiano com vocação antiquarista, Vital Rêgo foi responsável pela coleta de um conjunto de machados líticos nas margens do Rio São Francisco nos anos 1940, hoje salvaguardados pelo MAE/UFBA.

<sup>96</sup> Médico alemão radicado no Brasil a partir dos anos 1940, Carlos Ott foi professor e pesquisador da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da UFBA, atuando também no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN) e no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB).

<sup>97</sup> Antropólogo português radicado no Brasil, Pedro Agostinho colaborou com a criação do Centro Brasileiro de Estudos Portugueses da UNB, criou o Centro de Estudos Indígenas, em Brasília, foi professor do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, criou o Programa de Pesquisas sobre Povos Indígenas do Nordeste Brasileiro (Pineb) e também um dos fundadores da Associação Nacional de Ação Indigenista (ANAI). Foi um dos pioneiros dos estudos sobre os indígenas do Nordeste e fez um trabalho de referência com povos indígenas do Alto Xingu (SERRA, 2013).

poderão ser apreciados não só por seus valores estéticos, mas, principalmente, como produtos de uma problemática social que permite a compreensão dos fenômenos culturais ocorridos no passado e entre os grupos indígenas atuais (UFBA, 1983, p. 32).

Em 1997, foi criado o Núcleo Avançado de Pesquisas Arqueológicas (NAPAS/MAE/UFBA) – Porto Seguro, que tinha como objetivo dar suporte aos trabalhos de Arqueologia no sul do Bahia. Originalmente, o Museu iria implementar outros Núcleos Avançados, o que, no entanto, não se concretizou. O NAPAS/MAE/UFBA funcionou até o ano de 2003, quando houve sua dissolução<sup>98</sup>. Entre o ano de abertura do NAPAS, 1997, e 2004, houve a incorporação de muitas coleções arqueológicas através de endossos institucionais, no âmbito da Arqueologia Preventiva, o que inclusive foi um dos fatores que levaram ao colapso de armazenamento das coleções arqueológicas do Museu (VASCONCELOS, ALCÂNTARA, 2017).

Em outubro de 2004, após um período de instabilidade causado pela identificação de irregularidades na Associação de Amigos do Museu de Arqueologia e Etnologia (AAMAE)<sup>99</sup>, que viria a ser encerrada naquele ano, o MAE/UFBA fechou para o acesso do público, reabrindo quatro meses depois. Como menciona Caroso,

As primeiras providências exigiram o fechamento total do MAE ao acesso público para requalificar seu espaço, suas peças e exposições, mesmo não dispondo de recursos financeiros para isto. Esta intervenção só se tornou viável em razão do intenso trabalho de toda a equipe renovada, a colaboração da Escola Oficina que então atuava na restauração do prédio da Faculdade de Medicina, do qual faz parte as instalações do MAE (CAROSO, 2019, p. 70).

Durante o período de fechamento, além de uma perícia técnica em todo o acervo, foram realizadas a requalificação do espaço e das exposições, e também o estabelecimento de estratégias para a captação de visitantes e para o desenvolvimento de projetos de pesquisa e extensão (CAROSO, 2019).

No que se refere ao Regimento do Museu, as informações são inexatas: sabe-se que durante a história do MAE/UFBA foram produzidas algumas versões desse instrumento. Santos (2014) aponta, por exemplo, que no período inicial de implantação do Museu, uma proposta de regimento foi elaborada. Outras versões foram encontradas pela equipe no arquivo do Museu, sem que, no entanto, se tenha confirmação de sua aprovação.

---

<sup>98</sup> Informações de Relatório interno do MAE/UFBA.

<sup>99</sup> Após tomar conhecimento da situação, a Reitoria da Universidade instaurou procedimento administrativo disciplinar para apurar os fatos e afastou do MAE/UFBA todos os diretamente envolvidos nas atividades da AAMAE (CAROSO, 2019).

Segundo informações fornecidas pelo ex-diretor do Museu, Carlos Alberto Caroso Soares, a última versão aprovada do regimento é a do ano de 2007 (informação verbal)<sup>100</sup>. De acordo com inscrição contida no final do Regimento, o documento foi aprovado pelo Conselho Deliberativo do MAE, em reunião de 02 de outubro de 2007. Entretanto, não foi encontrado nos arquivos do CONSUNI<sup>101</sup>, até o momento, registro ou ata de aprovação de nenhum regimento do MAE/UFBA em reunião desse Conselho.

De acordo com essa versão do regimento, compõem o MAE/UFBA: o Conselho Deliberativo, a Diretoria, o Comitê Técnico-Científico, a Divisão de Administração e Apoio, a Divisão de Museologia e Reserva Técnica, a Divisão de Laboratórios de Pesquisa: Arqueologia, Etnologia e Museologia e os Centros de Pesquisa em Arqueologia e Etnologia – CEPAE (UFBA, 2007).

O MAE/UFBA, no entanto, funciona de forma diferente do que regulamenta esse Regimento, ainda que não tenha sido confirmado por documentação. Na prática, existem os setores técnicos denominados informalmente Museologia, Conservação e Arqueologia, o setor administrativo e a Direção. O cargo de Vice Direção foi ocupado pela última vez na gestão que assumiu no ano de 2004, encontrando-se, atualmente, vago. O Conselho Deliberativo não tem atuado de forma efetiva, e não interfere diretamente sobre quaisquer ações realizadas no Museu.

Entre os anos de 2012 e 2016, o MAE/UFBA editou o Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia<sup>102</sup>. O Boletim veiculava pequenos artigos relativos às áreas da Arqueologia, Antropologia, Museologia e à Conservação, em um esforço de divulgação científica, e também funcionava como meio para publicidade das ações do Museu. Atualmente, a publicação está descontinuada.

No que se refere à sua sede, o MAE/UFBA ocupa o mesmo espaço desde sua inauguração, funcionando no prédio da antiga Faculdade de Medicina da Bahia, a primeira do Brasil<sup>103</sup>. Um projeto de 1974, idealizado por Valentin Calderón e endossado pela Reitoria, previa a transformação do local em um Centro Cultural, que

---

<sup>100</sup> Informação fornecida por Carlos Alberto Caroso Soares, antropólogo, em conversa realizada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia em 16 de março de 2020.

<sup>101</sup> Em pesquisa realizada pela equipe de Museologia do MAE/UFBA nos arquivos do Secretaria dos Conselhos Superiores (SOC), que reúne documentos do CONSUNI, do Conselho Acadêmico de Pesquisa e Extensão (CONSEPE), do Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CAPEX), do Conselho Acadêmico de Ensino (CAE) e Curadores.

<sup>102</sup> Todas as edições do Boletim Informativo do MAE/UFBA estão disponíveis no Repositório Institucional da Universidade, e podem ser consultadas no endereço eletrônico <https://repositorio.ufba.br>.

<sup>103</sup> O complexo arquitetônico foi inscrito nos Livros do Tombo Histórico e de Belas Artes do Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2016. O Centro Histórico de Salvador, onde o prédio está localizado, desde 1985 faz parte da lista de Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).



abrigaria, além dos museus universitários, os cursos de áreas relacionadas às artes e à cultura (SANTOS, 2013). Chegou-se, na época, a aventar a proposta de o curso de Museologia da UFBA voltar a funcionar no prédio da antiga Faculdade, para que os museus universitários pudessem ser utilizados como museu-escola, ideia que, no entanto, não se concretizou oficialmente (SANTOS, 2013).

O local definido para a instalação do MAE/UFBA foram as ruínas do Colégio dos Jesuítas<sup>104</sup>, no subsolo da edificação. Parte da antiga estrutura do Colégio foi demolida para a edificação da FMB, que ali funcionou até os anos 1960 (MARQUES, 2007). Conforme aponta Costa,

A existência de estruturas do Colégio dos Jesuítas sob o prédio da antiga Faculdade de Medicina (FAMED) já era conhecida, mas, o local encontrava-se isolado, parcialmente aterrado e fechado por paredes. Por isto, não se sabia exatamente o que do colégio restava sob a FAMED. Foi assim que Calderón em busca de um espaço para fundar o Museu de Arqueologia e Etnologia, que abrigaria o acervo resultante de quinze anos de suas pesquisas arqueológicas na Bahia e das pesquisas etnológicas no Alto Xingu do professor Pedro Manoel Agostinho da Silva, com os Kamayurá entre 1964 e 1968, resolveu verificar o que existia naquele local abandonado na FAMED. Desta maneira, além de constatar um amplo espaço que serviria à exposição e salvaguarda do acervo, localizou uma série de estruturas de abóbadas, corredores, pequenos quartos, pisos, batentes e duas estruturas de cisternas (uma sobrepondo a outra). Ademais, Calderón verificou que, além da sobreposição de ocupações, o prédio da Faculdade re-utilizava as antigas estruturas jesuítas na sua composição estrutural, neste caso, nos alicerces. Nenhum espaço parecia ser mais significativo: um sítio arqueológico como Museu de Arqueologia! (COSTA, 2005, p. 114).

O prédio da FMB passou por duas grandes revitalizações ao longo do século XX. Nos anos 1970, através da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (hoje Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC), com recursos do Programa de Cidades Históricas (PCH), do Ministério do Planejamento e Coordenação Geral (Minciplan). Na execução dessa obra foram encontrados os vestígios arqueológicos do antigo Colégio dos Jesuítas. Naquele momento, de acordo com texto elaborado pelo ex-diretor Carlos Caroso para o antigo *website* do Museu,

Como se observou que o tema do restauro tinha implicações arqueológicas, convocou-se o Prof. Valentin Calderón, da UFBA, então Diretor da Fundação Cultural do Estado, para dar consultoria nas prospecções, em virtude de se tratar de especialista na matéria. Os trabalhos de intervenção pararam por aí, porque os recursos limitados foram canalizados para consolidar o piso do Salão Nobre da

---

<sup>104</sup> Instituição da ordem religiosa Companhia de Jesus fundada em 1561 e inaugurada oficialmente em 1591 em Salvador. Esteve em funcionamento até a expulsão dos Jesuítas do Brasil, em 1760, sendo o local posteriormente ocupado pelo Hospital Real Militar da Bahia (COSTA, 2005).

Faculdade de Medicina, que ameaçava colapso, assim como a cobertura da ala mais antiga do edifício (CAROSO, 2009).<sup>105</sup>

O restauro do espaço e das estruturas arqueológicas se deu apenas alguns anos depois, na gestão do reitor Luiz Fernando de Macedo Costa (1979-1983). O local foi restaurado pelo arquiteto e professor da UFBA Mário de Oliveira Mendonça, que fez uso de uma perspectiva minimalista, que não competisse com o contexto arqueológico (MENDONÇA, 2013).

Não há registro de intervenção posterior de restauro ou conservação no sítio. Entre os anos de 2007 e 2009, alguns espaços pertencentes à Ala Nobre do complexo da FMB, como o Salão Nobre e a Sala da Congregação, e também a fachada, foram restaurados (SUAREZ; CALVO, 2010). O local onde se encontra o MAE/UFBA, no entanto, não foi incluído no projeto.

O acervo do MAE/UFBA é composto por coleções arqueológicas e etnográficas, oriundas de trabalhos de campo acadêmicos, doações, permuta e compra. O acervo etnográfico é constituído por quatro coleções indígenas: duas de povos do Alto Xingu, os Kamayurá<sup>106</sup> e os Wauja<sup>107</sup>, e duas de povos do Nordeste, os Tuxá<sup>108</sup> e os Pankararé<sup>109</sup>. O acervo arqueológico, por sua vez, é formado por 80 coleções, resultantes tanto de projetos de Arqueologia Acadêmica como de projetos de Arqueologia Preventiva.

Em 2011, o MAE/UFBA perdeu a área utilizada para guarda do acervo arqueológico, em função de demandas da FMB. As coleções foram realocadas para um espaço no Instituto Federal da Bahia (IFBA), que havia firmado um convênio com a UFBA, sendo armazenadas inicialmente em um ginásio e depois movidas para quatro salas da Instituição (VASCONCELOS, ALCÂNTARA, 2017).

Desde então, as coleções arqueológicas seguem no local, sem que tenham sido tomadas medidas definitivas. A partir de 2015, o MAE/UFBA entrou em tratativa com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), para que fosse redirecionada multa decorrente de um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC). Por esse motivo, o Museu, em conjunto com a Universidade, elaborou um pré-projeto para construção do Centro de Referência em Arqueologia e Conservação e Restauro, a ser

---

<sup>105</sup> Texto fornecido por Carlos Alberto Caroso.

<sup>106</sup> Povo que vive no Parque Indígena do Xingu. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kamaiur%C3%A1>.

<sup>107</sup> Povo que vive no Parque Indígena do Xingu. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Wauj%C3%A1>.

<sup>108</sup> Povo que vive nos municípios de Ibotirama (BA), Rodelas (BA) e Inajá (PE). Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tux%C3%A1>.

<sup>109</sup> Povo que vive próxima à cidade de Paulo Afonso, na Bahia. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankarar%C3%A9>.

construído no único espaço disponibilizado pela instituição, a Escola de Belas Artes (VASCONCELOS, ALCÂNTARA, 2017). Até o momento, no entanto, o repasse não se realizou e projeto segue engavetado. Como apontam Vasconcelos e Alcântara:

A remoção da reserva técnica das dependências do museu, aliada à intensificação dos endossos institucionais entre os anos 1997 e 2004 e à descontinuidade do corpo técnico, resultaram em uma gestão problemática dos acervos arqueológicos. A reserva técnica que abriga estas coleções encontra-se, atualmente, em um local provisório, requerendo medidas emergenciais para a salvaguarda dos objetos até sua transposição para um local definitivo (VASCONCELOS; ALCÂNTARA, 2017, p. 156).

O acervo etnográfico do MAE/UFBA, ao contrário das coleções arqueológicas, possui reserva técnica própria, localizada na sede do Museu. Formado pelas coleções Tuxá, Pankararé, Pedro Agostinho e Aristóteles Barcelos Neto & Maria Ignez Mello, o acervo etnográfico totaliza 688 peças representativas da cultura material de povos do Estado da Bahia e do Alto Xingu (VASCONCELOS *et al.*, 2019).

Segundo Vasconcelos *et al.* (2019), desde 2014 a reserva técnica vem sendo requalificada, e as coleções etnográficas vêm passando por ações de conservação preventiva:

As atividades iniciaram a partir da substituição do mobiliário de guarda da reserva técnica, que ocasionou a retirada e armazenamento do acervo em um local provisório, onde cada peça foi inspecionada a fim de identificar indícios de deterioração. Após a reorganização das coleções em reserva técnica e a criação do sistema de localização das peças, em março de 2017 tiveram início o registro fotográfico dos objetos, a revisão da documentação existente sobre as coleções e a sistematização das informações levantadas, atividades que estão em fase de finalização (VASCONCELOS *et al.*, 2019, p. 725).

A equipe do setor de Conservação realiza também o projeto de pesquisa “Identificação dos materiais e técnicas para a conservação preventiva das coleções Pedro Agostinho e Pankararé”, que, conforme Vasconcelos *et al.* (2019) objetiva levantar informações sobre a composição e confecção dos objetos das referidas coleções. De acordo com os autores,

Na primeira etapa do projeto, foram realizadas leitura e fichamento de oito publicações sobre os Pankararé, além de entrevista com um dos pesquisadores que coletou parte da coleção desta etnia. Estas ações possibilitaram o levantamento de dados inéditos sobre os objetos e o reconhecimento de 36 peças que estavam sem identificação como pertencentes à etnia Pankararé (VASCONCELOS *et al.*, 2019, p. 725).

Segundo Vasconcelos e Rosa (2020), os dados obtidos através da pesquisa, além de subsidiar as intervenções de Conservação, têm potencial para fundamentar os processos de documentação e comunicação do Museu. Ainda de acordo com as autoras, a equipe de conservação vem repensando o uso dos recursos utilizados nos procedimentos para com as coleções etnográficas, a partir de uma perspectiva que leva em consideração a sustentabilidade tanto no âmbito institucional como no do uso do acervo pelos grupos indígenas (VASCONCELOS; ROSA, 2020).

Não há registros da realização de trabalhos colaborativos com grupos indígenas no que se refere especificamente à conservação das coleções do MAE/UFBA. O Museu, entretanto, tem um histórico de diálogo e parceria com as populações indígenas e com instituições indigenistas. Citaremos aqui, a título de exemplo, algumas dessas iniciativas, dentre as quais algumas se enquadram no que estamos denominando trabalho colaborativo.

Na primeira década dos anos 2000, o MAE/UFBA sediou duas exposições da artista indígena Arissana Pataxó<sup>110</sup>: “Sob o olhar Pataxó<sup>111</sup>”, de novembro de 2007 a janeiro de 2008, e que foi a primeira exposição individual da artista; e “Kahab Kitopik”, entre 10 a 24 de dezembro de 2009, que foi a exposição de conclusão do curso de Artes Plásticas de Arissana (CAROSO, 2019).

Em 2014, o Museu sediou o Encontro Cultural Especial, promovido pela Associação Nacional de Ação Indigenista (ANAI), com a participação dos representantes de comunidades indígenas na Bahia Ivanilton Narciso Pereira<sup>112</sup> e Jaborandy Tupinamba<sup>113</sup> (UFBA EM PAUTA, 2014). No mesmo ano, após encontrar um conjunto de 28 fotografias do povo Kiriri<sup>114</sup> armazenadas em seus arquivos, o MAE/UFBA realizou a repatriação dessas imagens, levando-as a aldeia em Mirandela, Bahia. Na ocasião, o Museu realizou uma exposição no local montada em conjunto com os indígenas, e também uma exposição em sua sede, denominada “Antigas fotografias do Povo Kiriri no MAE/UFBA” (PEREIRA, 2004).

Entre 2015 e 2016, o Museu organizou e sediou duas edições do “Concurso de Poesias do Abril Indígena”, a primeira com o tema “Minha aldeia é o mundo” e a

---

<sup>110</sup> Mais informações sobre Arissana Pataxó estão disponíveis no endereço eletrônico <http://arissanapataxo.blogspot.com/>.

<sup>111</sup> Povo que vive nos Estados da Bahia e de Minas Gerais. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Patax%C3%B3>.

<sup>112</sup> Indígena do povo Kaimbé, que vive no Estado da Bahia. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaimb%C3%A9>.

<sup>113</sup> Povo que vive no sul do Estado da Bahia. Informações disponíveis em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tupinamb%C3%A1\\_de\\_Oliven%C3%A7a](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tupinamb%C3%A1_de_Oliven%C3%A7a).

<sup>114</sup> Povo que vive no Estado da Bahia. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kiriri>.

segunda com o tema “Ser e tornar-se mulher indígena”. O evento foi realizado em parceria com Programa de Educação Tutorial Comunidades Indígenas da UFBA<sup>115</sup>, e tinha como objetivo de divulgar a questão indígena no Brasil (UFBA EM PAUTA, 2015, 2016). Em 2016, ainda, a Instituição realizou a mostra de filmes Vozes Indígenas, exibindo produções audiovisuais produzidos por realizadores indígenas (SILVA *et al.*, 2016).

Por fim, entre 2019 e 2020, o MAE/UFBA recebeu a visita de dois grupos indígenas do Alto Xingu cujas coleções encontram-se no Museu: os Kamayurá e os Wauja. A visita dos Kamayurá ocorreu entre os dias 04 e 08 de novembro de 2019, quando três pesquisadores, Kanawayuri L. Marcello Kamayurá, Auakamu Kamayurá e Kaluyawa Kamayurá, estiveram no MAE/UFBA para conhecer a coleção reunida por Pedro Agostinho. A visita foi realizada no contexto do projeto Arquivo Kamayurá<sup>116</sup>, que consiste na recuperação dos registros da cultura material desse povo que hoje encontra-se nos museus e universidades (RIBEIRO, 2019). Sobre a possibilidade de conhecer a coleção, Marcello Kamayurá mencionou: “A gente está em busca de motivar e resgatar a nossa tradição”. Awakamu Kamayurá, por sua vez, apontou: “Eu me senti muito feliz em ter acesso a isso e saber que tem um lugar onde está o acervo nosso” (TV UFBA, 2019).

A visita dos Wauja, por sua vez, ocorreu entre os dias 02 e 06 de março de 2020, sendo intermediada pelo antropólogo e museólogo Aristóteles Barcelos Neto e realizada no âmbito do projeto *Upper Xingu Material Culture in the Past, Present and Future: Collaborative Documentation of a Multiethnic Tradition in Brazilian Amazonia*<sup>117</sup>. Na ocasião, Barcelos Neto realizou uma oficina com os pesquisadores Pirata Wauja e Kagapakuma Wauja, ensinando-os a documentar objetos cerâmicos. A equipe do Museu, especificamente as técnicas do Setor de Conservação, participaram da oficina somente como apoio técnico.

Como vimos, o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA foi criado oficialmente em 1969, mas só veio a existir, de fato, 14 anos depois. A história do Museu é marcada por muitas descontinuidades, que aparentemente influenciaram nas questões de gestão e conservação das coleções. A aproximação com povos indígenas

---

<sup>115</sup> Mais informações sobre o Programa disponíveis em: <http://www.petcindigenas.ufba.br/>. Acesso em 20 ago. 2020.

<sup>116</sup> Informações disponíveis em <https://www.itaucultural.org.br/secoes/rumos/uma-jornada-em-busca-de-reconstruir-a-sabedoria-dos-kamayura>. Acesso em 16 ago. 2020.

<sup>117</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.emkp.org/upper-xingu-material-culture-in-the-past-present-and-future-collaborative-documentation-of-a-multiethnic-tradition-in-brazilian-amazonia/>. Acesso em 25 ago. 2020

faz parte do repertório do MAE/UFBA desde seus primórdios, no entanto esses grupos ainda não participam da gestão e musealização das coleções.

### 3.3.1.1 A Exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”

A exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón” começou a ser elaborada no ano de 2017, com o objetivo de substituir a exposição “Os Primeiros Brasileiros”<sup>118</sup>, que, apesar do caráter temporário, ocupou todo o espaço expositivo do Museu. O tema foi proposto para homenagear dois pesquisadores da UFBA essenciais para a constituição do Museu, o arqueólogo Valentin Calderón e o antropólogo Pedro Agostinho da Silva. Ao mesmo tempo, a exposição pretendia abordar a Arqueologia e a Antropologia feitas no MAE e na UFBA através dos dois personagens. Como apontou o entrevistado 13, profissional que atuava como gestor à época, a escolha do tema passava também por questões relativas à disponibilidade de recursos:

Na verdade, quem defendeu o tempo inteiro essa nova exposição fui eu. Diante de quê perspectiva: primeiro, de que a gente deveria investir um recurso limitado, que, aliás, a gente não tinha; segundo, de fazer uso, de outra maneira, do material que a gente já tinha. No lugar de retornar aquela exposição, já velha, a gente deveria fazer um recorte considerando a perspectiva de engrandecer, ou mesmo qualificar, duas pessoas que estiveram por trás da criação do próprio Museu de Arqueologia e Etnologia (ENTREVISTADO 13).

Conforme os depoimentos, a elaboração da exposição “O Semeador e o Ladrilhador...” envolveu todo o corpo técnico do MAE/UFBA (com exceção de dois servidores que estavam em afastamento, ocupantes dos cargos de Museólogo e Restaurador), e os bolsistas do Museu. Participaram também colaboradores voluntários, tanto profissionais que acompanharam o trabalho durante todo o período de desenvolvimento, nomeadamente um profissional da Museologia e um do *Design*, como eventuais consultores de áreas como Etnologia e Arqueologia, ocupantes de cargos docentes na Universidade. O trecho a seguir aborda esse aspecto de modo mais detalhado:

---

<sup>118</sup> A exposição itinerante “Os Primeiros Brasileiros” tem concepção e curadoria do antropólogo João Pacheco de Oliveira e foi criada a partir de uma parceria entre pesquisadores vinculados ao Laboratório de Pesquisas em Cultura, Etnicidade e Desenvolvimento (LACED) do Museu Nacional da UFRJ, a Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME) e a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) (VELOSO JR., 2015).

Tratava-se de uma equipe interdisciplinar desmembrada em subgrupos, com a colaboração de diversas áreas: Conservação, Arqueologia, Museologia, Etnologia, Designer Gráfico.... Cada subgrupo era responsável por partes específicas que eram realizadas em interação com as demais áreas, por exemplo, a seleção de acervo para a exposição era sugerido, pelos grupos que estavam responsáveis por criar a narrativa da exposição, mas a seleção era realizada em conjunto com o setor de conservação. Apesar de cada um desses grupos terem responsabilidades específicas, todos tinham acesso compartilhado ao conteúdo geral da equipe e podiam revisar e partilhar o trabalho conjunto, principalmente através do material enviado por e-mail e discutido durante as reuniões (ENTREVISTADO 11).

[...] isso não ficava limitado também a somente à equipe: todo mundo do museu era convocado para essas reuniões. Então, além daquelas pessoas que estavam diretamente envolvidas com a possibilidade de uma exposição, entravam também os bolsistas. Todo mundo era convidado a participar (ENTREVISTADO 9).

As decisões a respeito da exposição eram realizadas em reuniões semanais com toda a equipe envolvida, conforme apontaram alguns entrevistados:

[...] criou-se, então, grupos de estudos a princípio. Posso dizer que era mais ou menos assim: tinham dois grupos, um para Arqueologia e outro para Etnologia, e disso se faziam as reuniões semanais. Então, toda semana tinha uma reunião sobre a exposição, onde deveriam ser mostradas as ideias e discutidas essas ideias [...] (ENTREVISTADO 9).

A equipe traçou um roteiro com prazos e atribuições por grupos de especialidades. Cada grupo tinha um responsável por direcionar as atividades e treinamento com os demais membros. Foram realizadas reuniões semanais para avaliar e ajustar cronograma, atividades, atribuições e outras demandas (ENTREVISTADO 11).

De acordo com o entrevistado 11, “o processo de análise semanal do trabalho desenvolvido por subequipes era de compartilhar, receber sugestões, fazer ajustes em todas as fases”. Segundo o entrevistado 10, “as reuniões serviam para a gente estar sabendo tudo que estava acontecendo na exposição (ENTREVISTADO 10).

No que se refere à seleção dos objetos que estariam na exposição, as escolhas foram orientadas pelo conhecimento das peças, pelo estado de conservação e também pelos recursos expográficos disponíveis, conforme pode ser depreendido pela fala dos entrevistados. Segundo o entrevistado 11, os objetos pré-selecionados

eram averiguados junto com a equipe de Conservação sobre a possibilidade de exposição, e em alguns casos, eram modificados ou por representar melhor o subtema (visto que a equipe de conservação tinha melhor conhecimento dos objetos na reserva técnica que poderiam auxiliar no discurso expositivo), ou por estado de conservação.

Segundo o entrevistado 9, no entanto, o foco da exposição eram os pesquisadores, e não as coleções:

[...] o que foi falado, na época, era que não ia se focar muito nessa questão da especificação de cada objeto, porque ia se falar de uma maneira muito mais pessoal de cada pesquisador. [A exposição] estaria focada muito mais na vida e na obra, no trabalho dos pesquisadores do que nas peças em si (ENTREVISTADO 9).

Na seção dedicada a Valentin Calderón e à Arqueologia, especificamente, a seleção foi dificultada pelo fato de os técnicos do Museu não conhecerem apropriadamente seu acervo, devido à situação atual da reserva técnica que abriga as coleções arqueológicas, citada anteriormente. Conforme o entrevistado 10,

[...] o que a gente fez foi pegar o material que a gente conhecia e, a partir dele, ver o que poderia ser apresentado na exposição. Algumas coisas, a gente achava importante apresentar, como o Sambaqui da Pedra Oca, que foi um trabalho importante do Valentin Calderón. Tivemos que procurar algumas peças que estivessem aqui na reserva técnica, mesmo que a gente não tivesse conhecimento, para poder colocar na exposição (ENTREVISTADO 10).

No que se refere ao acervo etnográfico, a elaboração da exposição coincidiu com o trabalho que vinha sendo realizado pela equipe de conservação com as coleções e na reserva técnica, descrito anteriormente. Na seção dedicada à Pedro Agostinho e à Etnologia, assim, a seleção de objetos foi facilitada pelo conhecimento mais aprofundado, pela equipe do Museu, do acervo etnográfico, em relação ao acervo arqueológico. Conforme o entrevistado 9,

Conhecer o acervo é uma necessidade do Setor de Conservação, e, por consequência, isso se misturou com a necessidade da exposição. Então, essas ações para conhecer o acervo já vinham acontecendo há muito mais tempo. Quando a gente começou a trabalhar, já se falava na exposição, então a gente já imaginava que iria utilizar o acervo, e por isso a gente dava prioridade a determinado acervo (ENTREVISTADO 9).

O Setor de Conservação fez uso, assim, de informações já levantadas previamente através das ações desenvolvidas pela equipe nas coleções etnográficas. Ao mesmo tempo, como informou o entrevistado 9, etapas que estavam previstas para serem realizadas em outro momento do trabalho com o acervo etnográfico, como o registro fotográfico da coleção Pedro Agostinho, foram adiantadas em função da exposição.

Especificamente para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador:...”, foram realizadas exclusivamente ações no âmbito da conservação preventiva, como apontou o entrevistado 9: “A gente trabalhou na separação das peças, para que as pessoas



pudessem avaliar quais peças seriam utilizadas ou não, na fotografia e na higienização”. Ainda segundo o entrevistado, a equipe de Conservação “também fez esse papel de controle do material que está na exposição, e que saiu aqui da reserva técnica”.

Sobre a necessidade ou possibilidade de realização de outros tipos de intervenção, curativa ou de restauração, o entrevistado mencionou a falta de tempo para execução de tais ações: “Apesar de que, como eu disse lá no início, as conversas sobre a exposição estarem acontecendo há mais tempo, há mais de um ano, a execução foi muito em cima da hora”. O processo de elaboração da exposição iniciou em março de 2017 e durou, aproximadamente, um ano, de acordo com os entrevistados 11 e 14. Segundo o entrevistado 9, no entanto, a participação do Setor de Conservação durou entre 2 e 3 meses, o que indica que o setor não participou de todo o processo.

Um outro critério para a seleção dos objetos que estariam na exposição foram a disponibilidade de recursos expográficos. O Museu reaproveitou vitrines já utilizadas em exposições anteriores, e também contou com vitrines doadas pelo MAS, conforme pode ser visto nos trechos abaixo:

Outras coisas, por exemplo, a gente definiu pela vitrine. A vitrine não tinha vidro, então a gente não podia colocar objetos pequenos, que pudessem ser carregados. Por isso, aquela vitrine tem aqueles assadores e os pilões, que a gente até já levou daqui. Essa exposição foi muito em função do que dava para fazer (ENTREVISTADO 10).

Por exemplo, quando a gente começou, eu não tinha ideia de que a gente poderia contar com as vitrines do Museu de Arte Sacra, mas isso rolou. Então, de repente, eu tinha que aproveitar essa coisa, era melhor eu ter uma vitrine velha do que não ter nenhuma. Eu sabia que construir uma nova vitrine não era certeza de que seria bem-feita, porque as que foram feitas anteriormente, com muito recurso, eram muito ruins. Imagine fazer sem recurso nenhum (ENTREVISTADO 13).

Conforme mencionado pelo entrevistado 11, os recursos utilizados foram imagens, textos e os objetos, e a expografia compreendia os seguintes módulos: Módulo de apresentação; Módulo Pedro Agostinho; Módulo de transição; e Módulo Valentin Calderón. Ainda segundo o entrevistado, “os módulos expositivos (subtemas) foram arranjados e depois discutidos com os membros do projeto, de forma que os ajustes e mudanças pudessem ser feitos com base em uma estrutura sugerida inicialmente”.

Ainda durante o período de montagem, foram realizadas algumas ações relativas à elaboração da exposição. Na rede social do Museu, identificamos a divulgação de dois eventos: o primeiro, realizado em 16 de maio de 2017, foi a mesa redonda “Que exposição queremos?”, no contexto da 15ª Semana de Museus do IBRAM; o segundo, realizado em 25 de setembro de 2017, denominada “A exposição ‘O Semeador e o Ladrilhador’ e a memória do MAE/UFBA, como parte da 11ª Primavera dos Museus, também do IBRAM (figuras 5 e 6).

De acordo com o relato de alguns entrevistados, havia atividades programadas para depois da abertura da exposição. Segundo o entrevistado 11, uma das discentes que estava atuando como voluntária na elaboração da exposição propôs a realização de uma ação cultural e educativa que abrangeria tanto o público interno (funcionários, bolsistas, terceirizados), como o público externo. Ainda segundo o entrevistado, essa ação foi realizada no início de 2018. Não encontramos, entretanto, nenhum documento ou material de divulgação relativo à referida atividade.

Outra atividade que estava sendo planejada para após a inauguração da exposição, de acordo com o entrevistado 13, era uma ação com um grupo de pesquisadores do povo Kamayurá, cuja visita vinha sendo acordada com a direção do Museu:

Durante esse curso da montagem da exposição, gente teve a visita da Luísa Valentini, antropóloga, e foi muito positivo, porque a exposição de Etnologia coincidia com o interesse dela por Pedro Agostinho. Como ela tinha vínculo com o grupo indígena que Pedro pesquisou, a gente pensou em trazer eles, os Kamayurá, para participar disso. Isso foi pensado, seria parte da coisa. Isso foi colocado lá no começo, e houve todo um empenho, nesse sentido, de que as coisas dessem certo. Seria uma espécie de retorno de um material de 50 anos atrás, que seria importante que eles conhecessem. A gente achava que era interessante eles conhecerem, e achava que era interessante em termos de projeção e divulgação do museu, porque a gente contava com isso para poder alavancar um pouco o interesse pela exposição (ENTREVISTADO 13).

A visita do grupo de indígenas Kamayurá, acordada pela direção do Museu à época da elaboração da exposição, acabou por se concretizar apenas dois anos depois, já em outra gestão, conforme apresentado na seção anterior. Ainda segundo o entrevistado 13, estava sendo planejada também a reedição de um trabalho do pesquisador Valentin Calderón, que também acabou por não se concretizar:

Houve também um outro projeto, que, de certa maneira, durante o curso da própria montagem, já ficou para trás, que seria a reedição do livro *O Sambaqui da Pedra Oca*, do Calderón. Eu cheguei a entrar em contato com a dona Lídia para obter autorização para fazer a

republicação, mas só que ela morreu antes de dar. Então isso também seria a consequência dessa exposição, coisa que acabou não dando certo (ENTREVISTADO 13).

O profissional que ocupa um dos cargos de Museólogo no MAE/UFBA, ao retornar do afastamento, foi incumbido de realizar ações para finalizar a elaboração da exposição. Segundo ele, havia objetos expostos que não faziam parte do contexto no qual estavam inseridos:

Ao retornar, eu averigui os problemas da exposição, especialmente o uso de objetos e imagens que não faziam sentido, então era um problema. Eu resolvi retirar, respeitando, primeiramente, as questões que envolvem os povos indígenas, suas tradições e seus costumes. Os objetos que foram colocados pela equipe não condiziam com o cotidiano e a prática do grupo Kamayurá, então foram retirados. E a busca era como qualificar, se não tinha as pessoas aqui que fizeram o projeto, não tinha projeto, nem os recursos. Começamos a fazer um processo de limpeza dos objetos que não deveriam estar no contexto daquelas imagens. Tem um vídeo que mostra imagens desses objetos. Nós começamos a fazer essa tentativa de melhorar a exposição (ENTREVISTADO 8).

A exposição “O Semeador e o Ladrihador: ...” até o momento não foi inaugurada oficialmente: o MAE/UFBA foi reaberto ao público, porém com a exposição ainda em vias de finalização (figuras 7 e 8). Como mencionou o entrevistado 8, “Temos ainda muitos problemas nessa exposição para resolver. Não sei se, nesse período, vamos poder resolver com os recursos que nós temos”.

A elaboração da exposição “O Semeador e o Ladrihador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón” foi realizada em meio a dificuldades financeiras e técnicas por parte do Museu, como apontado pela maioria dos entrevistados. É possível afirmar, a partir do exposto, que a falta de um projeto de exposição a ser seguido pela equipe prejudicou seu planejamento e execução, principalmente no que se refere à conservação preventiva das coleções em exibição, como aprofundaremos no capítulo a seguir.

Figura 5. Material de divulgação da mesa-redonda " Que exposição queremos?"



Fonte: MAE/UFBA.

Figura 6. Material de divulgação do evento "A exposição 'O Semeador e o Ladrilhador' e a memória do MAE/UFBA"



Fonte: MAE/UFBA.

Figura 7. Vitrine principal da Ala Professor Pedro Agostinho - Exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”



Fonte: MAE/UFBA.

Figura 8. Entrada da Ala Antônio Matias - Exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”



Fonte: MAE/UFBA.

## **CAPÍTULO 4**

# **COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS EM EXPOSIÇÃO: CONSERVAÇÃO E COLABORAÇÃO NO MAE/USP E NO MAE/UFBA**

#### 4 - COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS EM EXPOSIÇÃO: CONSERVAÇÃO E COLABORAÇÃO NO MAE/USP E NO MAE/UFBA

É comum ouvirmos os profissionais de museus se referirem às exposições como os “carros-chefes” ou os “cartões de visita” dessas instituições. De fato, dos processos de musealização, e mesmo especificamente dos processos de comunicação, as exposições são a faceta mais popular dos museus, a primeira imagem que os visitantes veem quando entram nesses espaços e, geralmente, a que fica na memória quando saem. Por questões, em sua maioria, técnicas – como por exemplo segurança e controle de procedimentos –, as outras atividades que fazem parte do processo de musealização, como a Documentação e a Conservação, não são tão conhecidas do público em geral e, muitas vezes, não recebem o necessário apoio institucional.

As exposições são, assim, a principal maneira de comunicação dos museus com a sociedade (CURY, 2005). No mesmo sentido, García Fernández aponta:

A exposição é uma das funções do museu. Não é a mais importante, já que todas são complementares, mas sim é a que o distingue. Aceita-se a ideia de que as exposições são a face visível do museu e por meio dessa o visitante percebe a instituição. Considera-se também uma das ferramentas mais importantes para o diálogo e a conscientização das quais dispõe o museólogo. Entende-se que é no processo de mostrar e expor onde se estabelecem as relações entre o museu e o visitante e na qual se produz a aproximação e o diálogo com a comunidade (GARCÍA FERNÁNDEZ *et al.*, 2019, p. 58, tradução nossa).<sup>119</sup>

A exposição, porém, é apenas um dos elos de um processo que tem na Conservação, ao mesmo tempo, justificativa e objetivo. Todos os processos que compõem a musealização estão, de alguma maneira, imbricados, coexistem, e são interdependentes. Nesse sentido, a exposição depende do cumprimento de outras etapas para que seja desenvolvida de forma efetiva e que cumpra seus objetivos comunicacionais. A musealização é um processo mais cíclico do que linear, e, por esse motivo, por vezes essas etapas são executadas quando são necessárias, e nem sempre em uma ordem pré-determinada.

---

<sup>119</sup> *La exposición es una de las funciones del museo. No es la más importante, ya que todas son complementarias, pero sí es la que lo distingue. Se acepta la idea de que las exposiciones son la cara visible del museo y por estas el visitante juzga la institución. Se considera también una de las herramientas más importantes para el diálogo y la concienciación de las que dispone el museólogo. Se entiende que es en el proceso de mostrar o exponer donde se establecen las relaciones entre el museo y el visitante y en el cual se produce el acercamiento y diálogo con la comunidad (GARCÍA FERNÁNDEZ *et al.*, 2019, p. 58).*

Talvez o público não saiba, exatamente, quais são e no que consistem os procedimentos que compõem o processo de musealização, mas, de modo geral, é sabido que as coleções estão no museu para serem preservadas. Para além do objetivo maior de se comunicar com o público, conforme Dean (1996), um dos objetivos das exposições de museus é prestar contas, seja para os doadores das coleções, seja para o público em geral, da conservação dos objetos. Segundo o autor, as exposições funcionam como legitimadoras do papel do museu, pois é por meio delas que a sociedade confirma que essas instituições estão preservando – pesquisando, documentando, conservando e comunicando – as coleções de maneira adequada (DEAN, 1996). Como aponta Clavir (2002), a Conservação desempenha um papel importante na construção de significados, não somente confere uma “boa aparência” aos objetos, mas também às instituições.

Assim como a Conservação, os outros processos que compõem a musealização também reproduzem visões de mundo e padrões histórico-científicos. As exposições, especificamente, desenham-se a partir dos parâmetros culturais de quem as produz, independentemente do tema que abordam (KARP; LAVINE, 1991; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1991). É possível dizer, assim, que as exposições e os objetos ali exibidos operam a partir de valores já atribuídos anteriormente pelos profissionais envolvidos na musealização, funcionando como um mecanismo de revalidação desses valores. No contexto contemporâneo da musealização das coleções etnográficas, é fundamental a incorporação de uma abordagem política do planejamento de exposições, que considere não somente os processos desempenhados nos museus, mas as pessoas envolvidas nesses processos (CURY, 2005), para que os valores atribuídos por outros atores também sejam levados em consideração por essas instituições.

De acordo com Dean (1996), a elaboração de uma exposição se dá por meio de quatro etapas: Fase Conceitual, Fase de Desenvolvimento, Fase Funcional e Fase de Avaliação<sup>120</sup>. Herreman (2004) divide esse processo em cinco fases: Planejamento Investigação/Interpretação, Projeto, Produção e Instalação. Cury (2005), por sua vez, organiza o desenvolvimento de uma exposição nos seguintes momentos: 1. Fase de Planejamento e de Ideia; 2. Fase de Design; 3. Fase de Elaboração Técnica; 4. Fase de Montagem; 5. Fase de Manutenção, Atualização e Avaliação.

Ainda que haja divergências quanto ao número de etapas, é possível identificar basicamente quatro momentos que se repetem em todas as referências citadas: há um momento de ideação da proposta, um momento de transformação dessa ideia em

---

<sup>120</sup> *Conceptual phase, Developmental phase, Functional phase e Assessment phase* (tradução nossa).



um projeto exequível, um momento de execução do projeto (em vários níveis e âmbitos) e, por fim, um momento no qual o projeto e sua execução são vistoriados e avaliados.

Em relação aos processos de tomada de decisão nas exposições de museus, foram identificados por Volkert (1996, *apud* CURY, 2005) três modelos metodológicos: o processo de tomada de decisão autocrático, que parte de um pressuposto hierárquico e no qual uma pessoa assume a responsabilidade e autoridade sobre os processos; o processo de tomada de decisão em equipe, no qual há a conjunção de diversos profissionais do museu, ou seja, a integração de vozes especializadas, para a tomada de decisão; e o processo de tomada de decisão cooperativo, no qual há uma ampliação do grupo decisório, com a participação do público. Essa divisão pode, de modo geral, ser encaixada em uma cronologia da história dos museus, mas é importante lembrar que, na prática, muitos museus ainda operam entre as primeiras duas categorias dos processos de tomada de decisão.

A respeito do processo de tomada de decisão cooperativo, é interessante ressaltar que, embora o poder de participação do público seja relativo, ele acaba por relativizar também a participação dos profissionais do próprio museu (VOLKERT, 1996, *apud* CURY, 2005), possibilitando que a relação de poder entre as partes envolvidas na elaboração das exposições seja menos desigual. No momento em que novos atores são incluídos no processo, o poder de decisão é compartilhado e dividido: os saberes são colocados em patamares semelhantes, diminuindo o distanciamento físico e simbólico entre o “eu”, o museu, e o “outro”, o público – todos aqueles que, historicamente, não fizeram parte da tomada de decisão nessas instituições.

A conservação, de acordo com Cury (2005), deve estar presente em todas as etapas da elaboração de uma exposição, desde o planejamento até a avaliação:

Obviamente, o conservador deverá participar de todas as discussões desde as iniciais, pois ele só poderá discutir com vistas a uma negociação se souber dos parâmetros expológicos e expográficos em questão. Ele pode até argumentar com vistas a alterá-lo, mas participando integralmente do processo. [...]. Cabe ao conservador dar os parâmetros técnicos nas diversas situações (CURY, 2005, p. 111).

O diálogo entre o museólogo e o conservador deve ser aberto, garantindo que ambos possam atuar livremente, visando a comunicação e a conservação e os interesses do público (CURY, 2005, p. 111).

Raphael e Burke (2000) apontam que quanto mais cedo for o envolvimento da conservação no processo de elaboração da exposição, mais exitoso será o

planejamento e execução das ações concernentes à mesma. Conforme os autores, uma exposição bem-sucedida demanda uma relação de trabalho estreita e construtiva entre os profissionais de conservação e os demais atores envolvidos (RAPHAEL; BURKE, 2000). No mesmo sentido, García Fernández *et al.* (2019) ressaltam:

O projeto de exposição deve incorporar a conservação em todos os estágios preliminares do programa, antes da primeira tomada de decisão, com o objetivo de contribuir na proteção do patrimônio proporcionando soluções de conservação apropriadas que não comprometam o aspecto estético e superando as condicionantes com criatividade. É, portanto, necessária a incorporação da conservação na exposição, que deve ser parte integrante do projeto em todas as suas fases (GARCÍA FERNÁNDEZ *et al.*, 2019, p. 60, tradução nossa).<sup>121</sup>

Cunha (2010, p. 112) afirma que uma boa exposição deve se basear, além de em um sistema documental e em um programa de ações culturais, também, “em excelente programa de conservação que possibilite ao museu cumprir seu papel preservacionista do patrimônio”. Como parte fundamental, a conservação deve, ao mesmo tempo em que considera todos os fatores inerentes à exposição, fazer com que as outras instâncias que fazem parte do processo também considerem a conservação em seus fazeres. Como aponta Cury,

O fato é: um museu conserva e o mesmo museu expõe. O que temos de fazer é adaptar a exposição à conservação e a conservação à exposição. [...]. Cada caso deve ser analisado em separado, colocando na balança os ganhos e as perdas de cada opção. A decisão, na verdade, deve ser tomada por várias competências, pois as consequências dessa decisão podem ser grandes, seja para o objeto, para a instituição, para a exposição e para o público (CURY, 2005, p. 111).

Nesse capítulo, iremos focar nossa análise na atuação da equipe de conservação na elaboração das duas exposições que se configuram como os estudos de caso dessa pesquisa e que foram apresentadas no capítulo anterior. Traremos, por vezes, os depoimentos de entrevistados de outras seções envolvidos no processo e que complementam essa análise, principalmente por entendermos que, nos museus, a conservação não pode ser considerada isoladamente e deve ser analisada no contexto da musealização. Em um segundo momento, e a partir dos elementos levantados, apontaremos os elementos que diferenciam a conservação tradicional da conservação pensada a partir do viés colaborativo. Por fim, faremos uma breve, mas

---

<sup>121</sup> *El diseño de exposiciones debe incorporar la conservación en los estadios tempranos del programa, antes de la primera toma de decisiones, con el objetivo de contribuir a proteger el patrimonio proporcionando soluciones de conservación apropiadas que no comprometan el aspecto estético y superando los condicionantes con creatividad. Es por tanto necesaria la incorporación de la conservación a la exposición, que tiene que ser parte integral del proyecto en todas sus fases* (GARCÍA FERNÁNDEZ *et al.*, 2019, p. 60).

necessária, discussão a respeito da Conservação e do lugar que essa ocupa nos museus aqui analisados e na musealização em geral.

#### **4.1 – “É muita coisa para a gente aprender”:** a Conservação na Exposição “Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”

A exposição “Resistência Já!...”, do MAE/USP, teve a participação de representantes dos três povos indígenas mencionados em praticamente todas as etapas de elaboração, incluídas as ações de conservação. O trabalho conjunto entre a equipe de conservação e os representantes indígenas se deu, principalmente, na ocasião da visita desses grupos ao Museu. O foco da ação era proporcionar a autonarrativa aos grupos indígenas, como aponta o entrevistado 1: “A gente só opina quando tecnicamente a coisa não é boa: ‘olha, isso não é bom, isso não vai funcionar’, mas a decisão mesmo assim é deles”.

A primeira questão que chama a atenção no trabalho realizado pela equipe de conservação do Museu para a exposição foi a preocupação em não utilizar termos técnicos específicos da disciplina e também em trabalhar com exemplos, com o intuito de facilitar o entendimento, como ressaltado no trecho do discurso do entrevistado 2, a seguir:

Durante os trabalhos, a gente tem que adaptar a linguagem. Eu acho que isso faz parte do protocolo. Não adianta a gente falar para eles alguns termos que para nós são muito cotidianos. Não adianta a gente falar em consolidação, em preenchimento de lacuna, porque não é algo que vai ser assimilado, e a gente ainda continua com uma postura super colonialista ali, que a gente tem que conseguir transpor de alguma maneira. Então, a adaptação da linguagem acho que é o primeiro ponto. E exemplos. A gente tentava trazer para o cotidiano deles, então se a gente fosse perguntar para um indígena “a gente pode por exemplo fazer exames nessa cerâmica?”, eu teria que ir além: eu tenho que dizer a ele que tipo de exame que eu vou fazer. Se é um raio-X, eu tenho que dizer a ele: “Olha é um raio-X, igual aqueles que o médico faz em nossos ossos”, para tentar fazer com que ele compreenda o que a gente está tentando investigar ali através desse exame. Então, acho que é adaptação de linguagem e exemplos são um primeiro passo para essa comunicação (ENTREVISTADO 2).

Segundo o mesmo entrevistado, além da necessidade de simplificar o discurso técnico, houve também a necessidade de torná-lo compreensível para um público misto de interlocutores, pois no grupo de representantes de cada povo havia tanto jovens como idosos: “você tem que equalizar o discurso para todos. Isso foi interessante” (ENTREVISTADO 2).

Para além da adaptação de linguagem, os profissionais do MAE/USP foram orientados pela coordenação da exposição a atentar a uma certa etiqueta do diálogo para com os grupos indígenas, como mostram os trechos a seguir:

O princípio é muito básico: é deixar ele falar, não interromper jamais. Deixa ele falar. Até porque eles são muito respeitosos com eles mesmos. Ninguém corta ninguém, e ninguém sobrepõe ninguém. Espera e depois introduz a fala. Então, as narrativas vão se formando. Alguma informação que talvez eu quisesse saber, na perspectiva do museu, eu fazia no final da fala deles. O objeto que eu percebia que estava ali, mas eles não falavam: "e esse aqui? Às vezes eu percebia que ele não queria falar, como eu percebia que eles queriam falar. Em alguns momentos, se eu insistisse... eu já escutei várias vezes: "não vou falar sobre isso". Em geral são os pajés, porque sabem que eu vou continuar com a pergunta. A gente já se conhece. Então, quando eu começo com certas perguntas que ele não quer responder, ele vai se esquivando. Quando ele percebe que eu vou atrás, ele diz: "não vou falar sobre isso". E daí eu já percebi pela cara e pelo tom que ele não quer, quer que eu pare de perguntar. E muitas vezes ele não quer falar no grupo, não quer falar diante da câmera. Não significa que ele não vai falar (ENTREVISTADO 1).

Só tem limite. Eles só falam o que eles querem. Inclusive, na qualificação, nós pedimos autorização para gravar e falamos: "nós só queremos a informação e o que vocês falarem, se vocês autorizarem, vai para a base de dados. Se vocês não quiserem que a gente deixe essa informação aqui no museu, vocês nos avisem que a gente desliga". Mas, na verdade, eles queriam, eles querem deixar informação. Eles querem marcar: "passei por aqui". Então, eles querem deixar essa informação. E quando eles não querem, eles simplesmente não falam (ENTREVISTADO 1).

O nome e classificação utilizados no Museu para os objetos não foram mencionados aos grupos em seu contato com as coleções, como apontou o entrevistado 6:

Quando havia alguma dúvida, a gente acionava a lista com as informações das fichas catalográficas, porque a gente já tinha isso organizado, [...], mas a gente não apresentou o objeto definido, classificado, qualificado conforme a gente qualifica, conforme a área científica qualifica. Eles que primeiro falaram sobre, mas aí eles sempre queriam saber: "O que fala aí? O que diz?" Porque são coisas, às vezes, muito antigas, que talvez os mais velhos tivessem alguma memória. Outros, os jovens, não tinham a menor ideia do que aquilo era (ENTREVISTADO 6).

No cotidiano de trabalho do MAE/USP, no qual as decisões são tomadas apenas pelos profissionais da equipe do Museu, os procedimentos de conservação realizados costumam ser orientados pelos princípios e técnicas tradicionais da disciplina, conforme aponta o entrevistado 2:

[...] o que a gente faz de padrão para esse material quando a gente não trabalha com os grupos seria o de referência, da literatura de

conservação de material etnográfico, sempre pensando no mínimo possível, apenas para estabilização de danos. A gente justifica todas as nossas intervenções aqui: se elas são feitas para uma exposição, para um transporte, para alguma atividade didática... nada com fins estéticos apenas. Isso não é feito (ENTREVISTADO 2).

No contexto dos museus, os profissionais dependem da documentação museológica para obtenção dos dados necessários ao planejamento dos procedimentos, seja no âmbito da conservação preventiva, curativa ou da restauração. Conforme o entrevistado 2, “no protocolo geral, a gente sempre busca essa informação da ficha catalográfica para que nos subsidie de alguma maneira, no tratamento que a gente vai fazer”.

Nessa experiência de trabalho conjunto com os indígenas, no entanto, o que guiou o trabalho da equipe de conservação foi, em grande parte, as indicações dadas pelos representantes dos grupos durante a visita ao MAE/USP:

Para essa exposição, a gente teve o privilégio de poder contar com o auxílio deles e eles nos deram todas as diretrizes. Se poderia restaurar um objeto ou não, como fazer isso... isso foi vital para nos guiar na escolha de algumas decisões (ENTREVISTADO 2).

As solicitações dos grupos indígenas envolveram questões relativas à conservação preventiva, curativa ou da restauração. No âmbito da conservação preventiva, houve solicitação em relação ao armazenamento de objetos sagrados. A indicação foi de que esses objetos “devem ficar um pouco mais reservados”, em relação aos objetos aos quais não são atribuídos esse mesmo valor. Conforme os entrevistados 2 e 7, no entanto, a separação de objetos na reserva técnica demanda recursos específicos, nem sempre ao alcance dos profissionais:

É um pouco difícil de ser feito. Não foi feito porque a gente estava aguardando material, mas é um pouco difícil de fazer por questões de espaço. A gente tem que fazer uma adaptação nas caixas, construir como se fosse uma parede em volta do objeto para que ele não fique à mostra, mas é possível fazer. A gente não recebeu até agora nenhum pedido que a gente não conseguisse atender. Todos eles foram viáveis no momento (ENTREVISTADA 2).

É uma situação bem diferente ter as pessoas mostrando, falando e se colocando. Como a gente guarda o acervo? Como a gente faz dentro do museu? Aqui a gente tem alguns critérios que foram adotados em função do espaço que temos a gente separou os acervos dentro do possível, Arqueologia de Etnologia, mas tudo fica dentro do mesmo espaço. Não tem uma reserva de Arqueologia e uma de Etnologia, então a gente separa por matéria-prima, grupo cultural quando possível, e dentro dos armários vai separando por categorias: cerâmica, cestaria, plumária... e por tamanho, óbvio, pelo espaço que a gente tem. E aí o que é interessante é que quando eles veem os objetos, eles falam: "Ah, esse objeto ele não pode ficar junto com esse outro". Então isso é uma coisa que a gente não estava

preparado ainda para ouvir. Você trata o acervo como um simples objeto. Você não tem essa ligação, essa referência do que é sagrado, do que pode misturar, do que não pode (ENTREVISTADO 7).

No âmbito da conservação curativa e da restauração – tratadas aqui em conjunto, em função dos limites por vezes tênues entre uma categoria e outra de intervenção –, as demandas envolveram questões relativas à consolidação e reconstrução. Em dois casos de peças fragmentadas, um colar de cabaça e uma vasilha cerâmica Kaingang, os representantes indígenas indicaram que os objetos não deveriam ser reconstruídos:

Teve um objeto só, sobre o qual eu havia perguntado para eles se era necessário restaurar, porque era um colar de cabaça que estava quebrado, e eu perguntei para eles se era importante restaurar aquela parte que havia sido quebrada, e eles disseram que não, que esse colar é quebrado intencionalmente. Em outro momento em que eu trabalhei com eles, a gente trabalhou em relação às vasilhas cerâmicas Kaingang, e também a gente perguntou sobre os fragmentos, se as cerâmicas deveriam ser reconstituídas, e eles disseram que não. Então, nesse momento, eles nos deram alguns caminhos de ações de conservação para esses objetos (ENTREVISTADO 2).

**Foi orientado pelos indígenas que esses dois objetos não deveriam ser restaurados. Não da forma que a gente estava propondo**, que seria o preenchimento dessa lacuna, para que o colar em si ficasse mais estável. E da vasilha cerâmica também: eles foram categóricos ao dizer que 'se uma vasilha cerâmica quebra, isso também pode representar uma mensagem do espiritual', então essa evidência deveria ser mantida, e a gente não deveria fazer preenchimentos ou reconstruções nas quais você não pudesse verificar que aquilo estava fragmentado originalmente (ENTREVISTADO 2, grifo nosso).

É comum que a resposta intuitiva dos profissionais de conservação a um objeto quebrado seja a consolidação do suporte, que pode ser realizada via reconstrução do objeto a partir das partes originais fragmentadas ou da confecção e adesão de novas partes. A história da Conservação se desenvolve a partir da preocupação com a integridade física, e embora hoje reconheçamos outros tipos de integridade, como visto no capítulo 1, a ideia da integridade física parece ser ainda bastante persistente. Nesse caso, se não houvesse a participação dos grupos indígenas, possivelmente em algum momento os objetos acima mencionados teriam sido submetidos a intervenções desse tipo, como demonstrado pela fala do entrevistado 2:

No caso, por exemplo, daquele colar de cabaça, ele já tinha ido para uma outra exposição, só que, como foi uma coisa muito em cima do tempo, ele foi quebrado. E aí causou aquele mal-estar: "ele está quebrado, então será que não dá para a gente esconder a parte que está quebrada?" Porque não é só a parte estética: tinha impacto na parte estética, mas tinha impacto estrutural. Ele ficava desequilibrado por ele ter essa parte faltante. Então, ele já tinha causado esse mal-

estar. Era eu e um estagiário que estávamos aqui na época, e a gente viajou com essa exposição para algumas cidades do interior. E ele seguiu dessa maneira. E agora, quando ele foi pré-selecionado de novo para essa exposição, foi a primeira pergunta que eu fiz: “vamos? Agora com tempo a gente consegue resolver esse colar”. E a primeira coisa que eles nos disseram foi exatamente isso: “se você restaura esse colar e repara essa área quebrada, ele deixa de ser esse colar que nasceu com esse intuito de ser quebrado para um ritual específico”. Então a gente descaracteriza o objeto. Acho que esse é um dos maiores riscos (ENTREVISTADO 2).

No caso acima relatado, é possível também perceber a impossibilidade de acessarmos determinados significados dos objetos etnográficos, que dizem respeito a seu caráter intangível. No caso da vasilha cerâmica Kaingang, uma intervenção realizada somente a partir da ótica tradicional da Conservação não incluiria os valores espirituais atribuídos pelo grupo àquele objeto, e seria baseada na objetividade e na documentação. Esses valores, por sua vez, fazem com o que o objeto demande tratamento diferenciado e, por vezes, possua restrições de acesso, como apontado pelo entrevistado 1:

Essa parte da espiritualidade é algo que eles sempre falam: se você vai mexer no objeto do ancestral, o pajé tem que estar junto, porque o objeto, que ele é tocado, mexido ou falado sobre ele, ele evoca o mundo espiritual, o pajé tem que estar presente, e também certos conhecimentos é o pajé que sabe (ENTREVISTADO 1).

A história da Conservação, que inicialmente foi marcada pela coexistência de posições antagônicas a respeito das restaurações e reconstruções de estruturas arquitetônicas – restauro ou ruína –, foi se desenvolvendo de maneira a relativizar essas posturas e buscar, quando possível, um equilíbrio entre os diferentes valores atribuídos para basear as intervenções. Nesse sentido, um objeto quebrado pode ou não ser consolidado, e essa decisão irá depender de muitas variáveis. No MAE/USP, a possibilidade de ouvir pessoas para as quais aqueles objetos possuem outros significados apontou o caminho para essa tomada de decisão: para aquele grupo indígena, a quebra faz parte da vida do objeto, e não deve ser desconsiderada nem desfeita.

Vemos, na passagem acima relatada, que para os grupos participantes do trabalho no MAE/USP os objetos sagrados não tiveram sua natureza interrompida pela musealização. Como vimos no Capítulo 1, apesar da descontextualização causada pelo trabalho etnográfico, o intangível é algo que não é possível ser desincorporado de um objeto, mas ao mesmo tempo é algo complexo de ser documentado. Enquanto que, para o Museu, os objetos adquiriram o caráter de documento e de representação, para aquele povo esses seguem carregados de sacralidade, e devem ser tratados de

maneira diferente mesmo no contexto museológico. Nesse sentido, para além de se considerar a integridade física, é fundamental pensarmos a preservação da integridade conceitual/cultural.

Isso não significa que os conhecimentos que foram construídos dentro do Museu sobre os objetos não sejam importantes, nem que os procedimentos convencionais de conservação devam ser descartados. Primeiro, porque a partir da musealização novos valores foram atribuídos e agora fazem parte da biografia dos objetos. Segundo, porque se estes estão no museu até hoje, é porque sua integridade material foi garantida, e ela é necessária para que as características do âmbito do intangível sejam evocadas. Como apontou o entrevistado 1, uma abordagem pode complementar a outra:

[...] tem algo do mundo da espiritualidade que se manifesta na materialidade. E o conservador é importante, porque é o conservador que vai lá com o raio-X. [...] alguma informação sobre o mundo espiritual ela conseguia ver através da materialidade do equipamento [...] (ENTREVISTADO 1).

[...] tem uma hora que eles invertem [a pergunta] e isso vale ouro. Porque, primeiro, você reconhece que tem uma coisa que une você a eles. E você tem uma informação que ele quer, uma informação da conservadora que ela quer. Que tipo de informação é outra história, mas é importante. É importante no sentido da dimensão maior do nosso trabalho (ENTREVISTADO 1).

Para a exposição do MAE/USP, os representantes Kaingang propuseram a reposição da resina de cera de abelha de um conjunto de flechas, que havia se degradado, e ainda o entrançamento do material que se soltou em função da perda dessa resina. Nesse caso, ao contrário do que pregam os princípios da Conservação tradicional, o objeto irá ser reintegrado com materiais e técnicas originais, do mesmo modo que vimos no exemplo do trabalho colaborativo realizado no Museu das Culturas Dom Bosco citado no primeiro capítulo.

Uma questão recorrente quando o tema é a participação dos indígenas nos processos de musealização e nos museus é a possibilidade de pedido de repatriação de objetos ou, até mesmo, de coleções inteiras. No caso do MAE/USP, desde o início do processo de elaboração da exposição, os profissionais do Museu fizeram questão de consultar os grupos indígenas sobre o tema, e obtiveram dos três povos respostas negativas a possíveis solicitações:

[...] todo mundo diz: “mas você não tem medo de repatriamento?” Não, eu não tenho medo. Primeiro porque eles têm o direito. Segundo, talvez, muito provavelmente porque nós trabalhamos há muitos anos, eles entendem o que é um museu e a importância do museu para a guarda do objeto. Então, por exemplo, **eles têm o**



**maior respeito pelo conservador. Por quê? Porque está cuidando, está guardando** (ENTREVISTADO 1, grifo nosso).

E depois das nossas reuniões, eles reconhecem o museu, tanto o Museu Índia Vanuíre quanto o MAE, como um lugar que guardou. Se não fosse o MAE, aquela peça e outras de mais de cem anos não existiriam. Então, eles reconhecem isso. E eles não falam em repatriamento, e olha que eles estão criando os museus deles, nesse caso comunitário (ENTREVISTADO 1).

Na ocasião do curso “Museologia para indígenas: processos de comunicação, exposição e educação”, os representantes dos três povos indígenas, além de assistirem aulas sobre o tema, conheceram as instalações do MAE/USP, inclusive as reservas técnicas. Como alguns grupos estão construindo seus próprios museus, os participantes olharam para esses espaços pensando nas possibilidades de reproduzi-lo, como nos conta o entrevistado 2:

A gente conversou numa das primeiras visitas, principalmente com os Kaingang, que estão organizando seu próprio museu. A gente começou a trabalhar um pouco com essa noção do que o museu tem que ter. O museu deles, eles entenderam, que tem que guardar as coisas mais antigas, as coisas mais especiais, que elas têm que ficar separadas, que elas não têm que ficar ao alcance de todos... então eles já fizeram essa concepção do que é mais raro, do que é mais especial, guardar, e o que não for a gente disponibiliza para todos. Eu acho que mediante essa própria reflexão, eles identificaram que o que é mais raro, mais antigo, mais especial deve ficar no museu como o MAE. Isso é o caso específico do grupo Kaingang, que visitou aqui a nossa reserva técnica e que a gente tem trabalhado nesse processo. Podem haver outras leituras. Houve até esse trabalho de mostrar os bastidores para eles, para que eles possam identificar como as peças são guardadas no MAE, o trabalho que o técnico faz com esses objetos, para que eles avaliem se há necessidade de o grupo pedir isso ou não. Neste momento, este grupo avaliou que as peças estão bem aqui no MAE e devem continuar aqui. Se, num futuro próximo, eles entenderem que isso deve mudar, a gente tem que reavaliar junto com eles. Lembrando que a gente tem a tutela legal desses objetos, mas a propriedade deles é dos grupos indígenas. É um pouco complicado a gente falar isso, porque esses objetos têm número de tombo, muitos têm número de patrimônio da Universidade, então não é um caminho aberto para discussão... “ah eles pediram de volta, vamos devolver”... a gente sabe que a gente tem que ultrapassar vários obstáculos legais, de pessoas que não estão nessas discussões, para que você possa entrar num acordo. A gente ainda não chegou nesse estágio, mas, se futuramente chegar, a gente tem que avaliar essas perspectivas e trabalhar da melhor maneira para que todos os interesses sejam atendidos (ENTREVISTADO 2).

As reservas técnicas do MAE/USP apresentam diferentes configurações, sendo alguns desses espaços mais estruturados que outros. Ao apresentar as reservas para os grupos indígenas, os profissionais do Museus fizeram questão de mostrar os recursos mínimos necessários para que aqueles espaços estejam adequados aos critérios da Conservação, como aponta o entrevistado 1:

[...] eles entendem o que é uma reserva técnica. E entendem que eles têm que ter uma reserva técnica, e já entenderam aqui que não vai ser igual a essa (do MAE). Você conhece as nossas reservas técnicas? Tem a grandona, toda climatizada, com os armários, e tem aquela que a gente chama a das canoas. Quando eles vieram aqui, a primeira vez, foi em setembro de 2016, antes de isso tudo começar. Quando veio o grupo interessado em fazer o museu deles lá, eu falei: [...] vamos mostrar as reservas técnicas. Vamos mostrar da maior para a da canoa, pois o que interessa a eles é a da canoa. Mas temos que mostrar tudo”. Então, aconteceu exatamente isso. [...]. Eles sacaram que eles não conseguem. Eu já fui falando ar-condicionado 24 horas, 365 dias por ano, energia elétrica... (ENTREVISTADO 1).

Segundo o entrevistado 1, a reserva técnica “das canoas”, considerada pela equipe a menos estruturada em relação aos parâmetros de conservação desses espaços, foi o local onde o grupo Kaingang conseguiu visualizar possibilidades concretas de reprodução em seu museu indígena:

Na hora em que ela entrou na reserva das canoas, você vai ver, deu um alívio: “Ah, isso a gente consegue fazer”. Aí eu: “por isso que deixei para o final, para você entender, inclusive, que se a peça está aqui há mais de 100 anos, é porque a gente tem aquela lá (a maior). Mas essa daqui é boa também. Mas é também para você pensar que se você quiser guardar um objeto de 100 anos, talvez não seja num museu indígena, talvez seja num museu etnográfico”. A decisão é deles. Como a decisão de não repatriar também é deles (ENTREVISTADO 1).

Dá para fazer tudo o que eles falam: entre o sapé a gente pode colocar uma manta e depois não sei o que... entendeu? Para que tenha a cara deles, a estética deles, mas ao mesmo tempo atenda aos princípios básicos de conservação preventiva de determinados objetos (ENTREVISTADO 1).

No âmbito da repatriação, o entrevistado 1 lembra que há um desconhecimento por parte dos grupos indígenas da gama de possibilidades institucionais a que os grupos podem recorrer: “Por exemplo, comodato. Você não precisa doar. Mas eles não sabem”. No que se refere ao *modus operandi* das instituições, outra questão fundamental a ser pensada no trabalho colaborativo é o uso de instrumentos jurídicos como termos de cessão. Como apontou o entrevistado 1, “esses termos são absolutamente desequilibrados. Eles protegem a instituição, mas quem é que vai proteger o índio, se não é a própria instituição?”. O uso desse tipo de instrumento, no entanto, é algo já bastante corrente nos museus, onde os procedimentos devem ser padronizados e, além disso, juridicamente respaldados. No MAE/USP, a coordenação da exposição optou por não se utilizar dessa categoria de documento, mas acordos tácitos, conforme os princípios éticos da colaboração:

Na verdade, tem que fazer com que as pessoas entendam. E aquela coisa de “ah, vamos fazer um vídeo”? “Não vamos fazer vídeo

nenhum”. Até porque tem esses negócios de termos de cessão, que eu não uso com eles em hipótese alguma. Eu não uso em hipótese alguma e já falei: aqui o que a gente fizer vai ser no acordo. Ele quer, ele permitiu, ele sabe onde vai ser usado. E depois nós devolvemos tudo. Vamos ter que comprar um HD externo para cada um. Tudo, nós vamos devolver tudo. Inclusive as fotos que eu tirei, eu vou doar o direito de uso. Vou doar tudo para eles. Assim como já está combinado. [...]. Já combinamos entre nós. Vídeo já não dá. Por que? Começa a entrar em uma, digamos, burocracia universitária que eu não quero entrar de jeito nenhum, porque eu não vou dar a autorização. Você já leu aquilo em que você cede, tudo, para sempre? Então. Eles não vão assinar. Aquilo foi feito por um advogado. Eles não têm advogado. Aquilo foi feito por alguém que domina a linguagem jurídica. Eles não têm advogado (ENTREVISTADO 1).

No mesmo sentido, é importante atentar para o tipo de postura do Museu em relação à captação e divulgação de imagens dos grupos, tanto nas ações realizadas na própria instituição e nas aldeias, como para a fidelidade das informações levantadas por meio do trabalho colaborativo. Como aponta o entrevistado 1, “eles se ressentem de que a fala deles seja transformada numa outra fala”, ou seja, que o processo seja pautado pela representação e não pela autorrepresentação.

Como pode ser visto nas falas anteriores, os grupos indígenas com os quais o MAE/USP trabalhou para a elaboração da exposição “Resistência já! ...” já possuíam certo conhecimento da instituição e sabiam que a conservação – e o conservador – são parte importante do processo de preservação de suas coleções. Um dos grupos, inclusive, possui familiaridade com determinados procedimentos, como apontado pelo entrevistado 2:

Algumas lideranças Kaingang, porque já têm uma proximidade maior com o nosso museu, já conhecem um pouco da rotina de um museu, alertavam: “se você for mexer na peça tem que usar luva”. Então você sentia que eles estavam mais habituados nessa rotina. Os demais talvez ainda não estejam. Foi o único grupo que se sobressaiu nesse quesito (ENTREVISTADO 2).

No caso aqui analisado, foi possível visualizar, por meio de algumas falas dos entrevistados, diferenças de comportamento e de demandas entre os povos indígenas. As diferenças verificadas no processo de seleção dos objetos por cada povo exemplificam essa questão: dois grupos acharam fundamental apresentar a relação entre os objetos mais antigos e os mais recentes, que no caso ilustra a ideia de continuidade cultural, uma das características principais atribuídas às coleções etnográficas.

As diferenças entre os grupos são fundamentais também para a definição dos métodos de trabalho. Como apontou o entrevistado 3, “não tem uma metodologia

única. A gente tem que sentir o grupo. É por isso que esse trabalho não pode ser um trabalho rápido. Não dá para fazer uma exposição colaborativa como a gente faz com a nossa equipe na instituição”. Ainda segundo o entrevistado,

Os grupos funcionam muito diferentes: tem grupo que funciona a gente gravando, porque eles são muito mais da oralidade, então a gente grava, eu transcrevo, eu transformo isso em texto e mando para eles para eles darem o ok; tem grupo que já me manda o texto pronto. Normalmente, é quando tem muito professor. Os professores indígenas preferem, mas quando são as pessoas mais idosas não funciona na escrita, então é uma gravação que aí eu transformo em texto (ENTREVISTADO 3).

Os grupos que participaram da exposição do Museu, porém, representam apenas um pequeno universo dentre os mais de 300 povos indígenas existentes no país<sup>122</sup>. Os profissionais da Conservação, nesse sentido, precisam fazer valer a máxima da disciplina, que preconiza que cada caso é um caso, também para o trabalho com os grupos indígenas e suas coleções, como apontou o entrevistado 2: “Isso difere muito de grupo para grupo, por isso que é difícil a gente pensar em protocolo geral. Eu acho que o protocolo mesmo é inseri-los no nosso cotidiano, nas nossas demandas, para guiar nossas escolhas”. Ainda segundo o entrevistado:

[...] se você for pensar nesse ponto de vista, a gente tem acervo do Brasil inteiro. Os grupos devem ter demandas também, e eu acredito que eles gostariam de conhecer o acervo e trabalhar para a gente. Então eu acho que falta apenas viabilizar a vinda deles e uma maneira que eles possam trabalhar mais ativamente com a gente (ENTREVISTADO 2).

Como vimos, a documentação das coleções etnográficas nos museus tende a ser problemática, e, por esse motivo, nem sempre fornecerá informações substanciais para a conservação. Nesse contexto, o ideal seria a realização de pesquisa extensiva e da disponibilização de outros recursos, como aponta o entrevistado 2:

Para você fazer uma intervenção desse porte no cotidiano, muitas vezes você não tem esse tempo disponível. Você não tem equipe disponível para fazer isso. Então, se for um caso mais simples, você faz intervenção e é só a ficha catalográfica, ainda que incompleta, que te subsidia um pouco. Mas se você realmente precisa de mais informações, se seu tratamento é mais complexo, você tem que fazer alguma pesquisa mínima, saindo da ficha catalográfica, porque, de fato, mesmo aqui, ela não te dá todo suporte (ENTREVISTADO 2).

Quando questionado sobre sua participação, o profissional da equipe de conservação aponta que seria interessante ter mais tempo com os indígenas para trabalhar as questões relativas à disciplina e às coleções:

<sup>122</sup> Dado do censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>. Acesso em 23 jul. 2020.

Eu gostaria que ela fosse mais intensa, mas eu acho que é só em relação à disponibilidade da vinda dos grupos. Eu entendo que há uma série de atividades que eles têm que se envolver quando vem. Trazê-los é uma conquista. Se deslocar, transporte e dinheiro para isso... então eles chegam aqui no MAE e têm várias atividades para fazer. Idealmente, eu gostaria de passar uma semana com eles, mas infelizmente o tempo tem que ser um pouco reduzido, para que eles deem conta de todas as outras ações. Então é só isso: eu acho que eu poderia ficar um pouco mais nesse trabalho com eles, mas eu entendo que tem essas outras tarefas para que eles se envolvam também (ENTREVISTADO 2).

Podemos inferir, a partir da descrição das etapas de elaboração da exposição citadas no capítulo anterior, que as escolhas referentes ao direcionamento dos recursos disponíveis para a elaboração da exposição privilegiaram algumas etapas em detrimento de outras, nomeadamente as atividades relativas à expografia e à educação. Como o entrevistado 2 mencionou, o trabalho desenvolvido na Seção de Conservação era apenas uma das fases de um processo maior, e talvez somente uma ação exclusiva da Seção sanasse as questões relativas às coleções. Nesse sentido, é importante que a colaboração seja pensada a longo prazo, e não somente como ação pontual.

A participação dos indígenas gerou, assim, outras inquietações à equipe do MAE/USP, principalmente no que se refere às outras coleções e aos respectivos grupos que poderiam ser contemplados com um trabalho da mesma natureza, conforme podemos observar nos depoimentos abaixo:

[...] é um momento privilegiado, sem dúvida, porque você consegue conversar com os indígenas e consegue entender até que ponto seria interessante uma intervenção ali ou não. Mas e os outros grupos, que você não consegue contato, que você não consegue saber as demandas, as expectativas? (ENTREVISTADO 2).

A gente tem um acervo gigantesco dos Ticuna, e seria muito interessante trabalhar com eles do ponto de vista da Conservação também, mas a logística para esse grupo vir, ficar aqui, a demanda financeira para isso, é muito grande, então acaba se tornando inviável. Claro que em um protocolo ideal, em um cenário ideal, seria interessantíssimo poder contar com apoio desses grupos para que guiassem nossas ações no dia a dia (ENTREVISTADO 2).

Como na parte de África: a gente sabe que tem muita coisa ali que tinha que estar separada, mas a gente não tem espaço, então está junto. E nós ainda não tivemos a oportunidade de ter uma participação colaborativa desse tipo com o acervo africano. Mas no acervo indígena está sendo superimportante, porque como a nossa classificação é uma e a deles é outra, a gente está tendo que rever várias coisas dentro da própria reserva técnica, de como a gente organiza e armazena esses objetos, e isso está sendo também uma coisa nova (ENTREVISTADO 7).

Fica evidente, a partir destes trechos, que a equipe do MAE/USP recebeu o trabalho colaborativo positivamente, e que tem interesse na realização de outras iniciativas desta natureza no Museu, conforme pode ser visto na fala dos entrevistados 2 e 7:

Sim, a gente gostaria que fosse um protocolo para outras ações. Apenas isso: a gente depende de projetos para conseguir meios para trabalhar com outros grupos indígenas e com outras coleções, porque não à toa que a gente pontuou que as fichas catalográficas nos dão muito pouca informação. Quem preencheu isso, quando preencheu, foi o antropólogo no momento de coleta e essa informação veio para o museu... a gente não sabe se a pessoa que catalogou, catalogou 100% do que o antropólogo disse... então, a gente já tem uma série de fragmentação de informações. Nada melhor do que o grupo vir conhecer esse acervo hoje e acrescentar esses registros. A gente só tem a ganhar como instituição, e a Conservação também, porque saber o material de que é feito, como é feito, é enriquecedor do ponto de vista de você poder fazer escolhas de tratamentos (ENTREVISTADO 2).

Acho que tudo isso é um caminho sem volta. Acho que a partir do momento em que você começou a trabalhar nesse outro universo, não tem como voltar atrás. A tendência é continuar. Você sabendo das potencialidades desse tipo de atividade, não pode ignorar (ENTREVISTADO 7).

Foram frequentes, também, as menções da equipe aos sentimentos de satisfação e contentamento que a presença dos grupos indígenas proporcionou, como pode ser visto nos depoimentos dos entrevistados 3 e 5:

Foi muito especial para o Museu, mexeu mesmo. E eu ouvi de muitas pessoas assim: "Nossa eu não imaginei que o Museu fizesse isso". Foi tão forte que quem trabalha mais na área administrativa, que às vezes não se envolve tanto na dinâmica do que esse Museu faz, da importância, do que ele movimenta. Então, acho que ter essa atividade aqui fez as pessoas pararem para pensar: "o MAE faz isso?" Foi muito legal e acho que está sendo uma mudança institucional importante (ENTREVISTADA 5).

Quando eles vieram em julho, isso mexeu muito com o Museu. O Museu ficou muito tocado. Todo mundo: funcionário, aluno, docente. Foi uma coisa que mexeu, sabe? Então eu acho que, de repente, isso pode trazer uma luz para a instituição (ENTREVISTADO 3).

A equipe do MAE/USP, em diferentes ocasiões, fez referência ao trabalho de colegas que já executaram ou vêm executando ações a partir da perspectiva colaborativa, tanto no âmbito da conservação como em outras áreas do Museu. O profissional da equipe de conservação chama a atenção, no entanto, para o fato de que é a primeira vez que um processo desse tipo abrange diferentes setores simultaneamente:

No geral, eu acho que é uma experiência pioneira aqui no MAE. Há muito tempo a gente poderia ter feito isso antes, talvez. É claro que outros professores já fizeram isso no MAE, de trazer grupos, até essas outras ações. A conservadora que trabalhava anteriormente aqui já havia participado de projetos com outros pesquisadores e com indígenas trabalhando na reserva técnica, no restauro de objetos. Mas eu acho que é uma instituição que poderia fazer mais, pelo volume de objetos etnográficos e de coleções que nós temos. De qualquer maneira, eu acho que é uma experiência válida, que pela primeira vez eu acho que está concatenando todas as áreas de um setor de curadoria técnico do museu. Todos estamos envolvidos. O produto final dessa ação vai ser a exposição, só que vão ter outros desdobramentos. De qualquer maneira, eu acho que é uma experiência modelo para que talvez outras instituições se inspirem e que o MAE se inspire a repetir nos próximos tempos (ENTREVISTADO 2).

O entrevistado 2 aponta que, para além da realização de trabalhos colaborativos pontuais, é preciso pensar na possibilidade de contratação permanente de profissionais indígenas<sup>123</sup>, citando o exemplo do *National Museum of the American Indian* (NMAI)<sup>124</sup>:

[...] se você for pegar o exemplo do NMAI, de Washington: lá, eles têm, no conselho curador, indígenas de vários grupos, então você consegue ter essa constância de consulta às comunidades. Se você pensar em um protocolo, seria interessante inserir essas comunidades representantes no trabalho do cotidiano no museu, só que a gente está falando do ideal, que, tecnicamente, financeiramente, ainda é muito difícil para nós (ENTREVISTADO 2).

Sobre as dificuldades em realizar um trabalho colaborativo, alguns técnicos apontaram questões relativas a diferenças culturais, como, por exemplo, o entendimento em relação ao tempo dos processos, denotado nos trechos do depoimento dos entrevistados 1 e 4, a seguir:

[Os indígenas] são muito tranquilos com prazo. “Ah, o tempo do índio”... não, o problema é o nosso tempo. Eles lidam muito bem com o tempo, o problema é o nosso tempo: é muito rápido ou é muito lento (ENTREVISTADO 1).

Acho que tem a questão da expectativa e da ansiedade nossa como profissional. Como é colaborativa, as coisas não dependem só da gente. São mil fatores. Eu vejo isso como uma dificuldade minha, tentar segurar a minha ansiedade. Focar em outra coisa. Essa aqui não vai, porque não depende só de mim. Então eu acho que uma das grandes dificuldades é um pouco nesse sentido (ENTREVISTADO 4).

<sup>123</sup> Em dezembro de 2019, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) anunciou a contratação de Sandra Benites, antropóloga e educadora Guarani-Nhandewa, para o cargo de curadora-adjunta de Arte Brasileira. É o primeiro museu brasileiro a contratar efetivamente, e não para ações pontuais, uma profissional indígena. Informações disponíveis em: <https://www.artequacontece.com.br/masp-anuncia-sandra-benites-como-nova-curadora-adjunta-de-arte-brasileira/>. Acesso em: 26 jun. 2020.

<sup>124</sup> O NMAI, vinculado ao *Smithsonian Institution*, é atualmente gerido por um diretor do povo Pawnee, além de ter em seu conselho membros de 24 outros povos. O MNAO possui também um Programa de Residência Curatorial destinado aos povos originários. Informações disponíveis em: <https://americanindian.si.edu/>. Acesso em: 09 jun. 20.

E acho que, dentro desse processo colaborativo, uma coisa legal também é a gente ir entendendo os nossos ritmos e tempos como profissional, mais pensando aqui a nossa equipe interna. Às vezes a gente gostaria que a coisa fosse de um jeito, mas a gente tem que abrir mão porque é um grupo. Então é um processo legal para a gente ir se repensando e também tentando diminuir aquele autocontrole que a gente quer ter em relação a nossa área, a nossa especialidade. “Eu sou educador, eu sou especialista nisso”. Mas não, espera aí. É um grupo maior e isso é muito legal. Na verdade, isso é só um lugar que a gente pode reinventar. Então isso é muito bacana. Eu estou abrindo algo que é totalmente da minha alçada para outros olhares. Isso é bacana. É um processo difícil, mas eu acho importante, como crescimento pessoal mesmo, a gente ser menos apegado às suas coisas, ao meu trabalho, a minha profissão, a minha área. É legal. É um processo difícil para qualquer profissional, mas é algo superimportante dentro de um trabalho colaborativo, em que a gente vai se reinventando e se transformando nesse processo (ENTREVISTADO 4).

Ainda em relação às dificuldades enfrentadas, um tema foi unanimidade entre os interlocutores do MAE/USP: todos mencionaram a questão da falta de recursos como o principal fator para sucesso ou não dessa empreitada. Como mencionaram os entrevistados 2 e 4,

A pior dificuldade aqui, nesse momento, é logística e financeira. Apenas isso. Se você tivesse um caminho mais aberto, no qual isso fosse, de fato, previsto... o gasto dos museus, que eu tenho que trabalhar com X grupos no ano, eu tenho que prever o deslocamento desse grupo, remuneração desse grupo... Porque eles vêm trabalhar, sim, no museu, eles não vêm passear e conhecer o acervo, eles vêm trabalhar, trabalhar com a gente inclusive. Então eu precisaria dessa alínea assegurada para que eu tivesse um fluxo de atividade contínuo, e a gente não tem, infelizmente. Então é isso: eu estou dependendo. Será que eles vêm em um segundo momento fazer esse restauro? A gente não sabe se vai ter viabilidade financeira e logística para isso. Então, eu acho que essa é uma das maiores dificuldades (ENTREVISTADO 2).

[...] como museu universitário da USP, é a questão financeira. Isso para a gente está sendo talvez o grande empecilho. É a falta de verba, que é uma questão de todo mundo, de qualquer área, e isso está tirando um pouco o nosso sossego, porque é um caminho sem volta, então a gente tem que abrir essa exposição de qualquer jeito. A gente tem que arrumar dinheiro de qualquer jeito, e a gente está tentando de mil formas. A USP, *a priori*, não tem, e aí já tentamos alguns editais e não conseguimos, e estamos concorrendo em outros. Bom, a USP tem muito dinheiro, mas ela investe em outras prioridades. Ciências Humanas e a Extensão Universitária nunca é a prioridade (ENTREVISTADO 4).

É possível identificar a influência direta da falta de recursos até no que se refere às escolhas expográficas por parte dos grupos indígenas, como pode ser visto no depoimento do entrevistado 6: “Eu estou utilizando vitrines que o MAE já possui. Então eu não posso dizer para eles, por exemplo, ‘esse objeto vai ficar sozinho em uma vitrine’. Eu não tenho vitrine para deixar um objeto sozinho, por exemplo.



Para o entrevistado 1, a experiência no MAE/USP abriu um precedente para que outros museus repensem suas práticas de musealização e ainda para a construção de política públicas de preservação conjuntas entre indígenas e museus:

Esse trabalho eu considero muito importante, porque ele constrói, digamos assim, um conjunto de mecanismos para subsidiar políticas públicas na relação entre a museologia e os indígenas. Nós estamos fazendo não só pelo MAE, que já não é pouco, mas essa experiência tem que transcender para outros, para as próprias políticas públicas mesmo. No sentido de uma outra ação, de uma outra prática, mais equilibrada, respeitosa, conscienciosa (ENTREVISTADO 1).

O entrevistado 1 faz referência a Política Nacional de Museus, cujo conteúdo, como vimos, aponta para a participação de comunidades indígenas na musealização e gestão de seus bens culturais, mas chama a atenção para o distanciamento entre a existência do documento e sua aplicação:

[...] a gente tem que desenvolver novas concepções, novas visões, novas políticas, novas ideologias. Aplicar a Política Nacional de Museus é lindo, mas e na prática? Como é que acontece? E, daí, novos protocolos de trabalho. [...]. A gente precisa desenvolver uma nova ética. Não significa que não temos ética. Significa que ela já não está dando conta como está, para esses novos processos, essas novas circunstâncias (ENTREVISTADA 1).

Ainda segundo o entrevistado 1, a nova ética profissional passa, principalmente, pela transformação de posturas dos profissionais que trabalham na musealização das coleções etnográficas indígenas:

As pessoas ficam preocupadas com metas, fazer aquele trabalho de rotina, chega, pendura a bolsa, guarda a marmita, toma o café, faz isso, faz aquilo, liga o computador... já não dá. Você entende? Já não dá porque as coisas têm outro processo. Faz o trabalho dele, faz bem feito, mas é fechado, não entende qual é a dimensão do trabalho dele. O nosso trabalho é o índio, não é aquilo lá (ENTREVISTADO 1).

É um trabalho lindo, desafiador e não tem fim. Altamente desafiador e motivador: você quer saber mais, você quer entender mais, você quer fazer mais. Até porque isso são camadas e camadas. Eu nunca vou falar “ah, pronto, agora entendi. Então tchau”. Nunca. Acho que nunca mais vou sair de lá. É muita coisa para a gente aprender. E é aí que a gente entende, finalmente, por que apesar de eles estarem com celular, de roupa, ter geladeira, ter televisão, eles são de fato absolutamente diferentes. São dois mundos completamente diferentes. É uma coisa impressionante (ENTREVISTADO 1).

Aplicar o que a Museologia e a Conservação recomendam contemporaneamente para as coleções indígenas, assim, é mais do que apenas conhecer as orientações e preceitos e tentar colocá-los em prática. Passa por um entendimento maior, uma mudança de olhar e de postura profissional, e talvez, até, pelo comprometimento com a questão indígena. Concordamos com Mason (2002)

quando o autor aponta que o valor político é inerente a todo patrimônio, e com Velthem (2005), que ressalta que as coleções etnográficas podem se configurar como instrumento para a afirmação identitária das populações indígenas. Nesse sentido, acreditamos no papel político dos museus etnográficos e das coleções indígenas como vetor para a manutenção cultural dessas populações.

Como apontou Cury (2017), para além da relação com objetos, os povos indígenas prezam pelo reconhecimento e valorização institucionais, principalmente no âmbito das universidades:

Apesar de todo o esforço e interesse dos indígenas com os seus objetos e os objetos de seus antepassados, estar no museu, para eles, reveste-se de um caráter político único, pelo lugar, como é o caso de um museu universitário, e pela visibilidade que alcançam (CURY, 2017).

A maioria dos depoimentos da equipe do MAE/USP evidenciam que o cerne de qualquer protocolo ou metodologia possível a ser aplicada no trabalho colaborativo com os grupos indígenas é o respeito às suas demandas. Os trechos seguintes reforçam essa conclusão:

[...] o que a gente quer enquanto metodologia é experimentar novas práticas, incorporar novas práticas. É um trabalho colaborativo, com a participação direta dos indígenas, buscando as autonarrativas para descolonizar os museus com vistas à indigenização, ou seja, a presença indígena nos museus. Colaboração, através da fala deles, porque colaboração pode ser de outras formas. A gente quer a autorrepresentação aqui presente no museu, para descolonizar o pensamento e a *práxis*, com a participação direta dos indígenas no nosso cotidiano, visando a indigenização, ou seja, a presença indígena nos museus. É muita coisa. Esse é o nosso desafio, entendendo que tudo é um processo. Nós não vamos indigenizar este museu numa exposição. É preciso de várias, por isso o exercício metodológico é muito importante (ENTREVISTADO 1).

[...] a metodologia em si ela está muito pautada, por um lado, no entendimento de que, de fato, no trabalho com os indígenas o protagonismo é deles, e para que de fato esse protagonismo aconteça, a gente tem que dar um passo para trás, como pessoa, como instituição (ENTREVISTADO 4).

Então esse é um método que a gente está usando, que é um método de respeito, que não é um método... é o respeito, já que a gente se propõe a fazer uma exposição colaborativa de verdade (ENTREVISTADO 3).

Especificamente na conservação, o trabalho colaborativo desencadeou, por vezes, uma desconstrução de alguns princípios tradicionais da disciplina; em outras, percebemos que a solução indicada pelos grupos indígenas estava, de certo modo, em consonância com os preceitos da disciplina. Esses encontros e desencontros entre

a Conservação tradicional e o cuidado tradicional serão analisados e discutidos mais adiante no capítulo.

O trabalho colaborativo para a elaboração da exposição “Resistência já! ...” proporcionou, assim, uma experiência marcante para o MAE/USP. Se “nada mexe mais numa instituição do que uma exposição”, como apontou o entrevistado 1, uma exposição feita de maneira colaborativa, se utilizando do processo de tomada de decisão cooperativo, como vimos, possui uma interferência ainda maior no museu e no seu corpo técnico. A movimentação causada pela elaboração de uma exposição em um museu, no entanto, pode repercutir de forma diferente, como veremos no caso do MAE/UFBA, relatado a seguir.

#### **4.2 – “A nossa exposição mostra o que nós somos”: A Conservação na Exposição ‘O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón’**

A elaboração da exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”, do MAE/UFBA, também não envolveu somente a equipe da Instituição. A participação de colaboradores externos, nesse caso, se deu no âmbito da consultoria a docentes da Universidade Federal da Bahia, dos cursos de Museologia e Antropologia.

Através das falas dos entrevistados, compreende-se que a equipe de conservação esteve presente na elaboração da exposição desde a etapa de planejamento, que ocorreu nas citadas reuniões semanais. Segundo o entrevistado 9, nas referidas reuniões, não foi apresentado um projeto a ser executado, o que dificultou a atuação do setor:

[...] desde que se falou que o tema da exposição seria ‘O Semeador e o Ladrilhador’, conversava-se sobre o tema de maneira conjunta, com todo mundo, mas nunca no sentido de preparar para a exposição em si, e sim no sentido mais de executar o que seria feito: “eu preciso de tantas peças para a vitrine”. Mas não se discutia, enfim, o que é que era, o que seria, como a gente imaginaria... não houve uma preparação. Não foi uma coisa que teve um projeto e desse projeto foi desenvolvido. Na verdade, o projeto da exposição foi se desenvolvendo da forma como aparecia: apareciam as ideias, e iam executando as ideias, e pronto (ENTREVISTADO 9).

Até então, se falava, há mais de um ano, de uma outra exposição. A intenção era fazer uma exposição que tivesse como temática a Arqueologia e a Etnologia de uma forma muito mais ampla. Nos últimos momentos é que se conduziu para o tema atual, acho que por verificar que talvez não fosse possível naquele momento e que se queria algo muito maior do que de fato poderia ser feito. Aí, de uma hora para outra, mudou-se a temática... não que tenha mudado a

temática, mas afunilou para dentro de cada área falar de um pesquisador. O que, até então, era mais amplo, afunilou especificamente para esses dois pesquisadores. Apesar de terem sido pesquisadores que estiveram no museu, o próprio acervo é deficiente na questão da documentação. Então, o que foi falado na época é que não ia se focar muito nessa questão da especificação de cada objeto, porque ia se falar de uma maneira muito mais pessoal de cada pesquisador. A exposição estaria focada muito mais na vida e na obra, no trabalho dos pesquisadores, do que das peças em si (ENTREVISTADO 9).

Segundo o entrevistado 9, o tempo entre a seleção e solicitação dos objetos pela equipe de Museologia e o prazo para a atendimento dessa solicitação pela equipe de Conservação foi curto, entre dois e três meses, o que não possibilitou a realização de quaisquer procedimentos mais elaborados: “a gente pode falar que não houve tempo hábil para intervir antes de forma curativa e para além de uma simples higienização” (ENTREVISTADO 9).

Através da fala do profissional da equipe de Conservação do MAE/UFBA, é possível identificar que o setor participou, de fato, somente das fases de Planejamento e de Elaboração Técnica:

[...] para a exposição, eu posso dizer que ela [minha atuação] ficou limitada às ações de separação das peças, higienização e à entrega dessas peças para o pessoal da Museologia [...] A gente também fez esse papel também de controle do material que está na exposição, porque saiu aqui da reserva técnica (ENTREVISTADO 9).

Na etapa de execução, a equipe de Conservação participou somente até o momento de requisição das peças, não sendo consultada no processo de montagem, conforme pode ser visto no depoimento do entrevistado 9:

As peças foram colocadas nas vitrines e a gente, da Conservação, não foi consultada sobre como se poderia colocar, como poderia se expor nas vitrines. Foi sendo colocado. Não vou falar como, porque eu não participei. Não fui selecionada, chamada ou consultada para isso, para estar nesse momento de pensar nas vitrines. Quando tive oportunidade, falei da questão da insalubridade, da inadequação das vitrines que a gente tem, inclusive para acondicionar... porque é um acondicionamento. As peças, durante um tempo, vão ficar nas áreas expositivas. Mas, durante o tempo da execução, nunca foi solicitado nada disso (ENTREVISTADO 9).

[...] a gente poderia também ter atuado mais em conjunto, ajudar a pensar em formas de expositores, como as peças poderiam ficar dentro dos expositores, e isso não foi solicitado. Até nessas questões de pensar o que deu certo ou não, nesse sentido da Conservação, isso não houve (ENTREVISTADO 9).

A não incorporação da equipe de Conservação no processo de montagem acabou por prejudicar a realização de um planejamento para pensar procedimentos específicos de conservação preventiva para a exposição, seguindo apenas os

protocolos de vistoria já executados anteriormente. Após a montagem, foi verificado o uso de suportes inadequados para as peças, como, por exemplo, arcos e flechas do povo Kamayurá, pertencentes à coleção Pedro Agostinho, pendurados em pregos de metal sem nenhum invólucro de proteção, ou seja, em contato direto com os objetos, o que poderia levar à migração de processos de oxidação e à processos abrasivos entre os materiais.

O MAE/UFBA se localiza no subsolo de um edifício histórico, em um local com altos níveis de temperatura e umidade relativa, tanto no espaço expositivo, como na reserva técnica – ambos os espaços não são climatizados. O valor arqueológico de sua sede parece ser, desde sua idealização, uma justificativa para sua instalação no local, e continua sendo um dos chamarizes do Museu. O espaço, no entanto, é completamente inadequado para a conservação das coleções.

Os objetos indígenas, em sua maioria de material orgânico, embora já aclimatados, ficam bastante suscetíveis aos agentes de degradação que esse tipo de ambiente propicia. Nesse contexto, um dos maiores problemas que a equipe de Conservação tem enfrentado é o ataque de agentes biológicos como traças, cupins e brocas. Além disso, as ruínas do antigo Colégio dos Jesuítas, que foram restauradas e deixadas à mostra, nunca sofreram processo de manutenção ou conservação preventiva e atualmente apresentam processos de degradação, como desprendimentos de material construtivo e formação de eflorescências salinas, que também são prejudiciais ao acervo em exposição.

O entrevistado 9 relata que, passados alguns meses da reabertura do Museu com a nova exposição (ainda não finalizada), foram detectados vestígios de infestação em uma das vitrines da exposição:

Depois que a exposição estava pronta, depois de alguns meses (eu não sei precisar quantos meses foram), foi detectado, por exemplo, que algumas peças já estavam sendo deterioradas pela ação de larvas de algum tipo de inseto xilófago, provavelmente cupim. A gente não fez um estudo específico para aquilo, mas a aparência indicava que eram cupins, em uma peça de fibra vegetal, no caso, o algodão. A gente acabou detectando por uma vistoria mesmo. Passamos e detectamos as larvas corroendo já uma parte daquele material. Isso acabou fazendo com que a gente retirasse aquela peça, e pensasse em como atuar diretamente (ENTREVISTADO 9).

Em função da gravidade do processo, a equipe de Conservação decidiu realizar uma intervenção de desinfestação no objeto. A aquisição do produto, no entanto, demorou meses até se concretizar, por questões relativas à burocracia do sistema de compras da Universidade. Conforme relato, a equipe de Conservação já

havia informado ao restante da equipe e à Direção do Museu sobre a necessidade de realizar um procedimento de desinfestação em toda a reserva técnica do acervo etnográfico, pois também haviam nesse local indícios de infestação ativa. Como aponta o entrevistado 9,

[...] isso fez com que o restante da equipe visse a necessidade de intervir diretamente na reserva técnica, e levou a uma ação de conservação curativa com aplicação de um descupinicida. Fizemos um processo de descupinização na reserva, e aí vieram outras ações (ENTREVISTADO 9).

Outro fator fundamental para a elaboração da exposição do MAE/UFBA mencionado pelos entrevistados foi o conhecimento das peças, ou seja, a quantidade de informações disponíveis a respeito dos objetos já levantada e organizada: “[...] a nossa ação, na verdade, não era direcionada para exposição tão diretamente. Eram ações que a gente fazia para a reserva técnica, que por consequência serviam para a exposição” (ENTREVISTADO 9). Nesse âmbito, parece ter sido fundamental o trabalho de conservação preventiva e conferência da documentação que já vinha anteriormente sendo realizado pela equipe do Setor de Conservação nas coleções etnográficas.

O mesmo parece não ter acontecido na parte da exposição que se direciona à Arqueologia, pois, como mencionado no capítulo anterior, a reserva técnica do acervo arqueológico do MAE/UFBA passa por um momento de precariedade, e o processo de reorganização e recuperação das informações a respeito dos objetos atingiu, até o momento, apenas uma pequena parcela das coleções. Como apontou o entrevistado 10,

Eu acho que o maior desafio para essa exposição foi pensar numa exposição sem conhecer o universo de objetos do Museu de Arqueologia e Etnologia [da UFBA] e, por sua vez, as possibilidades de colocar na exposição (ENTREVISTADO 10).

Aqui é fundamental, novamente, falar da importância da documentação para a Conservação, e de como as lacunas informacionais comuns aos acervos etnográficos prejudicam o conhecimento a respeito dos objetos e consequentemente as intervenções. Em um diagnóstico realizado em 2019, foram verificadas diversas incongruências nas fichas de identificação das coleções do Museu<sup>125</sup>, como caracteriza o trecho de depoimento a seguir:

---

<sup>125</sup> O Guia-diagnóstico da Documentação das Coleções Etnográficas do MAE/UFBA foi um produto da “Oficina de Cultura Material do Alto Xingu”, formação interna ministrada pelos antropólogos Aristóteles Barcelos Neto e Luísa Valentini entre os dias 15 e 19 de março de 2019 e que objetivou a realização de uma reconstituição da formação das coleções xinguanas do Museu.

Muito antes das questões da própria exposição, a gente aqui já tinha percebido que essas fichas não eram tão coerentes com o próprio acervo, que têm vários problemas, várias coisas que estão desconectadas com o acervo (ENTREVISTADO 2).

Quando questionado sobre sua participação no processo, o entrevistado 9 analisou a falta de consulta aos membros da equipe: “se tem vários profissionais, a gente tem que pelo menos verificar o que cada profissional daquele sabe executar, o que ele pode dizer sobre aquilo”. O mesmo apontou ainda a necessidade de uma atuação maior e ressaltou a importância de a disciplina ser incluída em todas as etapas do processo:

Eu acredito que deveria ser uma participação maior. Até as análises do próprio material deveriam ser mais aprofundadas... as ações da própria Conservação, que poderia avaliar que peça poderia ir ou não. Por exemplo: o material que eu falei que estava sendo deteriorado pelas larvas de cupim. Talvez isso poderia ter sido detectado antes, se a gente tivesse tido tempo para agir com mais cuidado sobre as peças. Antes, no próprio período de montagem da exposição, a gente poderia também ter atuado mais em conjunto, ajudar a pensar em formas de expositores, como as peças poderiam ficar dentro dos expositores, e isso não foi solicitado. Até nessas questões de pensar o que deu certo ou não, nesse sentido da conservação, isso não houve. Então é isso: **minha participação foi bem pequena, em relação ao que eu acho que o campo de trabalho pode oferecer para uma coisa tão grande como uma exposição** (grifo nosso) (ENTREVISTADO 9).

A contrário do que foi identificado no MAE/USP, não existe, no MAE/UFBA, um setor destinado à administração dos laboratórios/áreas técnicas – no Regimento consta a Divisão de Museologia e Reserva Técnica, porém esse não existe na prática. A tarefa de gerir a reserva técnica do acervo etnográfico vem sendo executada, majoritariamente, pela equipe de conservação, em função do trabalho que vem realizando no espaço há aproximadamente seis anos. A fala acima do profissional da equipe de Conservação explicita uma situação de invisibilização dos conservadores e da disciplina da qual falaremos de maneira mais aprofundada na última seção desse capítulo.

Quanto à inserção e colaboração de profissionais externos, o profissional da equipe de Conservação aponta que pode ser uma solução para as lacunas existentes no corpo técnicos dos museus:

Se eu tenho esses profissionais na minha estrutura, eu tenho que consultá-los. Se o que eu tenho não me dá subsídios para que eu faça aquilo de maneira minimamente coerente, digamos assim, eu tenho que procurar outros profissionais que agreguem a essa força de trabalho, e pensar nessa estrutura, como eu consigo cada elemento que eu vou precisar para fazer aquele projeto, para que ele seja executado da melhor maneira possível (ENTREVISTADO 9).

[...] a própria universidade tem outros profissionais que podem ser consultados e agregados, mas principalmente ouvidos. Eu acho que é esse o grande problema: não adianta ter todo mundo sentado num local e não estabelecer essa questão de ser ouvido. Não só ouvir, todos calados ouvindo alguém falar, mas ouvir levando em consideração o conhecimento, a experiência e tudo mais que aquelas pessoas estão ali para oferecer (ENTREVISTADA 9).

Assim como no caso do MAE/USP, a questão da falta de recursos também aparece nas falas dos profissionais do MAE/UFBA. De acordo com o entrevistado 13, a ausência dos dois técnicos em afastamento em uma equipe já diminuta, aliada a possibilidades financeiras restritas, prejudicou a exposição e sua elaboração:

Na verdade, o que tem que ser considerado também no contexto dessa exposição é uma situação calamitosa, do ponto de vista financeiro, da própria Universidade [...] Era limitadíssimo, do ponto de vista da realização das coisas. A gente tinha uma limitação técnica e a gente tinha uma limitação financeira (ENTREVISTADO 13).

[...] a gente pode até ter estratégia, mas sem recurso a gente não consegue fazer grandes coisas (ENTREVISTADO 8).

Alguns entrevistados apontaram que faltou ao processo um nível maior de preparo para as ações de elaboração da exposição:

Fiz o possível para auxiliar a execução da exposição de maneira profissional, mas a falta de organização e recursos não resultou em um trabalho satisfatório para o meu grau de exigência (ENTREVISTADO 12).

Eu acho que assim para uma instituição que é o Museu dentro de uma universidade, eu acho que as coisas poderiam ser levadas de maneira mais profissional (ENTREVISTADO 9).

As questões acima expostas, como vimos, refletiram diretamente no trabalho da equipe de Conservação e podem ter sido alguns dos fatores que resultaram na não abertura da exposição "O Semeador e o Ladrilhador...". O profissional da equipe de Museologia, ao qual foi solicitado uma requalificação da mesma quando do retorno de seu afastamento, também aponta questões relativas ao planejamento da exposição e a dificuldade:

[...] com exposição já montada, surgiram várias críticas sobre como estava elaborada a exposição. Fui procurar o projeto da exposição, o projeto conceitual, que dá sentido à exposição, e, para minha surpresa, ninguém sabia onde estava esse projeto. Até hoje, esse projeto não existe aqui [...] (ENTREVISTADO 8).

[...] requalificar é como você consertar o que está errado. É isso mesmo: se está errado, mas está feito, você vai consertar aquilo. Então, sempre é um remendo. Você vai remendar o que já não está bom, e você vai fazer porque você tem que fazer (ENTREVISTADO 8).



Nós estamos muito aquém de contextualizar de que forma esses objetos são realmente compreendidos, utilizados e escolhidos em algum momento, e não preteridos por outros pelos povos xinguanos. Acho que temos uma concepção errônea sobre como apresentar os objetos (ENTREVISTADO 8).

Tanto o público como parte da equipe do MAE/UFBA têm demandado, há anos, a presença dos povos indígenas do Nordeste: “só temos 21 povos indígenas na Bahia, e não temos nenhum dentro do Museu”, afirma o entrevistado 8. Das quatro coleções etnográficas que o MAE/UFBA salvaguarda, duas são de povos indígenas da Bahia, as coleções Pankararé e Tuxá. O entrevistado 8 também ressalta que o tema da exposição vai de encontro ao que as disciplinas envolvidas na musealização preconizam contemporaneamente. Segundo o entrevistado, o Museu precisa atualizar seu discurso e suas práticas:

Eu acho que, primeiramente, nós precisamos utilizar os elementos e os arcabouços teóricos das áreas da Museologia, Antropologia, Conservação e Arqueologia. Em todas elas, na contemporaneidade, existe o que: a premissa de que nós precisamos respeitar, compreender, as populações com as quais nós vamos trabalhar. Então, nesse processo, eu tenho que tentar me retirar do patamar no qual eu detenho o conhecimento, para que possamos juntos, cada um dando sua contribuição, construir algo novo (ENTREVISTADO 8).

[...] a nossa exposição mostra o que nós somos, e aí está explícito. Nós ainda estamos homenageando dois professores. Ótimo, fantástico, mas nós precisamos sair disso. Já foi o momento de homenagear dois professores brancos e europeus. Agora é a hora de a gente voltar a pensar nas populações... mesmo que esses homens continuem, porque os nossos acervos são pertencentes a esses homens, que foram notáveis, sim. Mas nós precisamos fazer o novo, criar o novo, se permitir fazer, ter coragem para fazer (ENTREVISTADO 8).

Que nós tenhamos vontade de sair da mesmice e criar algo que seja realmente revolucionário para a história do próprio Museu, que é justamente essa construção conjunta. Essa curadoria que se faz entre um povo tão distante, mas que está presente aqui há mais de 30 anos conosco. E nós somos profissionais qualificados, com formações para pensar não só a materialidade do objeto, mas todas as multivocalidades que ele possa ter (ENTREVISTADO 8).

Pensando a partir da classificação de Volker (1996, *apud* CURY, 2005), a elaboração da exposição “O Semeador e o Ladrilhador: ...”, mesmo com a participação dos colaboradores externos ao Museu, se enquadraria no processo de tomada de decisão em equipe, pois todos os envolvidos pertencem a mesma instituição, a UFBA, e são considerados, tradicionalmente, especialistas. A experiência da elaboração da exposição parece não ter sido tão profícua para a equipe do Museu, como vimos nos depoimentos. Da mesma maneira, do ponto de vista técnico, o processo não parece ter sido tão eficaz, uma vez que a exposição em si não foi finalizada nem inaugurada oficialmente.

No que se refere à Conservação, os procedimentos tradicionais da Conservação que vem sendo aplicados às coleções etnográficas possibilitaram a sua inserção na exposição. Esses, porém, não foram suficientes para prevenir a deterioração de alguns objetos nas vitrines, que pode ter sido ocasionada ou ainda intensificada pela não inserção da equipe do setor na maioria das etapas do projeto. A equipe do Museu, de modo geral, anseia pela inclusão dos grupos indígenas nos processos de musealização, mas de que maneira se daria essa participação? Com quais recursos? Discutiremos a seguir essas questões, em paralelo com as discussões propostas na seção anterior, pois entendemos que não há possibilidade de separação desses temas nessa análise.

#### **4.3 - O que Muda na Conservação dos Acervos Etnográficos a Partir da Colaboração com os Povos Indígenas?**

Como vimos nos capítulos anteriores, as ciências vêm passando por uma transformação que tem como base a descolonização dos saberes. Nesse novo cenário teórico-metodológico, a Museologia e a Conservação passaram a incluir outros atores nos processos de musealização, abordagem que já vem sendo preconizada pelos teóricos de ambas as disciplinas, pelos documentos patrimoniais e pelas políticas culturais. Mas o que isso significa? E o que muda, exatamente, na Conservação e em seus princípios?

Vimos que as decisões a respeito da Conservação se baseiam na atribuição de valores aos bens culturais: é o valor atribuído a um objeto que determina que tipo de integridade o conservador irá privilegiar, e essa determinação que irá definir o tipo de intervenção a ser realizada. Os tipos de valores, por sua vez, embora venham sendo revistos ao longo da história da disciplina, têm sido marcados pela predominância de visões e sistemas de pensamento das sociedades que os musealizam, e não daquelas que produzem esses bens.

A inserção de novos atores nos museus influencia diretamente na atribuição de valor, pois, a partir dessa, outros valores passam a figurar como importantes ou até mesmo fundamentais para a musealização das coleções. Os processos colaborativos entre museus e grupos que antes não participavam das decisões a respeito das coleções se configura, assim, como uma maneira institucional de referendar valores antes não considerados por essas instituições. A Conservação, nesse contexto, passa a lidar com uma nova realidade, a da incorporação de novos elementos na cadeia Conservação – Valor – Integridade.

No que se refere aos acervos etnográficos, especificamente, identificamos no capítulo 1 as especificidades que os diferenciam dos outros tipos de coleção: sua dupla descontextualização – causada primeiramente pela pesquisa etnográfica e depois pela musealização –; sua irredutibilidade, marcada pela atribuição de valores não compartilhados pela cultura ocidental; relação de continuidade cultural com as culturas de origem, evidenciada principalmente pela associação estabelecida entre objetos arqueológicos e etnográficos; e a ingerência da sacralidade, elemento que perpassa a vida social e cultural desses povos.

Essas características tornam a conservação dos objetos etnográficos um processo complexo. Os dois primeiros fatores são evidenciados e potencializados pela documentação museológica que, também como vimos no capítulo anterior, parece não ter dado conta da complexidade dessas coleções, e que em geral não contempla a gama de informações necessárias para subsidiar as intervenções. Os profissionais que atuam na conservação dos objetos etnográficos, assim, precisam lidar, também, com a falta de informações a respeito das coleções.

Vimos também, através de alguns exemplos, que parece haver uma espécie de reserva dos profissionais da Conservação no que se refere ao objeto etnográfico, que parece ser precedida tanto pelo respeito como pelo desconhecimento do objeto do “outro”. Como apontou Appelbaum (2010), os conservadores têm receio que uma intervenção possa comprometer algum valor atribuído ao objeto. Essa condição poderia ser minimizada através da realização de pesquisas prévias às intervenções, ação incluída em todas as metodologias de conservação como algo imprescindível para a realização de qualquer procedimento em qualquer tipo de objeto. Para os objetos etnográficos, assim, no caso de uma intervenção de conservação curativa ou de restauração, especialmente, há necessidade de pesquisa bibliográfica e documental aprofundada, sendo que essa ainda pode ser complementada por outros meios, como diálogo com instituições que possuam acervos iguais ou semelhantes, entrevistas com os pesquisadores que formaram as coleções e a colaboração dos grupos que produziram os objetos.

Nesse contexto, a incorporação dos grupos de origem das coleções etnográficas, para além de garantir o direito dessas populações em acessar e gerir seu patrimônio, se configuraria como uma forma de minimizar esse “estranhamento” entre os museus e seus profissionais e os acervos etnográficos. Esse contato, no entanto, pode gerar atritos, pois a atribuição de valores antes não considerados pela Museologia e pela Conservação mexe diretamente em algumas estruturas dessas disciplinas.

Mas de que maneira essa nova abordagem para os acervos etnográficos influencia na Conservação? Quais princípios da disciplina são influenciados pela consideração dos valores atribuídos pelos povos indígenas? Para tentar responder a esses questionamentos, analisamos a elaboração das atuais exposições permanentes do MAE/USP e do MAE/UFBA, museus que salvaguardam coleções etnográficas indígenas. A escolha pela análise da Conservação inserida no contexto da elaboração das exposições desses museus, como apresentamos na introdução, foi, de certa forma, fortuita, mas, ao mesmo tempo em que tornou a pesquisa mais complexa, proporcionou elementos bastante interessantes que, a nosso ver, a enriqueceram.

A partir da descrição e análise dos procedimentos de conservação realizados no âmbito das exposições do MAE/USP e do MAE/UFBA, podemos visualizar diferenças, mas também similaridades, entre os princípios da Conservação tradicional e as indicações trazidas pelas populações indígenas por meio do trabalho colaborativo. Para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador: ...”, a equipe do MAE/UFBA seguiu se baseando nos valores da Conservação tradicional, em especial os valores científico e histórico-cultural da coleção. Para a exposição “Resistência Já!...”, as intervenções de conservação no MAE/USP tiveram como base os valores atribuídos pelos grupos Kaingang, Terena e Guarani-Nhandewa, em especial o valor sagrado.

Em ambos os museus, como visto no capítulo 3, os procedimentos para as coleções etnográficas, de modo geral, são pautados pelo que estamos denominando Conservação tradicional, ou seja, seguem os princípios basilares histórica e cientificamente estabelecidos por e para essa disciplina, em especial o princípio da mínima intervenção. Seguir o princípio da mínima intervenção nos objetos, por sua vez, faz com que os conservadores atuem de maneira mais intensa no âmbito da conservação preventiva do que no da conservação curativa ou da restauração.

Na área da Museologia, como vimos, a ideia da conservação preventiva também está relacionada ao desenvolvimento do paradigma da ciência. Na Conservação, essa escolha teórico-metodológica está baseada nas formulações do Restauo Arqueológico, de Camilo Boito, e da Restauração Científica ou Teoria Científica do Restauo, de Gustavo Giovannoni, ambas desenvolvidas em meados do século XX, e que instituíram a ideia do “conservar para não restaurar”. Essas teorias, como vimos, seguem vigentes até a atualidade.

Como vimos no caso do MAE/UFBA, os procedimentos de conservação preventiva que vêm sendo realizados pela equipe, como mencionado no capítulo

anterior, parecem não ter sido suficientes para evitar processos de deterioração durante a ocorrência da exposição “O Semeador e o Ladrilhador: ...”. Ao mesmo tempo, o fato de a equipe não ter sido consultada durante a montagem e a falta de um projeto a ser seguido dificultou a elaboração de um plano de conservação preventiva específico para a exposição. O resultado, como vimos, foi a utilização de suportes de exibição inadequados e a ocorrência de infestação por agentes biológicos em alguns objetos.

Nesse caso, as intervenções de conservação preventiva realizadas pela equipe anteriormente à exposição podem não ter sido adequadas e eficazes, e os objetos talvez já estivessem com sua integridade comprometida quando transferidos da reserva técnica para a vitrine. A não participação da equipe de Conservação na etapa da montagem, no entanto, pode ter desencadeado processos de deterioração não existentes anteriormente ou acelerado processos pré-existentes. Sendo assim, no caso da exposição “O Semeador e o Ladrilhador: ...”, o MAE/UFBA não conseguiu atender aos princípios da Conservação Preventiva.

No MAE/UFBA, a pesquisa tem sido uma das formas de subsidiar os processos de conservação das coleções etnográficas. Não houve, no entanto, possibilidade de incorporação dos dados já levantados pelo projeto, também em função do pouco tempo de interação e da falta de consulta ao corpo técnico. De modo geral, no âmbito da Conservação, a pesquisa não é algo factível na maneira como se dão os processos de musealização nas instituições. Essa questão, inclusive, ficou evidente no depoimento dos profissionais de Conservação de ambos os museus aqui analisados. Geralmente, não há tempo hábil para a realização de pesquisas aprofundadas e as intervenções acabam por se pautar apenas na documentação museológica, que, por sua vez, é falha. Para além do tempo, a pesquisa exige também a disponibilidade de recursos por parte das instituições

Ao mesmo tempo, vimos no capítulo 2 que os profissionais do Setor de Conservação do MAE/UFBA mencionaram a preocupação em repensar os produtos utilizados nos procedimentos realizados nos objetos etnográficos. A postura vem ao encontro dessa nova maneira de pensar a Conservação a partir dos indivíduos, considerando, por exemplo as possibilidades de repatriação pelos povos indígenas.

Foi possível identificar, também, na fala de alguns entrevistados da equipe do MAE/UFBA, o desejo de inserir os grupos indígenas do Estado da Bahia, onde está localizado o Museu, e na musealização de suas coleções. Há, assim, uma demanda para que o Museu repense sua atuação:

Eu acho que o que ocorre é um distanciamento que nós temos do mundo indígena. Nós não temos relações com os povos indígenas da Bahia. Nós sabemos que eles existem. Os pesquisadores que têm contato com o Museu, têm também contato com eles, mas a instituição Museu de Arqueologia e Etnologia não tem vínculo com as instituições indígenas e as lideranças indígenas. Então, nós precisamos construir essa malha [...] (ENTREVISTADO 8).

Observar o que é a comunidade, vivenciar aquela comunidade, aprender com ela. E os indígenas ensinam todo dia como nós deveríamos nos comportar, como deveríamos fazer, só que a gente não consegue aprender. A instituição não consegue aprender. Então, a gente fica assim. A instituição é feita a partir de padrões eurocêntricos, com perspectivas eurocêntricas, através das quais não se compreende as coisas mais fantásticas, que são a cosmologia dessas populações, a maneira como que essas populações se conectam com o cosmos, como elas criam a ciência delas (ENTREVISTADO 8).

No caso do MAE/USP, vimos através da fala do entrevistado da equipe de Conservação e das publicações consultadas, que, antes da possibilidade de participação dos grupos indígenas, os procedimentos também seguiam os princípios da Conservação tradicional, também com ênfase na mínima intervenção. A possibilidade de extrapolar esses princípios, considerando outras questões no processo de conservação, se dá a partir do trabalho colaborativo. Foi possível identificar, assim, que a participação dos grupos indígenas trouxe novas perspectivas para a Conservação.

A inclusão de novos atores nas decisões sobre a conservação das coleções foi preconizada pela Teoria Contemporânea da Restauração, formulada por Salvador Muñoz Viñas. Na publicação, o autor questiona justamente a desatualização dos valores nos quais a Conservação tradicional se estabeleceu, citando como principais a autenticidade, objetividade, deterioração, reversibilidade, legibilidade e universalidade. Muñoz Viñas também se baseia na ideia da restauração como ato crítico, preconizada décadas antes por Paul Phillipot: conforme o autor, a Conservação é uma ação carregada das subjetividades do próprio conservador, e essas acabam por influenciar nas decisões sobre as intervenções. Ao assumir que a Conservação não está tão baseada na objetividade tal como a mesma se propunha, Muñoz Viñas abre caminho para questionar a atuação do conservador como o único especialista apto a tomar decisões sobre as intervenções.

No MAE/USP, a possibilidade da colaboração traz uma experiência dialógica, na qual há, simultaneamente, comunicação de conhecimentos adquiridos e construção de novos conhecimentos por ambas as partes envolvidas – profissionais do Museu e grupos indígenas. Além disso, o esforço realizado pelos membros da equipe de se fazerem compreendidos denota uma mudança de posicionamento por parte desses,

que cedem sua posição de especialistas: “a gente vê esses grupos como nossos colegas de trabalho, nossos parceiros de trabalho. Eles não são nossos objetos de estudos”, conforme mencionou o entrevistado 3. Os indígenas, por sua vez, têm a possibilidade de se apropriar desta posição: como apontou o entrevistado 1, “alguns falam ‘eu sou pesquisador indígena’. São pesquisadores mesmo. Pesquisadores das suas próprias culturas”.

É possível identificar, a partir do trabalho colaborativo, algumas transformações que desconstróem princípios básicos da Conservação tradicional. Essa transformação, por sua vez, é decorrente da consideração dos valores atribuídos aos objetos etnográficos pelos grupos indígenas ali representados, valores esses que anteriormente não eram referendados pelos museus. No caso do MAE/USP, identificamos modificações especialmente no que se refere à objetividade científica, à autenticidade, à distinguibilidade e à mínima intervenção.

A objetividade, valor que o campo da Conservação incorporou a partir da segunda metade do século XX em função de sua qualificação como ciência, vem pautando as práticas da disciplina desde então. É possível identificarmos a objetividade científica em todos os âmbitos da Conservação tradicional, da prevenção à restauração, em procedimentos como pesquisa, embasamento na documentação, análises, observação, experimentação, validação, prognóstico e sistematização, como apontado por Clavir (2002) e Wharton (2004),

A inserção de novos atores nos processos de musealização, no entanto, traz as subjetividades dos indivíduos e dos grupos étnicos como elemento a ser considerado. Pensar a conservação dos acervos etnográficos indígenas pelas lentes da subjetividade é compreender que os sentidos de muitos desses objetos existem para além da materialidade e da integridade física, abrangendo valores da ordem do intangível e do cultural, e, principalmente, que estas características devem ser incorporadas ao processo de musealização. Nesse contexto, a integridade conceitual/cultural deve ser levada em consideração da mesma maneira que a integridade física. No caso das coleções indígenas, entretanto, pode-se dizer que esses significados não foram considerados no decorrer da história dos museus e da musealização.

Como apontou Kirshenblatt-Gimblett (1991), a Etnografia descontextualiza os objetos e os transforma em documentos etnográficos, deixando muitas vezes para trás os valores atribuídos pelos grupos. Os museus, por sua vez, acabam por intensificar esse processo através da musealização, que, de certa forma, proporciona uma

segunda descontextualização. No domínio das universidades, as coleções etnográficas foram coletadas por pesquisadores que atribuíam valor científico àqueles objetos; nos museus universitários, esse mesmo valor é reiterado, pois esse é o motivo pelo qual as coleções estão ali sendo preservadas. No caso do MAE/UFBA, vemos a revalidação do valor científico atribuído aos objetos quando de sua coleta na própria exposição “O Semeador e o Ladrilhador: ...”, que homenageia os cientistas que formaram o acervo. Ao mesmo tempo, quando musealizada, à coleção Pedro Agostinho também foi atribuído um valor histórico.

Para acessar os significados “adormecidos” – trabalhando aqui com a ideia dos objetos como coisas vivas – pela etnografia e pela musealização, e para compreender sentidos tão distantes das nossas concepções de mundo ocidentais, assim, dependemos diretamente da colaboração com os grupos de origem dessas coleções. Especificamente no âmbito da Conservação, os profissionais precisam desses colaboradores para manter a significância cultural dos objetos (CLAVIR, 2002).

Conforme Clavir (2002) e Muñoz Vinãs (2003), no contexto contemporâneo da Conservação, os protocolos, que antes tinham como base somente os objetos, passam a ser fundamentados no respeito às relações estabelecidas entre os objetos e as pessoas. Essa mudança é estrutural, pois influencia diretamente nos princípios da Conservação tradicional. O caso do MAE/USP aqui analisado é emblemático, pois através dele podemos observar a gama de sentidos e dimensões que se vivificam quando trabalhamos em colaboração com os povos indígenas. A partir da colaboração realizada pela elaboração da exposição “Resistência já! ...”, princípios basilares da Conservação tradicional, relativos a procedimentos de acondicionamento, armazenamento, consolidação e reintegração tiveram que ser desconstruídos, relativizados e repensados pela equipe do Museu.

Desnaturalizar os princípios a partir dos quais nos constituímos enquanto profissionais de determinada área ou disciplina não é tarefa simples, pois esses acabam por pautar nosso comportamento de maneira quase que intuitiva. A partir do momento em que essa desnaturalização ocorre, no entanto, a tendência parece ser a de questionar não somente os processos que ainda podem ser feitos, como também aqueles que já foram executados. Como apontou o entrevistado 2,

[...] não tem como você trabalhar no museu etnográfico sem se perguntar todos os dias: ‘o que mais eu estou descaracterizando todos os dias, todos esses anos?’. Então, você tem que se ater sempre ao mínimo possível, porque realmente é um risco você estar mexendo num objeto cujo grupo realmente não deseja que aquilo seja executado. É uma falta de respeito, uma falta de tolerância, de



tudo. Então você tem que se ater a esse risco sempre (ENTREVISTADO 2).

No MAE/USP, vimos que, em relação a objetos considerados sagrados, as orientações dos indígenas a respeito do acondicionamento e armazenamento modificam a forma como pensamos esses procedimentos. Tradicionalmente, o acondicionamento e armazenamento de qualquer tipo de coleção obedece, preferencialmente, a critérios relativos aos materiais de composição dos objetos, em função das diferentes formas com que cada matéria-prima reage ao ambiente. Outra questão fundamental, em se tratando de acondicionamento, é que os objetos devem estar acessíveis, de modo que possam ser facilmente visualizados e manipulados, por questões de segurança. Esse acesso, no entanto, costuma ser restrito aos profissionais das áreas técnicas dos museus.

Na demanda de guarda diferenciada ocorrida no MAE/USP, o critério não foi relativo a características físicas dos objetos, e sim em função de seu caráter sagrado para o grupo indígena. A necessidade de que os objetos não fiquem visíveis a qualquer pessoa, por sua vez, vai de encontro ao critério de acessibilidade acima mencionado, pois, de certa forma, até mesmo os profissionais terão a visibilidade e acesso às peças reduzidos. Assim, incorporar os valores atribuídos pelos povos indígenas a seus objetos à musealização e à Conservação pode significar, na prática, a renúncia a certas convenções da disciplina, em nome da gestão compartilhada.

Vimos também que os procedimentos de consolidação do suporte e reconstrução que seriam elegidos pelo profissional da equipe de Conservação do Museu iriam de encontro ao que o povo indígena acreditava ser o tratamento adequado: no caso do colar e da cerâmica, os representantes Kaingang indicaram a não reconstrução da peça, pois, de acordo com as crenças do grupo, a quebra fazia parte da vida do objeto. Como vimos na história da Conservação, a partir da teoria de Ruskin, consolidou-se a ideia de que determinadas marcas do tempo, como a pátina, são aceitáveis e não devem ser removidas. Podemos pensar, assim, a indicação de procedimento dada pelo povo indígena dentro do contexto da própria disciplina: a quebra do objeto é considerada parte de sua vida e, por esse motivo, deve ser respeitada.

Essa perspectiva vai ao encontro do que apontaram Krmpotich e Peers (2013), em relação às pequenas alterações causadas pelo manuseio e que foram identificadas nos materiais após o trabalho colaborativo com os pesquisadores Haida no Museu Pitt-Rivers e Britânico. Para as autoras, essas mínimas alterações devem ser vistas como legítimas e como parte da biografia dos objetos (KRMPOTICH; PEERS, 2013).

De certa forma, assim, essa prática acaba por se enquadrar no princípio da mínima intervenção, porém com base na atribuição do valor sagrado do objeto.

O episódio relacionado à vestimenta utilizada na Dança da Ema, dos Terena, também aponta para a mínima intervenção no objeto etnográfico no caso de desconhecimento das características intangíveis, como, por exemplo, quem pode ou não pode manipulá-lo, devido a sua sacralidade. Nesse caso, os Terena indicaram que o profissional de conservação não deveria realizar nenhum procedimento no objeto, pois aquele era considerado sagrado e, por esse motivo, as decisões a respeito de possíveis intervenções caberiam exclusivamente à pajé.

As questões relativas à acesso e manuseio dos objetos etnográficos pelos grupos indígenas são centrais nessa discussão. Na história dos museus universitários, vimos que as coleções, inicialmente, eram utilizadas para ensino, e podiam ser tocadas, manipuladas, experimentadas (KRMPOTICH; PEERS, 2013). Com o desenvolvimento da Conservação enquanto disciplina científica e as mudanças nos valores atribuídos às coleções universitárias, de científico para histórico-cultural, esse tipo de uso passa a ser considerado inadequado. Cria-se, a partir daí, um conjunto de normas para os bens culturais, que incluem o toque e manuseio como algo inadmissível.

No caso do MAE/USP, no entanto, não houve menção a qualquer problema decorrente do manuseio dos objetos pelos indígenas. Chama a atenção, no entanto, a preocupação de membros do grupo Kaingang que, já familiarizados com o Museu e com a Conservação, orientavam os outros participantes sobre o uso obrigatório da luva para manusear as peças. Houve, assim, de certa forma, uma apropriação pelos grupos indígenas de técnicas relativas à Conservação e à Museologia.

Ainda no MAE/USP, os Kaingang optaram por indicar a reintegração de um material de composição, a cera de abelha, e o refazer das tranças das fibras, procedimento que contrasta com o princípio da distinguibilidade. Aqui é fundamental ressaltarmos que a escolha pelo tipo de procedimento é determinada por cada grupo étnico, e que, por esse motivo, não pode ser considerada um parâmetro para outras intervenções. Nos casos analisados por Clavir (2002), por exemplo, a autora aponta que, para intervenções de conservação curativa ou restauração, os povos originários canadenses preferem o uso dos mesmos materiais, mas admitem o uso de materiais contemporâneos em caso de necessidade. Mais uma vez, devemos recorrer à máxima de que cada caso é um caso, e de que o trabalho colaborativo se faz através do diálogo e do ajuste das demandas de cada parte envolvida.

A Conservação tradicional também utiliza como critério para intervenção a distinguibilidade, que é consequência de um princípio maior, a autenticidade, que, por sua vez, vem sendo desconstruído e tendo seu entendimento modificado pela disciplina. Ambos os princípios estão diretamente relacionados ao cuidado em respeitar a autoria. No caso dos objetos etnográficos indígenas, essa questão evoca duas discussões: a primeira é que, como vimos também ao longo dessa pesquisa, as documentações etnográfica e museológica pautadas nas práticas científicas de caráter colonial invisibilizaram as autorias individuais. Isso nos leva, ainda que indiretamente, a incorrer na desconsideração da autoria dos objetos. Ao mesmo tempo, no caso dos grupos indígenas, para o qual a coletividade é um valor fundamental, vemos que os escolhidos para representar cada povo indígena no trabalho com o MAE/USP tiveram certa autoridade para decidir sobre a intervenção, autoridade essa construída dentro do próprio grupo.

Devemos compreender, nesse contexto, que, geralmente, a decisão a respeito de um objeto não é uma escolha individual, e sim uma espécie de dever a ser seguido pelo grupo em nome da continuidade cultural (CLAVIR, 2002). Isso não significa, porém, que devemos tratar os grupos como homogêneos, pois naturalmente existem dissonâncias entre seus membros. Através dos exemplos observados no caso do MAE/USP, é possível visualizar a diferença fundamental entre a Conservação tradicional e o cuidado tradicional daqueles povos indígenas; entender essa diferença, no entanto, não significa que o conservador do museu poderá lançar mão desse tipo de procedimento indiscriminadamente em seu trabalho cotidiano, a não ser que tenham sido criados protocolos conjuntos autorizados pelo grupo.

O exemplo do trabalho colaborativo realizado no MAE/USP também demonstra que, no caso da necessidade da realização de procedimentos de conservação curativa ou de restauração, nem sempre teremos o arcabouço necessário para a compreensão do objeto e conseqüentemente para a decisão sobre a intervenção. Lembramos aqui da proposição de Velthem (2012) sobre a irredutibilidade do objeto etnográfico: de acordo com a autora, não somos, enquanto não indígenas, capazes de compreender esse tipo de artefato de forma integral e absoluta, nem de limita-los aos processos de musealização. Nesse sentido, para o entrevistado 2, a mínima intervenção é a saída mais segura para os profissionais da conservação:

A receita do menos é mais realmente funciona para conservação de material etnográfico. Aqui no MAE [USP], a gente trabalha muito com a questão de estabilização de danos, porque é uma receita que a gente acha que tem pouco risco de dar errado. Mas pode dar (ENTREVISTADO 2).

Por outro lado, vimos que é possível relativizar a necessidade da mínima intervenção quando se tem a colaboração dos grupos de origem das coleções. Por mais que a documentação, tanto etnográfica como museológica, fosse abrangente, essa não necessariamente iria conter tais informações. Através do trabalho colaborativo, foi possível acessar significados, antes não conhecidos, através do diálogo com os grupos. Nem sempre, porém, esses significados poderão ser compartilhados com os não indígenas.

Pode-se “abrir mão” da mínima intervenção no momento em que o grupo indígena indicou o que deveria ser feito, e como deveria ser feito, pois houve o compartilhamento da responsabilidade inerente à intervenção sobre o objeto, que geralmente recai inteiramente sobre o conservador-restaurador. O trabalho colaborativo, assim, atenua o receio dos profissionais da Conservação de estar comprometendo a leitura dos objetos e os valores atribuídos a esses através de algum procedimento.

Quanto ao receio de não saber como agir ou de se sentir desconfortável com a presença dos grupos indígenas nos museus, visto em alguns casos mencionados pela bibliografia, nos dois casos analisados não houve menção a esse tipo de sentimento em relação ao trabalho colaborativo. Ao contrário: os entrevistados do MAE/USP demonstraram apreço por esse tipo de iniciativa, e os do MAE/UFBA interesse em realizá-la.

Segundo o profissional de conservação do MAE/USP, o trabalho com os acervos etnográficos já é, por si, diferente do trabalho com outros tipos de coleções, devido às especificidades já mencionadas. Como vimos no capítulo 2, para os objetos etnográficos até mesmo a sujidade, geralmente eliminada na maioria das intervenções, pode ser considerada parte do objeto. Por vezes, essa condição pode causar a sensação de estranhamento para o próprio profissional:

Você tem colegas em outras áreas, e você eventualmente lê um trabalho ou outro e compara: ‘nossa, olha o antes e o depois! Como foi incrível!’. Nos trabalhos de Conservação Etnográfica, às vezes a gente não consegue visualizar isso, e para o conservador talvez gere um pouco de desconforto: “olha, mas nem mudou tanto assim essa limpeza que eu fiz”. Mas é isso: a gente tem que adequar as nossas expectativas (ENTREVISTADO 2).

O “antes e depois” é uma demonstração bastante comum nas apresentações e publicações da Conservação, não somente porque faz parte da documentação de diagnóstico e execução da intervenção, mas também porque parece haver uma espécie de orgulho por parte desses profissionais em mostrar a visibilidade de seu

trabalho. Para os objetos etnográficos, no entanto, os princípios se modificam, e os profissionais também acabam por se transformar em conservadores “menos interventivos”.

O que muda na Conservação a partir da colaboração é, justamente, a possibilidade de poder confrontar ideias e propor outras soluções para além dos tratamentos convencionais. Nesse sentido, como aponta o entrevistado 2, “As diferenças podem ser os resultados. São diferenças de expectativas. Às vezes, o conservador tem uma expectativa e o grupo tem outra, então acho que o processo colaborativo vem colocar em xeque esses dois movimentos” (ENTREVISTADO 2).

Através do caso do MAE/USP, foi possível perceber, ainda, que a participação dos grupos indígenas não necessariamente irá incorrer em processos de restituição de coleções nem na contraposição aos procedimentos da Conservação tradicional, realizados pelos profissionais de museus. Recorrendo mais uma vez à máxima da conservação, cada caso é um caso, e os procedimentos devem ser analisados, quando possível, junto ao povo em questão.

Tanto no MAE/UFBA quanto no MAE/USP, os profissionais entrevistados expressaram a vontade de realizar trabalhos colaborativos, bem como apontaram o dever ético de os Museus fazê-lo. Mencionaram, ainda, o quanto os profissionais de museu podem aprender com o trabalho colaborativo, como mostram os comentários abaixo:

[...] por mim, eu só faria exposições assim. Ainda mais em museus etnográficos. Para mim não teria outra solução (ENTREVISTADO 3).

Acho que é um caminho sem volta. E quando a gente de fato ver os resultados de trabalhar com as pessoas... é incrível. Isso já é um pouco a prática, quando a gente pensa na educação em museus. Isso é um eixo transversal, e acaba se materializando em muitas frentes de trabalho, mas eu acho que a gente pode potencializar mais ainda. Então, por exemplo, aqui no MAE, quando a gente for desenvolver um material educativo para professores, por que não também convidar alguns professores que estão na sala de aula para integrar a equipe e pensar junto esse material? Isso faz toda a diferença (ENTREVISTADO 4).

Em ambos os Museus, no entanto, os interlocutores também apontaram que a realização do trabalho colaborativo somente é possível de ser realizado com um maior direcionamento de recursos pelas instituições. Em realidade, como vimos no caso do MAE/UFBA, esses não têm sido suficientes nem para a realização das atividades regulares de musealização. Nesse sentido, a falta de recursos nos museus universitários analisados parece pautar as decisões sobre ações de Conservação.

Como vimos nos casos analisados, o trabalho colaborativo com os indígenas pode ser enriquecedor, mas não soluciona todos os problemas pré-existentes nas instituições; ao contrário, pode evidenciá-los. Pensar a Conservação de forma contemporânea, a partir das práticas colaborativas, assim, demanda que os próprios museus se repensem também nos âmbitos administrativo e organizacional.

Do ponto de vista técnico, podemos dizer que, no contexto atual, a conservação dos acervos etnográficos passa pela conjunção e pelo equilíbrio dos valores atribuídos pelos conservadores, que não devem ser abandonados, e dos valores atribuídos pelas populações de origem das coleções – nos casos aqui apresentados, os povos indígenas. Através do trabalho colaborativo, a Conservação tradicional se alia ao que Clavir (2002) denominou cuidado tradicional. Desse contato, valores antes não considerado agora figuram como fundamentais, antigos princípios são atualizados, e novos princípios se desenham.

#### **4.4 – Que Lugar a Conservação Ocupa nos Museus Analisados e na Musealização?**

Ao analisarmos a conservação nos processos de elaboração das exposições “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, do MAE/USP, e “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”, do MAE/UFBA, o objetivo era comparar as diferentes iniciativas, uma na qual houve a participação dos indígenas e outra que se deu sem essa participação, abordando principalmente a atuação dos profissionais no âmbito da Conservação. Os casos analisados, no entanto, acabaram por evidenciar uma outra problemática, que se relaciona diretamente com o tema, e que parece o atravessar: a inserção da Conservação nos processos de musealização e nos museus em geral.

É possível visualizar o atravessamento da Conservação em diferentes atividades relativas à elaboração das exposições analisadas. No MAE/USP, através das falas dos entrevistados de outros setores, vemos como a disciplina está presente na musealização e perpassa diversas ações relativas à realização de uma exposição. O entrevistado 3, por exemplo, ao falar sobre a expografia e a elaboração de suportes, condiciona esses elementos à conservação dos objetos: “eu não posso encostar a vela, porque é um objeto museológico [...] Eu não posso colocar no chão”. Não poder colocar um objeto no chão ou encostá-lo em outro objeto é uma condição já interiorizada pelos profissionais de museu e que, claramente, tem relação direta com a

conservação. A condição de “objeto museológico” implica, dentre outras coisas, um cuidado diferenciado com esse objeto, a submissão a um conjunto de teorias e práticas das quais é composta a disciplina que denominamos Conservação. Esses cuidados atravessam todas as atividades de musealização, mas se tornam mais evidentes nas ações em que a manipulação do objeto é obrigatória, como na montagem de uma exposição.

Assim como no MAE/USP, é possível notar no caso do MAE/UFBA como a Conservação também perpassa o processo de elaboração da exposição. O estado de conservação dos objetos foi, de acordo com os relatos, um dos principais critérios para seleção, pois era sabido pela equipe do Museu que algumas peças do acervo etnográfico estavam em avançado estado de deterioração, e não poderiam ser escolhidas para serem exibidas.

Foi possível verificar, em ambos os Museus, no entanto, que os profissionais da Conservação não participaram de todas as etapas de elaboração da exposição. Ao contrário do que é preconizado pela bibliografia, sua participação parece se concentrar na fase de execução do projeto, mais especificamente naquilo que Cury denominou de “Fase de Elaboração Técnica” (CURY, 2005). Identifica-se, assim, a inserção de atores externos – no caso do MAE/USP os indígenas, e no caso do MAE/UFBA os colaboradores de outras unidades da Universidade – enquanto, muitas vezes, os próprios colaboradores internos não estão sendo inseridos nos processos.

Em relação a esse tema, a primeira questão que chama a atenção na elaboração da exposição “Resistência Já! ...” é o fato de um de seus objetivos ser demonstrar para o grupo indígena que seus objetos foram conservados pelo Museu. A conservação aqui assume um papel central, tanto no processo de elaboração da exposição, especificamente, como no processo de musealização em geral, pois essa devolutiva não seria possível se aqueles objetos houvessem se degradado.

Quando, no entanto, seguimos a narrativa a respeito da elaboração de ambas as exposições, vemos que a Conservação aparece em momentos pontuais, e não em todo o processo. O curso de extensão ministrado aos representantes dos grupos indígenas, “Museologia para indígenas: processos de comunicação, exposição e educação”, a ideia, de acordo com o entrevistado 1, era explicar como funciona um museu, apresentando os processos de musealização. Embora tenha sido identificado que os grupos indígenas estiveram nas áreas técnicas e participaram inclusive de processos de intervenção em alguns objetos, o fato de a Conservação não aparecer

no título do curso em questão pode denotar seu enquadramento como área de apoio e sua conseqüente invisibilização no processo de musealização.

A equipe de Conservação do MAE/USP também não participou do trabalho de campo, no caso a ida às aldeias, ao contrário das equipes de expografia e educação. Nessas visitas, no entanto, foram definidas questões relativas à conservação dos objetos, como, por exemplo, a determinação dos suportes. Da mesma maneira que a equipe de Documentação, a Conservação somente foi inserida de maneira efetiva no processo, tendo a oportunidade de dialogar com os indígenas, no momento da visita dos mesmos ao Museu.

A equipe de Conservação também não participou integralmente das etapas referentes à elaboração técnica e à montagem, como é possível verificar no fato de o entrevistado 2 ainda desconhecer o projeto expográfico naquele momento, o que dificulta o estabelecimento de um plano de conservação preventiva para a exposição. Na fala do entrevistado 2 sobre o planejamento de ações, o mesmo aponta que poderá haver demandas dos indígenas após a abertura da exposição. Essas possíveis demandas relativas à conservação talvez pudessem ser antecipadas se a equipe tivesse participado de maneira mais atuante nas etapas anteriores.

Outra questão que é importante de ser abordada é que, no caso do MAE/USP, os indígenas produziram objetos para a exposição. Caso esses objetos sejam incorporados ao acervo, há implicações para a conservação. Essa questão foi discutida com toda a equipe? No caso da expografia, a equipe pode decidir o que cabe e o que não cabe no espaço; no caso da incorporação de objetos ao acervo, a equipe de Conservação não deveria ser consultada? Talvez não seja o caso do MAE/USP, mas em muitos museus, como o próprio MAE/UFBA, as reservas técnicas, quando existem, estão no seu limite máximo de capacidade.

Na exposição do MAE/UFBA, a Conservação também exerceu papel fundamental. A seleção dos objetos esteve condicionada a seu estado de conservação: quanto menos peças em bom estado, menor seria o universo da seleção. Além disso, o trabalho de requalificação que a equipe de conservação já vinha realizando na reserva técnica, no qual foram diagnosticados não somente os objetos, mas também a documentação, possibilitou um conhecimento mais aprofundado a respeito das peças, tornando assim a atividade de conservação algo central também no processo de musealização da Instituição.

De acordo com o entrevistado 9, a equipe de Conservação participou durante cerca de 3 meses do processo de elaboração da exposição, sendo que o processo



como um todo durou entre 6 meses e 12 meses. Assim, da mesma forma que no MAE/USP, a equipe de Conservação do MAE/UFBA participou durante menos tempo das atividades. No que se refere à montagem, o Setor de Conservação também não foi inserido. Não houve qualquer consulta à equipe a respeito de quais seriam os suportes ou vitrines adequadas e sobre a necessidade de confeccionar suportes específicos. Por fim, no que concerne às etapas de monitoramento e avaliação, a equipe de conservação do MAE/UFBA não conseguiu definir um planejamento específico para a conservação preventiva dos objetos expostos. Isso se deve, em grande parte, ao fato de a mesma não ter sido incluída nessa fase do processo.

Acreditamos, a partir do contexto apresentado, que há uma questão estrutural na Museologia no que se refere à musealização e à valorização de determinadas disciplinas que a compõe em detrimento de outras. Parece haver uma hierarquia de importância nos processos de musealização, na qual a Conservação ocupa um lugar abaixo de outras disciplinas como a Expografia, por exemplo. Em realidade, a exposição parece ocupar um lugar de destaque que nem a conservação, nem outras disciplinas, como a documentação, ocupam dentro dos museus, o que faz certo sentido quando lembramos que as exposições são consideradas pelos museus seus “carros-chefes”.

Granato *et al.* (2018b) apontam que há uma invisibilização dos profissionais dos laboratórios de conservação e restauração, que provavelmente ocorre de maneira generalizada, independentemente do tipo de museu/instituição. Chamados de sujeitos ocultos ou invisíveis pelos autores, esses profissionais “não têm a visibilidade social e profissional compatível com a importância de sua atuação para a preservação do patrimônio cultural sob a guarda das instituições onde trabalham” (GRANATO *et al.*, 2018b, p. 31). Para os autores, essa invisibilização está diretamente relacionada a essa hierarquia que identificamos nos museus e entre os processos de musealização:

Verificou-se que as próprias instituições contribuem de formas diversas para a invisibilidade de certos grupos de profissionais, muitas vezes por meio da distribuição de recursos entre as diversas áreas que constituem os museus. O próprio campo da Museologia e os estudos sobre o patrimônio cultural também favorecem esse cenário, priorizando certas áreas de atuação em detrimento de outras, que ficam marginalizadas (GRANATO *et al.*, 2018b, p. 47).

Segundo Granato *et al.* (2018b), a invisibilização dos profissionais da Conservação está, assim, diretamente ligada à desconsideração de suas competências, calcada na ideia defasada de que a disciplina possui caráter estritamente técnico, e é corroborada pelas instituições:

As posturas contemporâneas institucionais e pessoais com esses profissionais nos permitem aventar que se mantêm as relações de tempos pretéritos; em outros termos, o olhar sobre esses sujeitos ainda é pela operacionalidade das ações, estabelecendo relações de competência subjugada, tornando-os sujeitos ocultos nas narrativas institucionais. Como exemplo, pode-se citar a insuficiência de pesquisas e normatização por parte do Ibram para a área de conservação e restauração, somada à inexistência de registros nos documentos institucionais e à prática consolidada entre os setores no dia a dia do museu, que subjugam os profissionais de conservação (GRANATO *et al.*, 2018b, p. 36).

Para Granato *et al.* (2018b), cabe aos profissionais da Conservação chamar a atenção para sua invisibilidade, e é isso que objetivamos nessa seção: evidenciar “as fragilidades de um sistema que parece, infelizmente, se manter em função do empenho individual de cada técnico” (GRANATO *et al.*, 2018b, p. 47).

A invisibilização tem como consequência direta, além da escassez de pesquisas e investimentos de recursos na Conservação acima apontados, a ocorrência frequente de profissionais de outras áreas desempenhando funções que seriam exclusivas do conservador-restaurador, principalmente em ações de restauração. Acreditamos que um dos principais motivos para tal ocorrência seja a proximidade de áreas como a Museologia, disciplina-irmã da Conservação, condição que faz com que os limites de atuação de cada uma dessas disciplinas sejam, muitas vezes, translúcidos, e, por esse motivo, fáceis de ultrapassar.

A conservação preventiva, parte da Conservação que mais tem relação com os museus e a Museologia, é uma disciplina que exige a antecipação de problemas e, por isso, planejamento das ações. Sabemos que os museólogos estão aptos para pensar a conservação preventiva, disciplina também incluída em sua formação, mas o conservador-restaurador, além de conhecer a fundo o acervo, oferece um olhar diferenciado, em função de suas outras competências profissionais. Isso se deve, segundo Clavir (2002), à formação e experiência do conservador-restaurador, que é técnico-científica e comumente ligada às artes. As abordagens teórico-metodológicas da Conservação, assim, se diferem daquelas da Museologia, e, por esse motivo, têm potencial para serem complementares.

Cabe aqui apontar que temos hoje, no Brasil, quatro cursos de nível superior que formam profissionais de Conservação de Bens Culturais Móveis, todos na modalidade Bacharelado<sup>126</sup>: *Conservação e Restauração de Bens Culturais*, na

---

<sup>126</sup> A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) abriu, em 2009, uma graduação na modalidade Tecnologia – Superior de Tecnologia de Conservação e Restauro, porém essa encontra-se suspensa desde 2016.

Universidade Federal de Pelotas (UFPeL)<sup>127</sup>, *Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis*, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)<sup>128</sup>, *Conservação e Restauração (de Bens Culturais Móveis)*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)<sup>129</sup>, e *Conservação e Restauo*, na Universidade Federal do Pará (UFPA)<sup>130</sup>.

Outra possibilidade de formação em Conservação que, inclusive, é anterior ao surgimento dos cursos de nível superior, são os cursos de nível técnico, que existem em maior número em todo o país, e por esse motivo não serão aqui listados em sua totalidade. Como exemplos de referência, podemos citar os cursos técnicos em Conservação e Restauo, da Fundação de Artes de Ouro Preto (FAOP/MG), e Conservação e Restauo de Documentos Gráficos do Serviço Nacional de Aprendizado Industrial de São Paulo (SENAI/SP). Da mesma maneira, temos cursos em nível de pós-graduação em diferentes instituições de diferentes estados. O que há em comum entre as formações de todos os níveis é sua predominância nas regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste, e também a preponderância de disciplinas voltadas à pintura, escultura e aos documentos.

Outro motivo provável para a invisibilização do profissional da Conservação é o fato de essa ainda não existir oficialmente como ocupação. O projeto de lei que visa a regulamentação da profissão foi vetado no ano de 2013<sup>131</sup>, e reaberto novamente em 2019<sup>132</sup>. É importante apontar, aqui, que a última versão do projeto separa as funções de conservador-restaurador, de nível superior, daquelas do técnico, de nível médio. Apesar das diferenças, ambos os profissionais estão aptos a lidar com o patrimônio cultural em função das competências em comum desenvolvidas em ambas as formações e são essas competências que nos interessam aqui, ainda de que forma breve, apresentar.

Os estudos aprofundados sobre materiais e técnicas, requeridos durante a formação, proporcionam ao conservador-restaurador um olhar diferenciado para as características tangíveis e intangíveis do bem cultural. Durante no mínimo dois anos, os estudantes são treinados para desenvolver esse olhar através de disciplinas que

<sup>127</sup> Informações disponíveis em: <https://wp.ufpel.edu.br/crbensmoveis/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

<sup>128</sup> Informações disponíveis em: <https://ufmg.br/cursos/graduacao/2389/77496>. Acesso em: 04 jun. 2020.

<sup>129</sup> Informações disponíveis em: <https://eba.ufrj.br/cursos-disciplinas/>. Acesso em: 04 jun. 2020.

<sup>130</sup> Informações disponíveis em: <http://www.itec.ufpa.br/index.php/faculdade-de-conservacao-e-restauo>. Acesso em: 25 jul. 2020.

<sup>131</sup> O veto foi despachado no Diário Oficial da União de 19 de setembro de 2013, disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=19/09/2013>. Acesso em: 04 jun. 2020.

<sup>132</sup> Projeto de lei disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2193266&fbclid=IwAR0h0wAhbFmsJftEjI3y2deoasM9ac0QPuWdEyz5-bAV7mtar\\_w-KJbo](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2193266&fbclid=IwAR0h0wAhbFmsJftEjI3y2deoasM9ac0QPuWdEyz5-bAV7mtar_w-KJbo). Acesso em: 04 jun. 2020.

abordam temas como identificação de materiais e técnicas, descrição e análise crítica de obras, diagnóstico, peritagem, dentre outras competências.

O conservador-restaurador também desenvolve, durante sua formação, intimidade com a disciplina de Documentação. Aprendemos que todos os procedimentos realizados, seja no âmbito da conservação preventiva, da conservação curativa ou da restauração, devem ser documentados. Para isso, somos capacitados a elaborar instrumentos como fichas de diagnóstico, fichas de intervenção e documentação fotográfica. O conservador-restaurador que trabalha nos museus, nesse sentido, é também produtor de documentação museológica e, por esse motivo, tem propriedade para compreender sua linguagem e sua importância no processo de musealização, diferentemente de outros profissionais por vezes envolvidos.

Outra faceta importante do conservador-restaurador é a importância dada por esse profissional à pesquisa. Assim como entendemos que a documentação é imprescindível em qualquer intervenção, também compreendemos que essas intervenções devem ser pautadas pela pesquisa a respeito dos materiais e técnicas, da história do bem cultural, seu uso, etc., somente para citar alguns dos elementos a serem considerados dentro da trajetória dos objetos. Da mesma maneira, nossa atuação também é pautada pela realização de testes, análises, exames. Esse mesmo caráter de um profissional que valoriza a pesquisa e as análises prévias a qualquer ação é o que leva o conservador-restaurador a desenvolver um pensamento voltado para a prevenção e gerenciamento de riscos, tornando-o capacitado para a gestão dos acervos.

Por fim, está um elemento que perpassa toda a formação e posterior atuação do conservador-restaurador: a interdisciplinaridade. Essa talvez seja a característica mais importante da disciplina e que molda seus profissionais: o conservador-restaurador compreende desde cedo que sua atuação envolve aprendizados de diferentes campos do conhecimento, e que, mais do que conhecer esses temas, o profissional deve saber articulá-los para desempenhar sua tarefa. O conservador-restaurador adapta sua prática a diferentes tipos de acervo, considerando em cada caso as especificidades das áreas envolvidas.

No que se refere especificamente às exposições, de maneira geral, é possível dizer que tanto as publicações referentes à elaboração de exposições quanto aquelas voltadas especificamente para a conservação em exposições abordam a atuação do profissional da Conservação de maneira estritamente técnica. Ainda que muitos desses autores apontem a importância da disciplina e da presença do conservador em

todas as etapas de elaboração, comumente a justificativa para tal é a realização de algum procedimento, e não para pensar o processo de maneira crítica.

A Conservação possui grande potencial para ser trabalhada em conjunto com as áreas que compõem o processo de musealização, como a Comunicação e a Educação. Parece haver, no entanto, uma espécie de receio por partes dos outros profissionais de museus em relação ao trabalho do conservador, que comumente é visto a partir da perspectiva do veto, ou seja, a partir da ideia de que o conservador irá impedir determinadas ações. Infelizmente, é comum ouvirmos colegas de instituição se referirem aos conservadores como “chatos”, ou ainda como “muito conservadores”, em um trocadilho com o nome da profissão. Nos museus que salvaguardam coleções arqueológicas e etnográficas, especificamente, trabalhamos também com profissionais que possuem formação nas áreas da Arqueologia, Antropologia e Etnologia, e que, por sua vez, possuem ainda mais distanciamento e desconhecimento do que é Conservação e de como seus profissionais atuam.

Segundo Clavir (2002), os conservadores-restauradores se consideram diferentes dos outros profissionais de museus, e a recíproca também é verdadeira. De acordo com a autora, os profissionais da Conservação geralmente são vistos como pessimistas e como aqueles que impõem padrões impossíveis de serem atingidos (CLAVIR, 2002). Clavir (2002) aponta, ainda, que muitos conservadores-restauradores são mais leais às coleções do que às próprias instituições onde atuam. Seriam os conservadores-restauradores os “outros” dos profissionais de museus?

A ideia aqui não é apontar responsáveis e sim trazer a questão à discussão, e estimular que os profissionais das áreas que trabalham lado a lado à Conservação compreendam que essa não é uma disciplina estritamente técnica, nem uma área de apoio. A Conservação hoje, em todo o mundo, é uma disciplina científica com teorias, princípios e métodos próprios, e com profissionais qualificados não somente para intervir fisicamente no patrimônio, mas para pensá-lo criticamente.

Por outro lado, é fundamental que seja feita uma crítica a respeito da própria disciplina. Nos cursos existentes no Brasil, as grades curriculares ainda são, em sua maioria, direcionadas à restauração e não à conservação. Ao mesmo tempo, como vimos no decorrer dos capítulos, as formações existentes não contemplam os acervos etnográficos e sua tipologia material, sendo geralmente direcionadas a bens culturais em papel, tela e madeira – sendo essa última o único tipo de suporte abordado pelos cursos de formação que encontramos nas coleções etnográficas indígenas. Outros

materiais de composição desses objetos, como por exemplo fibras vegetais, plumária, ossos e dentes, cera de abelha, não são contemplados.

Ainda assim, como vimos, não seria suficiente que as ofertas formativas abrangessem somente os tipos de material de composição dos objetos etnográficos, uma vez que vimos que esses possuem outras especificidades, especialmente no que se refere ao intangível. Da mesma maneira, existe uma gama de outros tipos de bens culturais que também não são abarcados nos currículos das graduações, nem no que se refere aos suportes nem a outras especificidades, como coleções arqueológicas, biológicas, zoológicas e de instrumentos científicos.

Os profissionais da Conservação que atuam em museus com coleções etnográficas, assim, acabam por aprender na prática como lidar com os objetos indígenas. Em relação a esse aprendizado construído através da interação com o acervo, Granato *et al.* (2018b, p. 38) ressaltam que “[...] não se trata de empirismo, mas sim da procura por novas especializações, de interações com outros profissionais e instituições afins, da contratação de consultores, quando necessário, tudo dentro do padrão ético-profissional”.

Ao mesmo tempo, e provavelmente como consequência da lacuna existente na formação, são raras as pesquisas e publicações sobre a conservação de objetos e coleções etnográficas produzidas no território nacional, como também aponta o entrevistado 2:

[...] você tem fórmulas muito clássicas, ainda mais aqui no Brasil, se você pensar na tríade escultura, papel, tela. Você não aborda os materiais etnográficos, quiçá os arqueológicos, que também tem toda uma natureza específica [...]. Então, eu acho que a gente não é preparado para isso. Eu ainda eu investigo algumas grades de cursos que surgem: “será que vai abordar algum tema específico?” [...]. Os cursos de Conservação pouco falam de materiais arqueológicos. Os cursos de Arqueologia se preocupavam mais em falar sobre Conservação do que o oposto, e aí eu me pergunto: “e o material etnográfico vai entrar quando?” A gente ainda está um pouco longe disso, infelizmente. Literatura, protocolo, tudo eu tive que buscar fora [...] (ENTREVISTADO 2).

. A bibliografia específica de conservação de coleções etnográficas que compõe essa pesquisa é majoritariamente estrangeira, em especial canadense e estadunidense. No Brasil, em áreas como a Antropologia e a Museologia, já há um esforço bastante significativo de produção sobre coleções etnográficas há algumas décadas, principalmente no que se refere à perspectiva colaborativa. No que concerne à Conservação, no entanto, ainda se caminha timidamente nesse cenário.

Em paralelo, há uma outra problemática, também de natureza estrutural, que afeta a conservação das coleções etnográficas nos museus universitários: como vimos no segundo capítulo, é comum que as universidades e seus museus estabeleçam relações assimétricas, que por sua vez desencadeiam problemas relativos a recursos materiais, financeiros e humanos. Em ambos os casos analisados nesta pesquisa, é possível visualizar algumas destas questões e como elas influenciam na preservação dos acervos.

Como vimos, a partir da segunda metade do século XX, houve uma modificação nos valores atribuídos às coleções salvaguardas pelos museus universitários. Além dos valores científicos, a essas coleções passaram também a ser atribuídos valores culturais, e esse novo capital simbólico não foi facilmente assimilado pelas instituições (RIBEIRO, 2013). Esse fato foi definidor para o início da crise nos museus universitários, já no final do século, e que ainda reverbera até hoje. As questões problemáticas identificadas nos museus analisados e também apontadas pelos entrevistados, como a escassez de recursos financeiros, espaços inadequados e equipes reduzidas são reflexos dessa crise, e são coincidentes com a problemática descrita há 30 anos pelos autores e pesquisadores do tema.

A maioria dos profissionais de museus entrevistados nessa pesquisa menciona que a falta de recursos impossibilitou ou impossibilita a realização de alguma etapa do processo de musealização. As atividades de conservação, especificamente, demandam materiais e equipamentos específicos, e sua aquisição pelos museus universitários, como vimos no caso do MAE/UFBA, pode ser morosa. Da mesma maneira, as áreas destinadas à conservação dos acervos, como reserva técnicas e laboratórios, e também outros espaços onde as coleções são guardadas, ainda que temporariamente, como as vitrines utilizadas nas exposições, necessitam de investimento por parte das instituições.

Quando falamos em recursos, para além de pensarmos a receita financeira, é preciso também considerarmos o quadro de pessoal das instituições e o investimento na qualificação dos profissionais que vão lidar com as coleções etnográficas indígenas. Nesse sentido, é fundamental também o investimento nos recursos humanos que atuarão nos museus trabalhando na conservação, não somente no que se refere à admissão de profissionais, mas também no que refere à valorização da disciplina.

Nos casos analisados, vimos que, ainda que por vezes invisibilizados dentro do sistema da musealização, os profissionais da Conservação seguem trabalhando para

a preservação das coleções indígenas. A incorporação dos grupos de origem dessas coleções aparece quase como um imperativo diante do novo cenário de decolonização dos museus e suas práticas, mas precisa ser precedida, ou pelo menos acompanhada, de uma mudança estrutural nos processos de musealização.



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação de coleções e sua musealização refletem as visões de mundo dos colecionadores, das sociedades e das instituições nas quais estão inseridas. A musealização, enquanto processo de transformação das coisas em objetos de museus, foi durante muito tempo compreendida pelos teóricos da área como uma operação de descontextualização e ressignificação, uma vez que confere novos sentidos a esses objetos por meio da atribuição de valores.

Durante muito tempo, os valores atribuídos pelos museus e seus profissionais aos objetos e coleções etnográficas foram estabelecidos por viajantes, pesquisadores e outros, mas nunca pelas próprias sociedades que produziam aqueles artefatos. As primeiras coleções etnográficas, assim, são fruto de um período histórico marcado pelo colonialismo e ajudaram a construir uma imagem estereotipada e homogeneizante dos povos originários. Posteriormente, muitas dessas coleções constituíram os museus etnográficos, que também contribuíram com a manutenção do pensamento colonial ocidental.

A era pós-colonial fez com que as relações entre a Museologia e a Antropologia se modificassem, o que resultou na crise dos museus etnográficos e acabou despertando novas maneiras de olharmos para esses museus e coleções: os valores comumente atribuídos começaram a ser questionados, e valores antes não considerados por essas instituições passaram a ser incorporados pela musealização. Na perspectiva atual, compreendemos que, para determinados grupos culturais, o processo de musealização não necessariamente suspende ou elimina os significados atribuídos a alguns objetos, principalmente àqueles que se referem ao sagrado.

Esse novo modo de olhar as coleções etnográficas fez com que a compreensão sobre o objeto etnográfico também se modificasse. Se antes esses objetos eram considerados primitivos e, de certa forma, menores dentro do sistema das artes, hoje são vistos em toda a sua complexidade, não somente técnica, mas simbólica. Reconhecemos que nosso sistema de pensamento ocidental não dá conta, inclusive, de compreender o artefato etnográfico em toda a sua multiplicidade de significados. Por esse motivo, entendemos que é necessário que os grupos que produziram ou produzem esses objetos sejam incorporados nos processos de musealização.

Desde o final do século XX, os documentos patrimoniais e os teóricos de áreas como a Museologia e a Antropologia preconizam a participação dos indígenas na gestão de suas coleções. Ao mesmo tempo, esses grupos também vêm demandando

sua participação ativa na gestão de seus bens culturais salvaguardados pelos museus, pois não querem mais que contemos suas histórias: querem ocupar esses espaços e falar por si próprios. Nesse contexto, é fundamental que nós, profissionais dessas instituições, nos debruçemos sobre o tema da gestão compartilhada e da colaboração com os povos indígenas para entender sua complexidade e nos aprimorarmos enquanto cogestores desses bens.

A Conservação é uma disciplina que se baseia na atribuição de valor para estabelecer seus princípios e conseqüentemente suas práticas. Por haver nascido dentro dos museus e se desenvolvido concomitantemente à Museologia, a Conservação acaba por se basear nos mesmos valores atribuídos pela instituição museu. Nesse sentido, a disciplina também acompanhou as mudanças no que se refere à musealização e à gestão das coleções etnográficas.

Em seus primórdios, a Conservação tinha como objetivo a manutenção da integridade física dos objetos por meio, principalmente, da Restauração. A conservação dos objetos etnográficos, historicamente, esteve focada majoritariamente na materialidade e na preservação da integridade física, tendo como principal problemática a questão da diversidade de suportes e sua natureza majoritariamente orgânica. Com o passar do tempo, a disciplina passou a se preocupar também com a integridade conceitual e cultural desses bens, e ampliou seu foco do objeto para as relações entre as pessoas e os objetos.

Ao mesmo tempo, com o desenvolvimento científico de áreas como a Arqueologia e a Museologia, a Conservação se modifica e se desenvolve também como disciplina à parte, com princípios teóricos e metodológicos próprios, e na qual o conservador-restaurador passa de auxiliar técnico para um profissional apto a pensar criticamente o patrimônio. No âmbito das coleções etnográficas e no atual cenário da gestão compartilhada, cada vez mais os conservadores têm se deparado com situações que demandam outro tipo de atuação, mas para a qual, como vimos não se sentem preparados. Nesse sentido, o objetivo principal desta tese era construir conhecimento sobre o tema para poder instrumentalizar os profissionais da Conservação e assim qualificar o trabalho realizado nos museus etnográficos.

Para que pudéssemos nos aprofundar sobre o tema proposto, escolhemos como estudos de caso os Museus de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) e da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA), partindo da elaboração de suas atuais exposições permanentes "Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena" e "O

Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón", respectivamente, para compreender a conservação das coleções etnográficas indígenas. Como apontamos na introdução da tese, a escolha das exposições, como objetos da análise acabou se dando por acaso, mas parece ter se encaixado de maneira bastante interessante na discussão proposta.

Grande parte dos trabalhos colaborativos entre indígenas e museus apresentados como exemplo no decorrer da pesquisa tem sido realizados no âmbito das exposições, da mesma maneira que em um dos nossos estudos de caso. É por meio das exposições que as demandas e a participação dos povos indígenas têm alcançado maior visibilidade, uma vez que essas são a interface entre o público e as coleções. Para que uma exposição seja criada, montada e inaugurada e cumpra seu papel de comunicação, todas as etapas da musealização devem ser realizadas da maneira adequada. A conservação, por sua vez, é parte fundamental do processo de elaboração das exposições, devendo ser incorporada em todas as suas fases de desenvolvimento.

Um dos objetivos, a partir dos estudos de caso, foi compreender quais metodologias de conservação têm sido utilizadas pelos profissionais dos museus analisados para as coleções etnográficas indígenas. Em ambos, identificamos que são os princípios estabelecidos pela Conservação tradicional que, no cotidiano, norteiam as intervenções no âmbito da disciplina, especialmente o princípio da mínima intervenção, que, por sua vez, está diretamente relacionado ao âmbito da conservação preventiva.

A escolha a respeito de em qual ou quais princípios da Conservação as intervenções devem estar fundamentadas, por sua vez, se dá a partir da atribuição de valores aos objetos. A Conservação Preventiva se desenvolve a partir do paradigma da ciência, e nesse contexto já carrega em si o valor da objetividade científica. Nas universidades, as coleções são formadas a partir do valor científico e, posteriormente, musealizadas também por seus valores históricos e culturais. São esses os valores, assim, considerados pelos conservadores de ambas as instituições como base para suas ações no contexto da musealização dos acervos etnográficos indígenas.

No contexto da elaboração da exposição "O Semeador e o Ladrilhador: ...", do MAE/UFBA, as intervenções seguiram circunscritas aos princípios tradicionais da Conservação. Isso se deve, em grande parte, ao fato de a tomada de decisão a respeito das intervenções ter sido realizada somente pelos profissionais da instituição. Ao realizarmos a escolha das duas unidades de análise, esse era um resultado já

esperado, uma vez que estávamos cientes de que a referida exposição não havia contado com a participação de grupos indígenas, e era justamente esse elemento que queríamos explorar em nossa análise.

Na elaboração da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, do MAE/USP, por sua vez, os valores considerados foram aqueles atribuídos pelos povos participantes. A principal mudança identificada no caso do MAE/USP, a partir da colaboração, foi a consideração de um valor antes não incorporado pela musealização e pela conservação: o sagrado. A incorporação desse novo valor reflete diretamente na consideração da integridade conceitual/cultural (ou significância cultural), e, por consequência, na determinação do tipo de intervenção a ser realizada no objeto. Nesse contexto, os princípios tradicionais da disciplina, muitas vezes, não deram conta das demandas dos povos indígenas e tiveram que ser subvertidos, aproximando os procedimentos daquilo que é denominado cuidado tradicional.

Sendo assim, compreendemos que, dentre os museus analisados, somente o MAE/USP se utilizou de metodologias que estão de acordo com o que hoje é considerado pela Conservação como algo fundamental: as relações das pessoas com os objetos. Ao incluir os grupos indígenas de origem das coleções e incorporar o conhecimento e as crenças desses grupos a respeito dos objetos, a equipe de conservação do Museu atua de acordo com as prerrogativas atuais da disciplina. Dessa maneira, a conservação das coleções etnográficas indígenas na perspectiva contemporânea envolve a união dos princípios tradicionais da disciplina com o cuidado tradicional estabelecido a partir das crenças valores dos grupos indígenas.

É fundamental ressaltar, também, que no âmbito da elaboração das exposições dos museus analisados, nenhum dos profissionais das equipes de Conservação esteve envolvido integralmente em todas as etapas. No contexto dos museus e da musealização, talvez não seja possível que os conservadores optem por considerar valores diferentes daqueles que estão sendo considerados no projeto das exposições. No caso do MAE/UFBA, por exemplo, não seria possível que a equipe, por si, decidisse incorporar os indígenas na realização dos procedimentos de conservação, não somente em razão da falta de recursos, mas porque esses profissionais não participaram da tomada de decisões.

Ao longo da escrita dessa tese, ficou evidente que há uma questão que permeia a conservação dentro dos museus: sua inserção no processo de musealização parece não estar ocorrendo da maneira como é preconizada pela

própria disciplina e também pela Museologia. Foram identificados, tanto na bibliografia como nos casos analisados, indicações da invisibilização da Conservação e de seus profissionais dentro dos museus e nos processos de musealização, o que se comprovou nos casos analisados. Esse resultado é bastante curioso, uma vez que, ao partir da discussão sobre inclusão de novos atores antes não incorporados nos processos de musealização, chegamos à conclusão de que os próprios conservadores também não o são, ao menos não da maneira como a própria Museologia preconiza.

Ambos museus universitários, MAE/USP e MAE/UFBA, têm origens semelhantes, a partir da doação de coleções arqueológicas e etnográficas, porém se desenvolveram de maneira completamente diferente dentro de suas instituições. É possível dizer que a USP se encontra mais avançada no que se refere à regulamentação institucional e à estruturação de seus museus universitários. A UFBA, por sua vez, não oferece a seus museus uma organização dentro da própria instituição, apesar de já ter realizado alguns esforços nesse sentido.

Essas diferenças parecem reverberar diretamente nos Museus de Arqueologia e Etnologia aqui analisados e nos processos de musealização, que dependem de uma estrutura técnica adequada para que possam ser desenvolvidos. A questão dos recursos foi mencionada por praticamente todos os profissionais entrevistados, independentemente da Instituição. Os depoimentos dos interlocutores do MAE/USP evidenciaram que a participação dos grupos indígenas demanda mais recursos do que os já dispensados usualmente para a unidade. Os depoimentos dos interlocutores do MAE/UFBA, por sua vez, evidenciaram que nem os recursos destinados pela Universidade ao Museu têm dado conta das necessidades da unidade, fato que está, inclusive, comprometendo a conservação das coleções.

Da mesma maneira que os museus, as universidades são consideradas locais aptos para a guarda das coleções, onde, supostamente, existe a estrutura disponível e o corpo profissional qualificado para a realização dessa tarefa. A partir dos casos analisados, vimos que essa afirmação não procede: os resultados da pesquisa corroboram o que já vem sendo apontado por pesquisadores há algum tempo sobre a situação dos museus universitários: falta estrutura, faltam recursos, falta corpo técnico especializado, as gestões são inadequadas, etc.

Curiosamente, a palavra crise aparece nessa pesquisa associada tanto aos museus etnográficos como aos museus universitários. Em nossos casos de estudo, ambos Museus de Arqueologia e Etnologia universitários e suas coleções indígenas, assim, parecem estar imersos em uma dupla crise. Nesse contexto, e a partir do que

aprendemos nessa pesquisa de tese, queremos apontar o trabalho colaborativo com as populações indígenas como um caminho não só possível, mas potente, para a conservação das coleções etnográficas, e que pode se configurar como uma estratégia para essas crises.

Entendemos que a colaboração com esses grupos pode ressoar de maneira frutífera no processo de conservação, pois gera o compartilhamento das responsabilidades com as coleções, diminui o receio a respeito de como lidar com o objeto e promove a elaboração de soluções alternativas para os problemas existentes. Nesse contexto de fragilidade dos museus universitários, e no âmbito específico dos museus de Arqueologia e Etnografia, assim, a gestão compartilhada pode apontar um caminho para requalificação das coleções e o fortalecimento dos museus dentro de suas instituições.

Uma das motivações para a realização dessa pesquisa foi poder colaborar na instrumentalização dos profissionais da Conservação que atuam com coleções indígenas nos museus etnográficos, auxiliando-os a compreender o tema e suas particularidades e a mover-se no cenário contemporâneo de preservação dessas coleções. Entendemos que, concordando ou não com a inserção de novos atores na musealização dos acervos, a participação dos grupos indígenas na gestão e curadoria de suas coleções, além de ser preconizada pelos documentos patrimoniais, já é uma realidade em muitas instituições, e fará parte, cada vez mais, do repertório dos museus que salvaguardam objetos etnográficos das populações originárias.

A partir da pesquisa bibliográfica e dos depoimentos dos interlocutores, foi possível identificar questões basilares para a realização dos trabalhos colaborativos com grupos indígenas em museus, no que se refere à musealização em geral e especificamente à Conservação. Reunimos essas questões em oito pontos, que a nosso ver concatenam as ideias apresentadas no decorrer da tese e podem servir como subsídios para a discussão e atuação dos profissionais nos museus.

#### **- Deslocamento do protagonismo**

Os profissionais de museus devem entender que o trabalho colaborativo implica a realocação das posições de trabalho tradicionalmente ocupadas no processo de musealização. O museu deve sair da posição de protagonista e assumir um papel de coadjuvante, em prol de uma meta comum. Nesse sentido, deve haver o entendimento de que os indígenas são especialistas no que se refere a seus objetos.

### **- Entendimento da relação de trabalho**

Os museus e seus profissionais devem abandonar a ideia de que os indígenas são informantes. A relação estabelecida no contexto do trabalho colaborativo é uma relação profissional. Essa consciência gera duas implicações: a primeira é que o processo colaborativo não é filantropia; a segunda é que a colaboração por parte dos indígenas não é um trabalho voluntário, ou seja, deve haver uma contrapartida.

### **- Adaptação da linguagem**

É do *ethos* da ciência a utilização da linguagem especializada, que, ao mesmo tempo que nos constitui enquanto campo, também nos afasta do público em geral, e torna a divulgação científica um desafio constante. Em um trabalho colaborativo com grupos indígenas, a língua, por si, já pode se constituir como um empecilho: nem sempre os participantes irão ter domínio da língua do outro – os indígenas, aliás, dominam muito mais a língua portuguesa, do seu outro, os não indígenas, do que o contrário.

A utilização de termos técnicos, nesse contexto, dificulta ainda mais o diálogo. É importante, assim, que os profissionais de museu exercitem a capacidade de explicar os procedimentos de musealização de forma mais acessível, para que as informações sejam compreendidas em sua totalidade e possam ser apropriadas pelos envolvidos.

### **- Transparência nas ações**

Durante o trabalho colaborativo, é preciso que sejam informados aos indígenas todos os procedimentos que serão realizados, especialmente no que se refere ao uso que será feito do que está levantado por meio da participação dos grupos, como informações, imagens, gravações sonoras, objetos, dentre outros elementos. Essa ação é fundamental, pois apenas o compartilhamento de uma informação não pressupõe a permissão para usá-la. Todo e qualquer uso deve ser notificado e discutido com os grupos envolvidos, para que não ocorram mal-entendidos nem utilizações indevidas. A produção e uso de imagens, em especial, é um tema bastante sensível, e que deve ser previamente combinado.

No contexto da transparência, é fundamental também que se discuta a utilização de instrumentos de documentação institucionais, tanto museológicos,



administrativos ou jurídicos. Esses instrumentos podem significar diferentes coisas para os diferentes grupos: enquanto para alguns pode se configurar como uma garantia ou segurança, para outros pode soar como uma atitude desrespeitosa e que simboliza o desequilíbrio histórico das relações entre indígenas e não indígenas.

#### **- Escuta respeitosa**

É fundamental que os profissionais de museus pratiquem a escuta atenta no diálogo com os grupos indígenas. Ouvir atentamente envolve também a disponibilidade em compreender os diferentes tempos e as diferentes maneiras de se comunicar. A plena atenção à linguagem verbal e não verbal dos povos indígenas, além de demonstrar respeito, faz com que tenhamos mais elementos para a compreensão dos grupos e de sua cultura e, conseqüentemente, da sua relação com os objetos.

#### **- Consciência da diversidade**

Durante muito tempo, os museus abordaram a figura do indígena de maneira homogeneizada. Os povos indígenas, entretanto, são extremamente diversos em sua cultura: o último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), publicado em 2010, identifica a existência de 305 povos e 274 línguas indígenas, dado que por si já denota a diversidade dessas populações. As instituições e seus gestores devem se empenhar em conhecer as especificidades dos povos indígenas relativas às coleções que salvagam, e também ter consciência da multiplicidade de vozes existentes dentro do mesmo grupo. Sendo assim, é fundamental a compreensão de que as orientações de cada povo não são totalizantes, e por esse motivo não devem ser replicadas para outro grupo.

#### **- Consistência e constância das ações**

Para além da exploração e genocídio históricos empreendidos pelos não indígenas, há uma queixa recorrente dos povos indígenas a respeito dos pesquisadores, em relação à descontinuidade do contato e falta de retorno das pesquisas. Nesse sentido, o estabelecimento de uma confiança profissional entre o museu e os indígenas pode levar tempo. Por esse motivo, os povos indígenas devem ser parceiros das instituições que salvagam seus acervos não apenas em ações

pontuais: devem estar inseridos nas políticas de acervos e planos museológicos, denotando a seriedade e solidez do trabalho do museu.

### **- União de perspectivas**

A participação dos povos indígenas nos processos de musealização e gestão de suas coleções nos museus etnográficos é um elemento a mais a ser incorporado na realização dessas ações, e não uma diretriz única a ser seguida. Compreender o dever ético dos museus e assimilar a perspectiva dos povos indígenas na conservação e musealização de suas coleções não significa abandonar todas as práticas anteriores, e sim se abrir ao diálogo e à consideração de outros entendimentos e interpretações.

Compreendemos, assim, que, no âmbito da colaboração e da gestão compartilhada, se algum tipo de protocolo de conservação é possível de ser elaborado, esse passa necessariamente pelo comportamento do conservador e por uma mudança em sua ética profissional, e não por procedimentos técnicos. No contexto contemporâneo da Conservação das coleções etnográficas, a atuação deve ser pautada pelo respeito e pela busca do estabelecimento de uma relação de confiança entre museus e seus profissionais e os povos indígenas.

A pesquisa realizada para a escrita dessa tese respondeu às perguntas propostas, mas obviamente gerou outras dúvidas e inquietações, abrindo, assim, possibilidades para o desenvolvimento de novas investigações. Um dos caminhos que nos parece relevante e pertinente é o aprofundamento da discussão a respeito das perspectivas dos povos indígenas, tanto no âmbito dos processos de gestão compartilhada dos acervos com os museus etnográficos, como no que se refere à Conservação no contexto dos museus que esses grupos estão criando. Buscaremos gerar, assim, mais encontros e fricções, compreendendo que, entre ranhuras, atritos, encaixes e, até mesmo, desencaixes, museus e povos indígenas podem construir juntos uma nova maneira de preservar suas coleções.

## **REFERÊNCIAS**

## REFERÊNCIAS

ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes; GRANATO, Marcus. Contabilizando grãos de areia: o levantamento de museus universitários brasileiros via internet e aspectos desta realidade. **Revista CPC**, 2020. No prelo.

ABREU, Regina. **Tal Antropologia, qual museu?** In: Regina Abreu; Mario de Souza Chagas; Myriam Sepúlveda dos Santos. (Org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007. p. 138-178.

\_\_\_\_\_. **Colecionando o outro**. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (org.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: ContraCapa/Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. P. 33-57.

\_\_\_\_\_. **Museus indígenas no Brasil**: notas sobre as experiências Tikuna, wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, Priscila; BERTOL, Heloísa Maria; BORGES, Luiz C. (org.). *Ciências e Fronteiras*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências, 2012. p. 285-312.

AKSOY, Suay. **Museum definition**: the way forward. International Council of Museums - ICOM, 19 jan. 2020. Disponível em: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/02/Museum-definition-the-way-forward\\_EN.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/02/Museum-definition-the-way-forward_EN.pdf). Acesso em 29 ago. 2020.

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. A assinatura colonial e o dispositivo da autenticidade nos Museus. **Campos**: Revista de Antropologia Social, v. 16, n. 2, 2015, p. 16-43. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/53441>. Acesso em 20 ago. 2020.

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções universitários**: Por Que Museus de Arte na Universidade de São Paulo? 2001. 311 f. Tese ((Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação e Documentação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/publico/TDE.pdf>. Acesso em 25 jan. 2020.

AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. **Code of Ethics and Guidelines for Practice of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works**. Washington DC: AIC, 1994. Disponível em: [https://www.nps.gov/training/tel/guides/hps1022\\_aic\\_code\\_of\\_ethics.pdf](https://www.nps.gov/training/tel/guides/hps1022_aic_code_of_ethics.pdf). Acesso em: 02 mai. 2019.

AMES, Michael M. How to decorate a house: the re-negotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology. **Museum Anthropology**, n. 22, v. 3, 1999, p. 41-51. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/mua.1999.22.3.41>. Acesso em 25 abr. 2019

\_\_\_\_\_. **“Cannibal tours”, “glass boxes” e a política de interpretação.** In: OLIVEIRA, Joao Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia de Melo. (org.). De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019. p. 51-70. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/597>. Acesso em 05 ago. 2020.

APPELBAUM, Barbara. Criteria for Treatment: Reversibility. **Journal of the American Institute for Conservation**, v. 26, n. 2, 1987, p. 65-73. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3179456>. Acesso em 31 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Conservation treatment methodology.** Oxford: Butterworth-Heinemann/Elsevier, 2010.

ARIJS, Hilke. **Values and Collections/Collections and Values:** Towards an online tool for collection value assessment. CIDOC Conference Papers, 2014. Disponível em: [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2014/ARIJS\\_Hilke\\_CIDOC2014.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2014/ARIJS_Hilke_CIDOC2014.pdf). Acesso em: 02 abr. 2019

ASOCIACIÓN GREMIAL DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE CHILE. **Código de Ética.** Santiago de Chile, 2008. Disponível em: <http://www.agrchile.cl/wp-content/uploads/codigo-y-etica.pdf>.

AUSTRALIAN INSTITUTE FOR CONSERVATION OF CULTURAL MATERIAL. **Code of ethics and code of practice.** Canberra: AICCM, 2002. Disponível em: <https://aiccm.org.au/sites/default/files/docs/AICCMBusinessDocs/CODE%20OF%20ETHICS%20AND%20CODE%20OF%20PRACTICE%20Australian%20Institute%20for%20Conservation%20of%20Cultural%20Material.pdf>. Acesso em 02 mai. 2019.

AVRAMI, Erica. Values and Heritage Conservation. **The GCI Newsletter**, v. 15, n. 2, 2000. Disponível em: [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/15\\_2/news2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/15_2/news2.html). Acesso em 16 jun. 2019.

AVRAMI, Erica; MASON, Randall; DE LA TORRE, Marta. **Report on Research.** In: AVRAMI, Erica; MASON, Randall; DE LA TORRE, Marta. Values and Heritage Conservation: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000. Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/values\\_rpt.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/values_rpt.pdf). Acesso em: 02 mai 2019.

AVRAMI, Erica; MASON, Randall; DE LA TORRE, Marta. **The spheres and challenges of conservation**. In: AVRAMI, Erica; MASON, Randall; DE LA TORRE, Marta. Values and Heritage. Conservation: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000. Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/values\\_rpt.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/values_rpt.pdf) Acesso em: 02 mai 2019.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Com os índios Wauja**: Objectos e personagens de uma colecção amazônica. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 2004.

BARRETO, Ricardo. **Aberta a exposição "Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi"**. 26 mar. 2002. Disponível em: <https://site-antigo.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=226>. Acesso em 03 mai. 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOJANOSKI, Silvana de Fátima; MICHELON, Francisca Ferreira; BEVILACQUA, Cleci. Os termos preservação, restauração, conservação e conservação preventiva de bens culturais: uma abordagem terminológica. **Calidoscópico**, v. 15, n. 3, p. 443-454, set/dez 2017. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2017.153.04>. Acesso em 05 ago. 2020.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Considerações sobre etnomuseologia na Amazônia**. In: Atas do colóquio "Povos Indígenas da Amazônia: afirmação de Etnicidade". Porto: Universidade do Porto, 1994.

BRASIL. **Lei n. 7.287 de 18 de dezembro de 1984**. Dispõe sobre a Regulamentação da Profissão de Museólogo. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l7287.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7287.htm). Acesso em 04 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, Senado, 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em 16 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Decreto-lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza o patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm). Acesso em 16 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 62.241**, de 8 de fevereiro de 1968. Reestrutura a Universidade Federal da Bahia e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-62241-8-fevereiro-1968-403521-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 30 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Política Nacional de Museus**. Organização e textos: José do Nascimento Junior, Mário de Souza Chagas. Brasília: MinC, 2007. Disponível em: [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica\\_nacional\\_museus.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf). Acesso em 04 jun. 2019.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 9 n. 9, p. 9-33, 1996. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/291/200>. Acesso em 16 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários**. Cadernos de Sociomuseologia, v. 10, n. 10, 1997. p. 47-51. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/301/210>. Acesso em: 25 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. **Os reflexos dos 25 anos do Museu de Arqueologia e Etnologia nos 80 anos da USP**. In: GOLDEMBERG, José (coord.). USP 80 anos. São Paulo: Editora da Universidade, 2015. p. 245-250.

CALVO, Ana. **Conservación y restauración**: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. Madrid: Ediciones del Serbál, 2006.

CAMARGO, Monica Junqueira de. **A trajetória dos museus na Universidade de São Paulo**. In: GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo de. (orgs.). Cadernos do Patrimônio da Ciência e Tecnologia: instituições, trajetórias e valores. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2017a. Disponível em: [http://site.mast.br/hotsite\\_cadernos\\_do\\_patrimonio\\_da\\_ciencia\\_e\\_tecnologia/pdf/GRANATO\\_RIBEIRO\\_ARAUJO\\_caderno\\_05\\_WEB\\_2017.pdf](http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/pdf/GRANATO_RIBEIRO_ARAUJO_caderno_05_WEB_2017.pdf). Acesso em 20 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. Carta Patrimonial da USP: Por quê? **Revista CPC**, São Paulo, n.24, p.162-169, ago./dez. 2017b. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/142034>. Acesso em 30 abr. 2020.

CAN – Comunidade Andina. **Carta de Cartagena das Índias**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Cartagenas%20de%20I%CC%81ndias%20-%20Colombia%201999.pdf>. Acesso em 23 mai. 2019.

CANADIAN ASSOCIATION FOR CONSERVATION OF CULTURAL PROPERTY AND THE CANADIAN ASSOCIATION OF PROFESSIONAL CONSERVATORS. **Code of ethics and Guidance for Practice**. 3. ed. Ottawa: CAC/ACCR, CAPC/ACRP, 2009. Disponível em: <https://www.cac-accr.ca/download/code-of-ethics/>. Acesso em 02 mai. 2019.

CARVALHO, Aivone; OLIVEIRA SILVA, Dulcília Lúcia. **Conservação preventiva, intervenção e restauro em acervo etnológico**: sugestões metodológicas. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 15-16, 2005-2006. p. 347-355.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Conservação e valores**: pressupostos teóricos das políticas para o patrimônio. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins. Reconceituações Contemporâneas do Patrimônio. Coleção Arquimemória. Salvador: EDUFBA, 2011.

CLAVIR, Miriam. **Preserving conceptual integrity**: ethics and theory in preventive conservation. In: ROY, A; SMITH, P. Preventive conservation practice, theory and research. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1994. p. 53-57.

\_\_\_\_\_. The social and historic construction of professional values in Conservation. **Studies in Conservation**, v. 43, n. 1, 1998, p. 1-8. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1506631>. Acesso em 03 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Preserving what is valued**: museums, conservation, and First Nations. Vancouver: UBC Press, 2002.

CLAVIR, Miriam; MOSES, John. **Caring for sacred and culturally sensitive objects**. In: Preventive conservation guidelines for collections. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2018. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/caring-sacred-culturally-sensitive-objects.html>. Acesso em 09 ago. 2020.

COSTA, Carlos Alberto Santos. **A influência do Colégio dos Jesuítas na configuração da malha urbana de Salvador-BA (1549-1760)**. 2005. 169 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arqueologia/Conservação do Patrimônio. Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2005. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/491/1/arquivo2308\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/491/1/arquivo2308_1.pdf). Acesso em 14 mar. 2020.

CUNHA, Marcelo Bernardo da. A Exposição Museológica Como Estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. **Revista Magistro**, v. 1 n.1, 2010, p. 109-120. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1062/624>. Acesso em 14 mai.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. **Revista CPC**, n. 3, 2007. p.



69-90. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15598>. Acesso em 25 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. [org]. **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Museu, museografia e gestão de coleções indígenas: legislação e ética**. Trabalho apresentado no GT 021 Coleções, Colecionadores e Práticas de Representação da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2016b, João Pessoa/PB, 3 Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/306959653\\_Museu\\_museografia\\_e\\_gestao\\_de\\_colecoes\\_indigenas\\_legislacao\\_e\\_etica\\_1](https://www.researchgate.net/publication/306959653_Museu_museografia_e_gestao_de_colecoes_indigenas_legislacao_e_etica_1). Acesso em: 02 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC** – v. 7. n. 1, p. 184-211, 2017. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/2199/2517>. Acesso em: 06 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **La museología y lo sagrado: La resacralización del museo**. In: MAIRESSE, François (ed.). *Museology and the Sacred: Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 41th symposium, Tehran (Iran), 15-19 October, 2018*. Disponível em: [http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/Icofom\\_mono\\_Sacred\\_version\\_numero\\_rique2.pdf](http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/Icofom_mono_Sacred_version_numero_rique2.pdf). Acesso em 16 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Metamuseologia: reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, Jan./ Jul. de 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29480>. Acesso em 16 ago. 2020.

CULL, Daniel. *Subjectivity as Treatment: Neurosis and the Roots of Contemporary Ethnographic Conservation*. **CeROArt**, n. 4, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ceroart/1237#tocto1n1>. Acesso em 01 jun. 2019.

DANTAS, Julio Cezar Neto; UZEDA, Helena Cunha de. **O Museu de Arte Sacra de Paraty: a patrimonialização e suas novas perspectivas**. XVI ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (XVI ENANCIB). João Pessoa, 26 a 30 de outubro de 2015. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/viewFile/2808/1218>. Acesso em 05 ago. 2020.

DEAN, David. **Museum exhibition: theory and practice**. London: Routledge, 1996.

DECLARATION ON THE IMPORTANCE AND VALUE OF UNIVERSAL MUSEUMS. Hermitage Museum. Publicado em 28 jul. 2004. Disponível em: [https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/1999\\_2013/hm11\\_1\\_93/?lng=](https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/1999_2013/hm11_1_93/?lng=). Acesso em: 04 set. 2020.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013. Disponível em: [http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF\\_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf](http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf). Acesso em: 07 jul. 2018.

DIAS, Nelia. **Antropologia e museus: que tipo de diálogo?** In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

DOLÁK, Jan. **O museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský: Conceitos básicos**. In: SOARES, Bruno Brulon; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *Stránský: uma ponte Brno – Brasil*. Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Paris: ICOFOM, 2017. p. 178-188. Disponível em: [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/images/Icofom\\_Stransky\\_couv\\_cahierFINAL.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom_Stransky_couv_cahierFINAL.pdf). Acesso em: 22 jul. 2018.

DOUMAS, Dimitri. The Culture of Exhibitions and Conservation. **e-conservation Journal**, v. 1, 2013. p. 34-45. Disponível em: <http://www.e-conservation.org/issue-1/17-the-culture-of-exhibitions-and-conservation>. Acesso em 24 mar. 2020.

DUTRA, Mariana Ratts. **Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no Museu de Arte Contemporânea do Ceará**. 2014. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17184>. Acesso em 03 set. 2020.

EASTOP, Dinah. The Care of Ethnographic Collections. **Museum Ethnographers Group Newsletter**, n. 8, 1979, p. 10-15. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40838626>. Acesso em 04 jun. 2019

FACULDADE DE MEDICINA DA BAHIA. **Histórico**. Salvador, [20--?]. Disponível em: <http://www.fameb.ufba.br/institucional/historico>. Acesso em: 15 mar. 2020.

FLORIAN Mary-Lou E; KRONKRIGHT, Dale Paul; NORTON Ruth E. **The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials**. Marina del Rey, California: Getty Conservation Institute, 1990. Disponível em: [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf\\_cons\\_artifacts.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf_cons_artifacts.pdf). Acesso em 01 jun. 2019.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **A descoberta dos museus pelos índios**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 217-253. Disponível em: [http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio\\_ensaios-contemporaneos.pdf](http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf). Acesso em 15 jun. 2019.

FRONER, Yaci-Ara. Conservação preventiva e patrimônio arqueológico e etnográfico: ética, conceitos e critérios. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 5, p; 291-301, 1995. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/revmae/article/download/109243/107714>. Acesso em 16 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Demandas históricas: a constituição da Ciência da Conservação e a formação do Conservador-Restaurador. **Conservar Patrimônio**, n. 23, 2016, p. 15-23. Disponível em: <http://revista.arp.org.pt/pdf/2015048.pdf>. Acesso em 16 jul. 2018.

GADACZ, René R. First Nations. **The Canadian Encyclopedia**, 06 ago. 2019, Historica Canada. Disponível em: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/first-nations>. Acesso em 26 nov. 2020.

GAINSFORD, Sara. **Preserving Value, Enabling Continuity: Cultural Heritage Conservation and Co-curation with Indigenous Source Communities in a Contemporary Cultural Context**. 2018. 120 f. (Dissertation) Master of Science with a major in Conservation - Department of Conservation, University of Gothenburg, 2018. Disponível em: [https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/56788/1/gupea\\_2077\\_56788\\_1.pdf](https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/56788/1/gupea_2077_56788_1.pdf). Acesso em 02 jul 2019.

GAMBONI, Dario. World Heritage: Shield or Target? **Conservation Perspectives: The GCI Newsletter**, v. 16, n.2, 2001. Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/16\\_2/feature.html](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/16_2/feature.html). Acesso em 01 jun. 2019.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel M.ª; RODRÍGUEZ ANTÓN, David; BLÁZQUEZ RODRÍGUEZ. María Eugenia. **Museografía y Conservación**. Madrid: Editorial Síntesis, 2019.

GIL, Fernando Bragança. **Museus universitários: sua especificidade no âmbito da Museologia**. In: SEMEDO, Alice; SILVA, Armando Coelho Ferreira da. C. F. da (Orgs.). Coleções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários: homenagem a Fernando Bragança Gil. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005. p.34-52. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7644.pdf>. Acesso em 25 jan. 2020.

GILBERG, M. Friedrich Rathgen: The father of modern archaeological conservation. **Journal of the American Institute for Conservation**, v. 26, n. 2, 1987, p 105-120.

Disponível em: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic26-02-004.html>. Acesso em 19 nov. 2018.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **Stránský, Gregorová e Rússio: a construção da práxis museológica**. In: SOARES, Bruno Brulon; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **Stránský: uma ponte Brno – Brasil**. Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Paris: ICOFOM, 2017. p. 265-284. Disponível em: [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/images/lcofom\\_Stransky\\_couv\\_cahierFINAL.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/lcofom_Stransky_couv_cahierFINAL.pdf). Acesso em: 07 jul. 2018.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2007.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. **Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas**. 6 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

GRANATO, Marcus; CAMPOS, Guadalupe. Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos. **MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares** [Online], n. 1, 2013. Disponível em: <http://midas.revues.org/131>. Acesso em 10 jan. 2017.

GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo de. Cartas patrimoniais e a preservação do patrimônio cultural de Ciência e Tecnologia. **Informação & Informação**, Londrina, v. 23, n. 3, p. 202 – 229, set./dez. 2018a. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/30997>. Acesso em 20 ago. 2020.

GRANATO, Marcus; ZANATTA, Eliane Marchesini; SANTOS, Cláudia Penha dos. Sujeitos ocultos dos museus: os profissionais dos Laboratórios de Conservação e Restauração do Museu Imperial e do Museu de Astronomia e Ciências Afins. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 50, p. 30-51, 2018b. Disponível em: <http://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/125>. Acesso 05 jul. 2020.

GREENE, Virginia. Using Case Studies to Examine the Decision-Making Process for Cleaning Ethnographic Objects. **Journal of the American Institute for Conservation**, v. 45, n. 3, 2006, p. 183-199. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40026690>. Acesso em 02 jun. 2019.

GRISET, Suzanne. Preventative conservation measures for an Ethnographic Collection. **International Journal of Museum Management and Curatorship**, v. 5, n. 4, dez. 1986, p. 371-382. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/026047798690021X>. Acesso em 09 dez. 2020.

GUIMARÃES, Viviane Wermelinger; CURY, Marília Xavier; CARNEIRO, Carla Gilbertoni; SILVA, Maurício André da. (eds.). **Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena: resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas**. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/203/184/862-2>. Acesso em 05 set. 2020.

HERREMAN, Yani. **Exposição, exposições e mostras**. In: BOYLAN, Patrick J. (ed.). *Como gerir um museu: manual prático*. Paris: ICOM – Conselho Internacional de Museus, 2004. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184713>. Acesso 14 mai. 2020.

HILL, Linda K. The conservation and care of ethnographic material in local museums. **Museum Ethnographers Group Newsletter**, n. 17, 1985, p. 30-40. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40839156>. Acesso em 04 jun. 2019

HÖLLING, Hannah. The technique of conservation: on realms of theory and cultures of practice. **Journal of the Institute of Conservation**, v. 40, 2017, p. 87-96. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114>. Acesso em: 02 jun. 2019.

HORNBECK, Stephanie E. Intersecting conservation approaches to ethnographic and contemporary art: Ephemeral art at the National Museum of African Art. **Objects Specialty Group Postprints**, v. 20, 2013, p. 207-226. Disponível em: <http://resources.conservation-us.org/osgfiles/osg020-10.pdf>. Acesso em 02 jun. 2019.

ICOM – INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Statutes**. Extraordinary General Assembly 9<sup>th</sup>, June, 2017, Paris, France. Disponível em: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017\\_ICOM\\_Statutes\\_EN.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf). Acesso em 29 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Creating a new museum definition: the backbone of ICOM**. [s/d]. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>. Acesso em 29 ago. 2020.

ICOM BRASIL - Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. **Código de Ética do ICOM para Museus**. Versão lusófona. Brasília: ICOM Brasil/Curso de Museologia da Universidade de Brasília, 2010. Disponível em: [http://www.mp.usp.br/sites/default/files/arquivosanexos/codigo\\_de\\_etica\\_do\\_icom.pdf](http://www.mp.usp.br/sites/default/files/arquivosanexos/codigo_de_etica_do_icom.pdf). Acesso em 04 jun. 2020.

ICOM-CC. **Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage**. International Council Of Museums – Committee for Conservation, 2008. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.W1UKRNJKjIV>. Acesso em: 23 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. **Objects from Indigenous and World Cultures Working Group.** s.d. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/26/working-groups/objects-from-indigenous-and-world-cultures/>. Acesso em 02 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Recommendation: To Change the WG Name + feedback.** 2012. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/forums/viewtopic.php?f=7&t=258>. Acesso em 02 jun. 2019.

ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. **Carta de Burra.** Disponível em: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>. Acesso em 23 mai. 2019.

ICOM PORTUGAL. **Nova definição de Museu.** Destaques, ICOM Portugal, Notícias. Publicado em 16 ago. 2019. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/08/16/nova-definicao-de-museu/>. Acesso em 02 set. 2020.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Carta de Fortaleza.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2019.

KARP, I; LAVINE, S. D. **Introduction:** museums and multiculturalism. In: KARP, I; LAVINE, S. D. (org). *Exhibiting Cultures: the poetics and the politics of museum display.* Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1991.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Objects of ethnography.** In: KARP, I; LAVINE, S. D. (org). *Exhibiting Cultures: the poetics and the politics of museum display.* Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1991.

KONSA, Kurmo. Modern Conservation: connecting objects, values and people. **Baltic Journal of Art History**, v. 10, p. 53-86, 2015. Disponível em: <https://ojs.utlib.ee/index.php/bjah/article/view/BJAH.2015.10.03>. Acesso em 09 dez 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRMPOTICH, Cara; PEERS, Laura. **This is our life:** Haida material heritage and changing museum practice. Vancouver: UBC Press, 2013.

LEITZKE, Maria Cristina Padilha. **Curadorias compartilhadas:** um estudo sobre as exposições realizadas no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002 – 2009). 2012. 139 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/40485>. Acesso em 16 jun. 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **O que se pode designar como Museu Virtual segundo os museus que assim se apresentam.** In: ENANCIB 2009 - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (10), Responsabilidade Social da Ciência da Informação, 2009, João Pessoa. Anais X ENANCIB, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação. João Pessoa: ANCIB, PPGCI-UFPB, 2009, p. 2421-2468. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xenancib/paper/viewFile/3312/2438>. Acesso em 23 mai. 2019.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno.** São Paulo: EDUSP, 1999.

LOURENÇO, Marta C. **Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe.** 2005. 406 f. Tese (Doutorado) - Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris, 2005. Disponível em: <https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~mclourenco/>. Acesso em 01 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. Where past, present and future knowledge meet: an overview of university museums and collections in Europe. **Museologia Scientifica Memoriae**, n.2, 2008. p. 321-329. Disponível em: <http://www.anms.it/upload/rivistefiles/105.PDF>. Acesso em 26 jan. 2020.

MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria. **Historia de la conservación y la restauración:** desde la antigüedad hasta el siglo XX. 1 ed. Madrid: Tecnos Editorial, 2002.

MAGALHÃES, Isabel Raposo. **Abertura.** In: MACEDO, Rita; SILVA, Raquel Henriques da. (coord.). A arte efêmera e a conservação: o paradigma da arte contemporânea e dos bens etnográficos. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/16429>. Acesso em 06 dez. 2020.

MARQUES, Maria Inês Corrêa. **UFBA na memória:** 1946-2006. 2005. 388 f. Tese (doutorado). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11705>. Acesso em 20 ago. 2020.

MARQUES, Roberta Smania. **Os museus da Universidade Federal da Bahia enquanto espaços de ensino não-formal.** 2007. 302 f. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Ensino, Filosofia e História das Ciências). Instituto de Física, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15804/1/Roberta%20Smania%20Marques.pdf>. Acesso em 21 jan. 2020.

MARQUES, Roberta Smania; SILVA, Rejâne Maria Lira da. O Reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG-PMUS Unirio/MAST, v. 4, n. 1, 2011. p. 63-84. Disponível em: [https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/images/livros/sobre\\_os\\_museus\\_universitarios\\_do\\_brasil.pdf](https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/images/livros/sobre_os_museus_universitarios_do_brasil.pdf). Acesso em 25 jan. 2020.

MASON, Randall. **Assessing Values in Conservation Planning**: Methodological Issues and Choices. In: DE LA TORRE (ed.). *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/assessing.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf). Acesso em: 28 mar. 2019

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia e arte**. São Paulo: Editora Claridade, 2014.

MARTINEZ JUSTICIA, María José. **Historia y teoría de la conservación y restauración artística**. 2ed. 7º reimpressão. Madrid: Tecnos, 2007.

MENDONÇA, Lúcia Glicério. **Museus universitários**: de legisladores do saber a intérpretes de culturas. Atas do Seminário Internacional O Futuro dos Museus Universitários em perspectiva, 28 e 29 de novembro de 2013, Universidade do Porto, Portugal. p. 80-87. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12511.pdf>. Acesso em 25 jan. 2020.

MENDONÇA, Mário de Oliveira. Sobre o restauro do subsolo da Antiga Faculdade de Medicina, hoje Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA. **Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 6, ano 2, ago. 2013 – jan. 2014. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18509/1/Ed6.Ago2013-Jan2014\\_Boletim\\_Informativo\\_MAE-UFBA.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18509/1/Ed6.Ago2013-Jan2014_Boletim_Informativo_MAE-UFBA.pdf). Acesso em 14 mar. 2020.

MENSCH, P. van. **Towards a methodology of museology**. PhD thesis, University of Zagreb, 1992. Disponível em: <http://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf>. Acesso em 16 jun. 2019

MOFFETT, D.; HORNBECK, S.; MELLOR, S. **Common problems in archaeological and ethnographic conservation intersect with the contemporary**: Case studies of two African objects. ICOM Committee for Conservation Preprints. 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro. London: James and James, 2002.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2003.



NATIONAL PARK SERVICE. **Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA)**: a quick guide for preserving native American cultural resources. U. S. Department of the Interior, 2012. Disponível em: <https://www.nps.gov/history/tribes/documents/nagpra.pdf>. Acesso em 15 jun. 2019.

NEW ZEALAND GOVERNMENT. **Protected Objects Act**. Ministry for Culture and Heritage, 1975. Disponível em: <http://www.legislation.govt.nz/act/public/1975/0041/latest/DLM432116.html>. Acesso em: 15 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act**. Ministry for Culture and Heritage, 1992. Disponível em: <http://www.legislation.govt.nz/act/public/1992/0019/latest/DLM260204.html>. Acesso em 15 jul. 2019.

OLIVEIRA, Joao Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia de Melo. **Introdução**. In: OLIVEIRA, Joao Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia de Melo. (org.). De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019. p. 7-28. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/597>. Acesso em 05 ago. 2020.

PASSOS, A. M. O. **Relatório do Projeto de Pesquisa Histórica da Coleção Valentin Calderón**. Departamento de Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1999.

PEREIRA, Cláudio Luiz. **Antigas fotografias do Povo Kiriri no MAE/UFBA**. Salvador, BA: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19085/1/Folder\\_Kiriri\\_Visualiza%  
3oSite.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19085/1/Folder_Kiriri_Visualiza%c3%a7%c3%a3oSite.pdf). Acesso em 13 ago. 2020.

PEARLSTEIN, Ellen. **Conservation outreach materials for a tribal museum without conservators**. Conference: Playing to the Galleries and Engaging New Audiences: The Public Face of Conservation, November 14–16, 2013. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/284369557\\_Conservation\\_outreach\\_materials\\_for\\_a\\_tribal\\_museum\\_without\\_conservators/related](https://www.researchgate.net/publication/284369557_Conservation_outreach_materials_for_a_tribal_museum_without_conservators/related). Acesso em 03 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Ethnographic Conservation. **AIC NEWS**, v. 40, n. 2, 2015, p. 7-8. Disponível em: [https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/publications/periodicals/aic-news-vol-40-no-2-\(march-2015\).pdf?sfvrsn=6](https://www.culturalheritage.org/docs/default-source/publications/periodicals/aic-news-vol-40-no-2-(march-2015).pdf?sfvrsn=6). Acesso em 01 jun. 2019.

PINHEIRO, Lena Vania; BENCHIMOL, Alegria. **Objeto etnográfico como documento e informação**. In: ENANCIB 2009 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (10), 2009, João Pessoa. Anais X ENANCIB 2009, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação. João Pessoa: ANCIB,

PPGCI-UFPB, 2009. p. 2436-2450. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/71/1/ALEGRIAEnancib2009.pdf>. Acesso em 18 nov. 2018.

POMIAN, K. **Coleção**. Einaudi Enciclopedia, vol. 1, Memória e História, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, p. 51-86, 1984. Disponível em: [http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20\(1984b\).pdf](http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20(1984b).pdf). Acesso em: 19 nov. 2018.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RANGEL, M. F. A cidade, o museu e a coleção. **Liinc em Revista**, v. 7, p. 301-310, 2011.

RAPHAEL, Toby; BURKE, Martin. A set of conservation guidelines for exhibitions. **Objects Specialty Group Postprints**, v. 7, 2000, p. 5-20. Disponível em: <http://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/02/osg007-02.pdf>. Acesso em 14 mai. 2020.

RIBEIRO, Berta G. Etnomuseologia: da coleção à exposição. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 4, p. 189-201, 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revmae/article/viewFile/109204/107684>. Acesso em 09 dez. 2020.

RIBEIRO, Berta G.; VELTHEM, Lucia Hussak van. **Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia**. In: CUNHA, M. C. da. (org.). História dos índios no Brasil. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992. Disponível em: [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/hist%3Ap103-112/p103-112\\_Ribeiro\\_Colecoes\\_etnograficas.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/hist%3Ap103-112/p103-112_Ribeiro_Colecoes_etnograficas.pdf). Acesso em 18 nov. 2018.

RIBEIRO, Duanne. **Uma jornada em busca de reconstruir a sabedoria dos Kamayurá**. Itaú Cultural - Rumos. [S. l.] 25 jun. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/umos/uma-jornada-em-busca-de-reconstruir-a-sabedoria-dos-kamayura>. Acesso em 16 ago. 2020.

RIBEIRO, Emanuela Sousa. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 11, n. 4, mai/jun 2013. p. 88-102. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/download/16366/14654/>. Acesso em 25 jan. 2020.

RIBEIRO, Emanuela Sousa; SEGANTINI, Veronica Campos; GRANATO, Marcus. **Museus e patrimônio cultural universitário**: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações. In: ARAÚJO, Bruno Melo de; SEGANTINI, Verona Campos;

MAGALDI, Monique; HEITOR, Gleyce Kelly Maciel. (Org.). *Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios*. Recife: Editora UFPE, 2019.

ROCA, A. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. **Revista de Antropologia**, v. 58, n. 2, p. 117-142, 22 dez. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/108515/107405>. Acesso em: 20 abr. 2018.

RODGERS, Bradley A. **The archaeologist's manual for conservation: a guide to non-toxic, minimal intervention artifact stabilization**. New York: Kluwer Academic Publishers, 2004.

ROSE, Carolyn. Conservation of Museum Collections. **Conservation Perspectives: The GCI Newsletter**, v. 14, n. 3, 1999. Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/14\\_3/feature15.html](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/14_3/feature15.html). Acesso em 01 jun. 2019.

RUSSEL, Roslyn; WINKWORTH, Kylie. **Significance 2.0: a guide to assessing the significance of collections**. 2 ed. Canberra: Collections Council of Australia Ltd, Australian Government through funding from the Department of the Environment, Water, Heritage and the Arts, 2003. Disponível em: <https://www.arts.gov.au/sites/g/files/net1761/f/significance-2.0.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2019.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. "Museologia colaborativa": diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horizontes Antropológicos**. [online]. 2019, vol.25, n.53, pp.17-46. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0104-71832019000100017&lng=pt&nrm=iso](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-71832019000100017&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 23 nov. 2020.

SÁ, Ivan Coelho de. As matrizes francesas e origens comuns no Brasil dos cursos de formação em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, jul./dez. 2013, p. 31-58. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/513/512>. Acesso em 04 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. Perspectivas para o estudo da Museologia: o *Office International des Musées* e o desenvolvimento da Museografia. **Museologia e Patrimônio**, v. 4, nov. 2020, p. 128-156. Disponível em: [https://www.ipleiria.pt/eseccs/wp-content/uploads/sites/15/2020/11/Livro\\_Volume4\\_Museologia\\_Patrimonio1.pdf](https://www.ipleiria.pt/eseccs/wp-content/uploads/sites/15/2020/11/Livro_Volume4_Museologia_Patrimonio1.pdf). Acesso em 02 dez. 2020.

SADONGEI, Alyce. **American Indian Concepts of Object Use**. In: *Contaminated Collections: Preservation, Access and Use: Preservation of Native American and Historical Natural History Collections Contaminated with Pesticide Residues. Proceedings of a Symposium Held at the National Conservation Training Center (NCTC), Shepherdstown, West Virginia. April 6-9, 2001. Collection Forum*, 17, 1-2,

2001. p. 113–116. Disponível em: [http://www.spnhc.org/media/assets/cofo\\_2001\\_V17N12.pdf](http://www.spnhc.org/media/assets/cofo_2001_V17N12.pdf). Acesso em 16 jun. 2019.

SANDBL, Jette. **Standing committee for museum definition, prospects and potentials** (MDPP). International Council of Museums – ICOM, dez. 2018. Disponível em: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018\\_EN-2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_EN-2.pdf). Acesso em 29 ago. 2020.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Mackenzie, 2000.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Museu de Arqueologia e Etnologia: uma experiência inovadora na UFBA. **Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 6, ano 2, ago. 2013 – jan. 2014. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18509/1/Ed6.Ago2013-Jan2014\\_Boletim\\_Informativo\\_MAE-UFBA.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18509/1/Ed6.Ago2013-Jan2014_Boletim_Informativo_MAE-UFBA.pdf). Acesso em 14 mar. 2020.

SÃO PAULO. **Decreto nº 6.283 de 25 de janeiro de 1934**. Crea a Universidade de São Paulo e dá outras providências. Disponível em <http://www.leginf.usp.br/?historica=decreto-n-o-6-283-de-25-de-janeiro-de-1934>. Acesso em 04 mai. 2020.

SAVARY, Claude. L'objet ethnographique: moyen de connaissance des cultures? **Bulletin Annuel Musée d'Ethnographie de Genève**, Genève, n. 31/32, p. 65-80, 1988/1989.

SCHÄERER, Martin R. Things + Ideas + Musealization = Heritage: A Museological Approach. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** (PPG-PMUS) Unirio/MAST, v. 2, n. 1, 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/50/39>. Acesso em 07 jul. 2018.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr., 2012.

SCHUSTER, Peter-Klaus. The Treasures of World Culture in the Public Museum. **ICOM News**, n. 1, p. 4-5, 2004. Disponível em: <https://studylib.net/doc/13485051/the-treasures-of-world-culture-in-the-public-museum-4>. Acesso em 04 set. 2020.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. **A “Era dos Museu de Etnografia” no Brasil**: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. **Museus: dos gabinetes de curiosidades à Museologia moderna**. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPq, 2005.

SERRA, Ordep. Nota breve sobre Pedro Agostinho da Silva. **Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 4, ano 1, abr./mai. 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18508/1/Ed4.Abr-Mai\\_Boletim\\_Informativo\\_MAE-UFBA.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18508/1/Ed4.Abr-Mai_Boletim_Informativo_MAE-UFBA.pdf). Acesso em 02 set. 2020.

SILVA, Andréa Fabíola; GORDON, César. (Org.) **Xikrin**: uma coleção etnográfica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

SILVA, Mauricéia; FERREIRA, Rafael; SOARES, Sávia. **Mostra de filmes Vozes Indígenas**. Salvador, BA: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade Federal da Bahia, 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19073/1/Folder\\_VozesIndigenas.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19073/1/Folder_VozesIndigenas.pdf). Acesso em 13 ago. 2020.

SILVA, Megan de; HENDERSON, Jane. Sustainability in conservation practice. **Journal of the Institute of Conservation**, v. 34, n. 1, p. 5-15, 2011. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19455224.2011.566013?needAccess=true>. Acesso em 16 jun. 2019.

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. Routledge: London, 2006. Disponível em: <https://rbb85.files.wordpress.com/2015/11/laurajane-smith-uses-of-heritage.pdf>. Acesso em 15 jun. 2019.

STANIFORTH, Sarah. Conservation: Significance, Relevance and Sustainability, **ICC Bulletin**, v. p. 3-8, 2000.

STONER, Joyce Hill. **The impact of Paul Philippot on the theory and history of conservation/restoration**. ICOM-CC 18TH TRIENNIAL CONFERENCE, Copenhagen, 2017. Disponível em: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/214446/1/verbeeck-stoner.pdf>. Acesso em 16 jun. 2019.

SUAREZ, Naia Alban; CALVO, Yoanny Rodriguez. Faculdade de Medicina da Bahia: atualização de uma ideia inovadora. **Gazeta Médica da Bahia**, v. 80, n. 2, mai.-jun. 2010, p. 22-32.

SZMELTER, Iwona. New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care. **CeROArt**, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ceroart/3647#tocto1n5>. Acesso em: 01 jun. 2019.

THOMPSON, Ana Lúcia. Objetos indígenas: do artificial ao imaterial. **Antíteses**, v. 7, n. 14, p. 258-281, jul.-dez. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/19179/15643>. Acesso em 18 nov. 2018.

TOLEDO DE PAULA, Teresa Cristina. Toledo de Paula. De Plenderleith a Al Gore. O ideário vigente na conservação de bens culturais móveis no século XXI. **Anais do Museu Paulista**, v. 16, n. 2, jul.-dez., 2008, pp. 241-264. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/273/27312292008.pdf>. Acesso em 09 dez 2020.

TSOSIE, Rebecca. **Contaminated collections**: an overview of the legal, ethical and regulatory issues. *In*: Contaminated Collections: Preservation, Access and Use: Preservation of Native American and Historical Natural History Collections Contaminated with Pesticide Residues. PROCEEDINGS OF A SYMPOSIUM HELD AT THE NATIONAL CONSERVATION TRAINING CENTER (NCTC), Shepherdstown, West Virginia. April 6-9, 2001. Collection Forum, v. 17, n. 1-2, 2001. p. 113–116. Disponível em: [http://www.spnhc.org/media/assets/cofo\\_2001\\_V17N12.pdf](http://www.spnhc.org/media/assets/cofo_2001_V17N12.pdf). Acesso em 06 jun. 2019.

TOUTAIN, Lídia Maria Batista Brandão; ABREU, Marilene Lobo; VARELA, Aida. (orgs.) **Reitores da UFBA**: de Edgard Santos a Naomar de Almeida Filho. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5294/1/Reitores\\_UFBA\\_Digital.pdf?fbclid=IwAR2VKGInDqQ8-inSX0UacdykbwhkoWccFH32Q0OWkNelr7fBhyRS0qt2AD8](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5294/1/Reitores_UFBA_Digital.pdf?fbclid=IwAR2VKGInDqQ8-inSX0UacdykbwhkoWccFH32Q0OWkNelr7fBhyRS0qt2AD8). Acesso em 14 mar. 2020.

TOUTAIN, Lídia Maria Batista Brandão; SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da. (org.) **UFBA**: do século XIX ao século XXI. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5293>. Acesso em 06 mar. 2020.

TV UFBA. **Visita dos índios Kamayurá ao MAE**. Produção e Reportagem de Gisele Santana. Coordenação e Produção de Dan Hudson e Gisele Santana. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x50LleKEbXs>. Acesso em 16 ago. 2020.

VELTHEM, Lucia Hussak van. **Objeto etnográfico, coleções e museu**. *In*: ANAIS DO SEMINÁRIO PATRIMÔNIO CULTURAL E PROPRIEDADE INTELECTUAL: PROTEÇÃO DO CONHECIMENTO E DAS EXPRESSÕES CULTURAIS TRADICIONAIS. Belém: CESUPA /MPEG, 2005. Disponível em: <https://orixi.files.wordpress.com/2010/03/sem-propriedade-intelectual-e-patrimonio-cultural.pdf>. Acesso em 10 dez 2017.

\_\_\_\_\_. O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**: Ciências Humanas, v. 7, p. 51-66, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a05v7n1.pdf>. Acesso em 16 jun. 2019.

UFBA EM PAUTA. **MAE realiza lançamento da Cartilha “Passeio na Aldeia”**. Salvador, 27 nov. 2014. Disponível em: [https://www.ufba.br/ufba\\_em\\_pauta/mae-realiza-lan%C3%A7amento-da-cartilha-%E2%80%9Cpasseio-na-aldeia%E2%80%9D](https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/mae-realiza-lan%C3%A7amento-da-cartilha-%E2%80%9Cpasseio-na-aldeia%E2%80%9D). Acesso em 20 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Concurso seleciona poesias para o Abril Indígena.** Salvador, 25 mar. 2015. Disponível em: [https://www.ufba.br/ufba\\_em\\_pauta/concurso-seleciona-poesias-para-o-abril-ind%C3%ADgena](https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/concurso-seleciona-poesias-para-o-abril-ind%C3%ADgena). Acesso em 20 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Estão abertas as inscrições para o II Concurso de Poesias do Abril Indígena.** Salvador, 23 mar. 2016. Disponível em: [https://ufba.br/ufba\\_em\\_pauta/est%C3%A3o-abertas-inscri%C3%A7%C3%B5es-para-o-ii-concurso-de-poesias-do-abril-ind%C3%ADgena](https://ufba.br/ufba_em_pauta/est%C3%A3o-abertas-inscri%C3%A7%C3%B5es-para-o-ii-concurso-de-poesias-do-abril-ind%C3%ADgena). Acesso em 20 ago. 2020.

UMAC - INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **By-laws of the International Council of Museums Committee for University Museums and Collections.** Approved by UMAC's General Assembly, Helsinki 6 September 2017. Disponível em: [http://umac.icom.museum/wp-content/uploads/2017/05/UMAC\\_BYLAWS\\_2017.pdf](http://umac.icom.museum/wp-content/uploads/2017/05/UMAC_BYLAWS_2017.pdf). Acesso em 12 fev. 2020.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. **Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore.** Records of the General Conference, 25th session, Paris, 17 October to 16 November 1989, v. 1: Resolutions. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000084696.page=242>. Acesso em 23 mai. 2019

\_\_\_\_\_. **United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples.** Disponível em: [https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS\\_en.pdf](https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_en.pdf). Acesso em: 22 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Unesco Policy On Engaging With Indigenous Peoples.** Disponível em: <https://en.unesco.org/indigenous-peoples/policy>. Acesso em 16 jun. 2019.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Resolução nº 4191, de 24 de agosto de 1995.** Dispõe sobre a adequação da carreira administrativa instituída pela Resolução nº 4154/1995 às determinações do art. 15, XI; e do art. 45, IX, do Estatuto. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-4191-de-24-de-agostode-1995>. Acesso em 29 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. Resolução nº 5937, de 26 de julho de 2011. Baixa o Regimento do Museu de Arqueologia e Etnologia. Disponível em: <http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-5937-de-26-de-julho-de-2011-2>. Acesso em 29 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. **Carta do Patrimônio Cultural**. São Paulo, 2000. Disponível em: [http://biton.uspnet.usp.br/cpc/wp-content/uploads/2017/04/Carta\\_Patrimonial.pdf](http://biton.uspnet.usp.br/cpc/wp-content/uploads/2017/04/Carta_Patrimonial.pdf). Acesso em 30 abr. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Relatório geral de atividades: 1979/1983**. Gráfica Universitária: Salvador, 1983.

\_\_\_\_\_. **Regimento do Museu de Arqueologia e Etnologia**, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 10 de fevereiro de 2007.

\_\_\_\_\_. **Resolução 02/08**. Dispõe sobre o processo de criação de Órgãos Complementares e dá outras providências. Conselho Universitário. 2008. Disponível em: [https://ufba.br/sites/portal.ufba.br/files/resol\\_0208\\_2.pdf](https://ufba.br/sites/portal.ufba.br/files/resol_0208_2.pdf). Acesso em 20 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Estatuto e Regimento Geral**. Salvador, 2010. Disponível em: [https://ufba.br/sites/portal.ufba.br/files/Estatuto\\_Regimento\\_UFBA\\_0.pdf](https://ufba.br/sites/portal.ufba.br/files/Estatuto_Regimento_UFBA_0.pdf). Acesso em: 28 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. **Proposta de Trabalho do Candidato José Tavares-Neto à Direção da Faculdade de Medicina da Bahia da Universidade Federal da Bahia**, de 14 de julho de 2007 a 14 de julho de 2011. Salvador, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Relatório**. Comissão de Museus e Memória: Sidélia Teixeira, Francisco Portugal, Carlos Caroso. Salvador, 2007b.

VASCONCELOS, Mara Lúcia Carrett de; GRANATO, Marcus. A noção de integridade aplicada à conservação e restauro de bens culturais móveis: alguns antecedentes e desdobramentos. **Revista CPC**, n. 23, p. 93-113, 9 ago. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/119996/131187>. Acesso em: 02 mai. 2019.

VASCONCELOS, Mara Lúcia Carrett de; OLIVEIRA, Tainã Moura Alcântara. Com quantas caixas se faz uma reserva técnica? Um relato de experiência sobre a gestão dos acervos arqueológicos no MAE/UFBA. **Revista de Arqueologia Pública**, v.11, p.153-165, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8650056>. Acesso em 30 abr. 2020.

VASCONCELOS, Mara Lúcia Carrett de; ROSA, Celina OLIVEIRA; SANTOS, Tatiane Bernardo da Silva; OLIVEIRA, Jaqueline Anjos de. **Ações para a preservação das coleções etnográficas do MAE/UFBA**. CONGRESSO DA UFBA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO 2019. Caderno de Resumos. Universidade Federal da Bahia, 29 a 31 de outubro de 2019, Salvador, Bahia. p. 725 Disponível em [https://proext.ufba.br/sites/proext.ufba.br/files/congresso-ufba-2019\\_caderno-resumos.pdf](https://proext.ufba.br/sites/proext.ufba.br/files/congresso-ufba-2019_caderno-resumos.pdf). Acesso em 24 mai. 2020.



VASCONCELOS, Mara Lúcia Carrett de. ROSA, Celina. **The ethnographic collection as rhizome: new ramifications for Conservation.** 19th ICOM-CC TRIENNIAL CONFERENCE, 2020. No prelo.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. A função educativa de um Museu Universitário e Antropológico: o caso do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Cadernos do CEOM, ano 18, n. 21, 2005. p. 289-299. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2283/1364>. Acesso em 25 jan. 2020.

VELOSO JR., Crenivaldo. Os Primeiros Brasileiros: imagens e representações sobre os povos indígenas do Nordeste. **Boletim Informativo do Museu de Arqueologia e Etnologia**, n. 9, ano 3, fev.- jul. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18510>. Acesso em 20 abr. 2020.

VIEIRA, Ana Carolina Delgado. **Conservando coleções:** um diagnóstico sobre a gestão do patrimônio cultural do MAE/USP. Anais do II Seminário Preservação de Patrimônio Arqueológico no Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015. Disponível em: [http://site.mast.br/hotsite\\_livro\\_desafios\\_e\\_estudos\\_de\\_caso/pdf/08%20Ana%20Carolina.pdf](http://site.mast.br/hotsite_livro_desafios_e_estudos_de_caso/pdf/08%20Ana%20Carolina.pdf). Acesso em 17 ago. 2020.

VIEIRA, Carolina Delgado; CURY, Marília Xavier; PETERS, Renata F. **Saving the present in Brazil:** Perspectives from collaborations with indigenous museums. Objects From Indigenous And World Cultures, ICOM-CC 18TH TRIENNIAL CONFERENCE, Copenhagen, 2017. Disponível em: <https://www.icom-cc-publications-online.org/PublicationDetail.aspx?cid=6c43bbd7-13bb-45f9-90d1-1887afe755f8>. Acesso em 16 ago. 2020.

LANNES, Nina Vincent. Paris, Maori. **O museu e seus outros:** curadoria nativa no Quai Branly. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

WAIN, Alison. **Values and Significance in Conservation Practice.** PROCEEDINGS OF THE AICCM NATIONAL CONFERENCE, 2011. Disponível em: [https://aiccm.org.au/wp-content/uploads/2019/11/WAIN\\_NatConf2011.pdf](https://aiccm.org.au/wp-content/uploads/2019/11/WAIN_NatConf2011.pdf). Acesso em: 08 mar. 2019

WHARTON, Glenn. **Heritage conservation as cultural work:** public negotiation of a Pacific hero. Tese (Ph.D.) – Institute of Archaeology, University of London, 2004. Disponível em: <http://discovery.ucl.ac.uk/1446722/>. Acesso em: 02 jul. 2019.

**ANEXOS**

**ANEXO A - Cessão de direitos sobre depoimento oral para o (a) [nome da instituição]**

1. Pelo presente documento, ..... (nome), ..... (nacionalidade), .....(estado civil), ..... (profissão), Carteira de Identidade nº....., emitida por ....., CPF nº ....., residente e domiciliado em .....,  
cede e transfere neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo ao (à)[NOME DA INSTITUIÇÃO] a totalidade dos seus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia (ou entre os dias) ....., na cidade....., perante os pesquisadores.....
2. Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o DEPOENTE, proprietário originário de depoimento de que se trata este termo, terá indefinidamente, o direito ao exercício pleno dos seus direitos morais sobre o referido depoimento, de sorte que sempre terá seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.
3. Fica pois o(a) [NOME DA INSTITUIÇÃO] plenamente autorizada(o) a utilizar o referido depoimento, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive cedendo seus direitos a terceiros no Brasil e/ou no exterior.

Sendo esta a forma legítima e eficaz que representa legalmente nossos interesses, assinam o presente documento em 02 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

[LOCAL], [DIA] de [MÊS] de [ANO].

[NOME DO CEDENTE]

[NOME DA INSTITUIÇÃO]

**ANEXO B - Ficha para preenchimento da cessão de direitos sobre depoimento oral**

Nome completo do entrevistado:

Nacionalidade:

Estado civil:

Profissão:

Identidade N°:

Órgão emissor:

CPF n°:

Endereço completo (logradouro, número, bairro, cidade, estado):

Data da entrevista:

Local da entrevista:

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A - Questionários para entrevistas no MAE/USP

### COORDENAÇÃO DO PROJETO DE EXPOSIÇÃO

1. O que levou à realização da exposição "Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas"?
2. Como foi realizado o contato com os povos indígenas?
3. Quem se manifestou primeiro, o museu ou os indígenas?
4. Como o museu transmitiu o conhecimento relativo a Museologia?
5. Houve algum treinamento/preparação da equipe para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas? Como a equipe se preparou para o processo?
6. Houve critérios para escolha dos indígenas que participaram do processo e por quem estes foram estabelecidos? O que foi levado em consideração?
7. Quantos indígenas participaram e como? Atuaram como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos?
8. Qual foi o tempo de duração de todo o processo?
9. Em quais momentos os indígenas participaram e durante quanto tempo?
10. Os indígenas irão participar de mais alguma atividade após a abertura da exposição?
11. Como você acha que os indígenas compreenderam o processo?
12. Como você avalia sua participação no processo?
13. Como você avalia o processo em geral?
14. Esta foi uma ação pontual ou o museu pretende adotar a prática colaborativa de modo corrente?

### SEÇÃO TÉCNICA DE CONSERVAÇÃO

1. Quais foram as ações elaboradas pela Seção Técnica de Conservação para a exposição "Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas"?
2. Que tipo de intervenções Conservação preventiva/Conservação curativa/Restauração foram realizadas?
3. Houve alguma preparação ou treinamento para a realização das intervenções de Conservação e Restauração?
4. Houve alguma metodologia de Conservação e Restauração específica adotada?
5. Como foram transmitidas para os indígenas as informações relativas à Conservação e Restauração?
6. Houve algum treinamento/preparação da equipe da seção para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas?
7. Como se deu a participação dos indígenas? Houve critérios para escolha dos indígenas que participaram do processo nesta seção específica e por quem estes foram estabelecidos? O que foi levado em consideração?
8. Quantos indígenas participaram e como? Atuaram como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos? Por quanto tempo?
9. Houve alguma demanda/exigência específica dos povos indígenas em relação à Conservação e Restauração dos objetos?
10. Houve algum procedimento de Conservação e Restauração que foi impedido pelos indígenas de ser realizado?
11. Foi possível perceber diferenças entre as etnias no que se refere aos processos de Conservação e Restauração dos objetos?
12. Qual foi o tempo de duração do processo colaborativo nesta seção?

13. Como a Seção Técnica de Conservação dialogou com as outras seções da DAPE durante o processo?
14. Você considerou suficiente a documentação existente a respeito dos objetos para a realização das intervenções de Conservação e Restauro?
15. Há atividades relativas à Conservação previstas para após a abertura da exposição?
16. Na sua opinião, quais diferenças podem ser apontadas entre os processos de Conservação e Restauro que ocorrem sem colaboração e os colaborativos?
17. Quais as dificuldades encontradas para a realização do processo de Conservação e Restauro colaborativo?
18. Esta foi a primeira experiência colaborativa realizada na Seção Técnica de Conservação?
19. Esta foi sua primeira atuação em um processo de Conservação e Restauro colaborativo?
20. Como você avalia sua participação no processo?
21. Como você avalia o processo no geral?
22. Esta foi uma ação pontual ou a seção pretende adotar a prática colaborativa de modo corrente?

### **SEÇÃO TÉCNICA DE EXPOGRAFIA**

1. Quais foram as ações elaboradas pela Seção Técnica de Expografia para a exposição "Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas"?
2. Houve alguma preparação ou treinamento para a realização do processo colaborativo?
3. Houve alguma metodologia específica adotada?
4. Houve algum treinamento/preparação da equipe da seção para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas?
5. Como foram transmitidas para os indígenas as informações relativas à Expografia para o Patrimônio?
6. Como se deu a participação dos indígenas? Houve critérios para escolha dos indígenas que participaram do processo nesta seção específica e por quem estes foram estabelecidos? O que foi levado em consideração?
7. Quantos indígenas participaram e como? Atuaram como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos? Por quanto tempo?
8. Qual foi o tempo de duração do processo nesta seção?
9. Há atividades colaborativas relativas à Expografia previstas para após a abertura da exposição?
10. Quais as dificuldades encontradas para a realização do processo colaborativo?
11. Foi sua primeira atuação em um processo colaborativo?
12. Como você avalia sua participação no processo?
13. Como você avalia o processo em geral?
14. Esta foi uma ação pontual ou a seção pretende adotar a prática colaborativa de modo corrente?

### **SEÇÃO TÉCNICA DE EDUCAÇÃO PARA O PATRIMÔNIO**

1. Quais foram as ações elaboradas pela Seção Técnica de Educação para o Patrimônio para a exposição "Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas"?
2. Houve alguma preparação ou treinamento para a realização do processo colaborativo?
3. Houve alguma metodologia específica adotada?

4. Houve algum treinamento/preparação da equipe da seção para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas?
5. Como foram transmitidas para os indígenas as informações relativas à Educação para o Patrimônio?
6. Como se deu a participação dos indígenas? Houve critérios para escolha dos indígenas que participaram do processo nesta seção específica e por quem estes foram estabelecidos? O que foi levado em consideração?
7. Quantos indígenas participaram e como? Atuaram como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos? Por quanto tempo?
8. Qual foi o tempo de duração do processo nesta seção?
9. Há atividades relativas à Educação previstas para após a abertura da exposição?
10. Quais as dificuldades encontradas para a realização do processo colaborativo?
11. Foi sua primeira atuação em um processo colaborativo?
12. Como você avalia sua participação no processo?
13. Como você avalia o processo em geral?
14. Esta foi uma ação pontual ou a seção pretende adotar a prática colaborativa de modo corrente?

#### **DIVISÃO DE APOIO À PESQUISA E EXTENSÃO (DAPE)**

1. Como a DAPE se inseriu no processo de elaboração da exposição "Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas"? Qual sua função?
2. Que tipo de apoio institucional foi fornecido pela universidade para a realização desta exposição?
3. Houve algum treinamento/preparação da equipe para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas? Como a equipe se preparou para o processo?
4. Como você acha que os indígenas compreenderam o processo?
5. Como você avalia sua participação no processo?
6. Como você avalia o processo em geral?
7. Esta foi uma ação pontual ou a DAPE pretende adotar a prática colaborativa de modo corrente?

#### **SEÇÃO TÉCNICA DE LABORATÓRIOS**

1. Quais foram as ações elaboradas pela Seção Técnica de Laboratórios para a exposição "Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas"?
2. Houve alguma preparação ou treinamento para a realização do processo colaborativo?
3. Houve alguma metodologia específica adotada?
4. Houve algum treinamento/preparação da equipe da seção para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas?
5. Como foram transmitidas para os indígenas as informações relativas à seção?
6. Como se deu a participação dos indígenas? Houve critérios para escolha dos indígenas que participaram do processo nesta seção específica e por quem estes foram estabelecidos? O que foi levado em consideração?
7. Quantos indígenas participaram e como? Atuaram como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos? Por quanto tempo?
8. Qual foi o tempo de duração do processo nesta seção?
9. Há atividades relativas à Educação previstas para após a abertura da exposição?
10. Quais as dificuldades encontradas para a realização do processo colaborativo?



11. Foi sua primeira atuação em um processo colaborativo?
12. Como você avalia sua participação no processo?
13. Como você avalia o processo em geral?
14. Esta foi uma ação pontual ou a seção pretende adotar a prática colaborativa de modo corrente?

### **SERVIÇO TÉCNICO DE GERENCIAMENTO DA DOCUMENTAÇÃO**

1. Quais foram as ações elaboradas pelo Serviço Técnico de Gerenciamento da Documentação para a exposição "Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas"?
2. Houve alguma preparação ou treinamento para a realização do processo colaborativo?
3. Houve alguma metodologia específica adotada?
4. Havia documentação relativa aos acervos trabalhados?
5. A documentação existente fornecia informações satisfatórias para a elaboração da exposição?
6. Houve algum treinamento/preparação da equipe da seção para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas?
7. Como foram transmitidas para os indígenas as informações relativas à Documentação?
8. Como se deu a participação dos indígenas? Houve critérios para escolha dos indígenas que participaram do processo nesta seção específica e por quem estes foram estabelecidos? O que foi levado em consideração?
9. Quantos indígenas participaram e como? Atuaram como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos? Por quanto tempo?
10. Qual foi o tempo de duração do processo nesta seção?
11. A documentação relativa aos acervos trabalhados foi modificada após a realização do processo colaborativo?
12. Há atividades colaborativas relativas à Documentação previstas para após a abertura da exposição?
13. Quais as dificuldades encontradas para a realização do processo colaborativo?
14. Foi sua primeira atuação em um processo colaborativo?
15. Como você avalia sua participação no processo?
16. Como você avalia o processo em geral?
17. Esta foi uma ação pontual ou a seção pretende adotar a prática colaborativa de modo corrente?

## **APÊNDICE B - Questionários para entrevistas no MAE/UFBA**

### **SETOR DE MUSEOLOGIA**

1. Quais foram as ações elaboradas pela equipe de Museologia para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?
2. Houve alguma preparação ou treinamento da equipe?
3. Houve a participação de agentes externos à instituição na realização dos procedimentos de Museologia? Se sim, quais?
4. Houve alguma metodologia de Museologia específica adotada?
5. Houve diálogo entre a equipe de Museologia e os outros colaboradores durante o processo?
6. Você considerou suficiente a documentação existente a respeito dos objetos para a realização da exposição?
7. Há atividades relativas à Museologia previstas para após a abertura da exposição?
8. Como você avalia sua participação no processo?
9. Como você avalia o processo em geral?

### **SETOR DE CONSERVAÇÃO**

1. Quais foram as ações elaboradas pela equipe de Conservação para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?
2. Que tipo de intervenções (Conservação preventiva/Conservação curativa/Restauração) foram realizadas?
3. Houve alguma preparação ou treinamento para a realização dos procedimentos de Conservação e Restauro?
4. Houve a participação de agentes externos à instituição na realização das intervenções de Conservação e Restauro? Se sim, quais?
5. Houve alguma metodologia de Conservação e Restauro específica adotada?
6. Qual foi o tempo de duração das intervenções?
7. Você considerou suficiente a documentação existente a respeito dos objetos para a realização das intervenções de Conservação e Restauro?
8. Houve diálogo entre a equipe de Conservação e os outros colaboradores durante o processo?
9. Há atividades relativas à Conservação previstas para após a abertura da exposição?
10. Como você avalia sua participação no processo?
11. Como você avalia o processo em geral?

### **SETOR DE ARQUEOLOGIA**

1. Quais foram as ações elaboradas pela equipe de Arqueologia para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?
2. Houve alguma preparação ou treinamento da equipe?
3. Houve a participação de agentes externos à instituição na realização dos procedimentos de Arqueologia? Se sim, quais?
4. Houve alguma metodologia de Arqueologia específica adotada?

5. Houve diálogo entre a equipe de Arqueologia e os outros colaboradores durante o processo?
6. Você considerou suficiente a documentação existente a respeito dos objetos para a realização da exposição?
7. Há atividades relativas à Arqueologia previstas para após a abertura da exposição?
8. Como você avalia sua participação no processo?
9. Como você avalia o processo em geral?

#### **MUSEOLOGIA – (colaborador externo)**

1. Como se deu sua participação na realização da exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?
2. Qual a sua função na elaboração da exposição?
3. Qual foi o tempo de duração de sua participação no processo de elaboração da exposição?
4. Houve algum treinamento/preparação da equipe para lidar com as respectivas temáticas? Como a equipe se preparou para o processo?
5. Houve alguma metodologia específica adotada?
6. Como você avalia sua participação no processo?
7. Como você avalia o processo em geral?

#### **SETOR ADMINISTRATIVO**

1. Quais foram as ações elaboradas pelo seu setor para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?
2. Houve alguma preparação ou treinamento da equipe para a elaboração da exposição e/ou sobre o tema da mesma?
3. Houve a participação de agentes externos à instituição na realização dos procedimentos da sua área? Se sim, quais?
4. Houve alguma metodologia da sua área específica adotada?
5. Houve diálogo entre o seu setor e os outros colaboradores durante o processo?
6. Como você avalia sua participação no processo?
7. Como você avalia o processo em geral?

#### **COORDENAÇÃO DO PROJETO DE EXPOSIÇÃO**

15. O que levou à realização da exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?
16. Quais foram os profissionais da equipe do MAE/UFBA envolvidos no processo?
17. Houve algum treinamento/preparação da equipe para lidar com as respectivas temáticas? Como a equipe se preparou para o processo?
18. Houve a participação de agentes externos à instituição? Se sim, quais?
19. Qual foi o tempo de duração de todo o processo de elaboração da exposição?
20. Houve alguma metodologia específica adotada?
21. Houveram atividades previstas para depois da abertura da exposição? Se sim, quais?
22. Qual o papel desempenhado por você na elaboração da exposição?
23. Como você avalia sua participação no processo?
24. Como você avalia o processo em geral?

## APÊNDICE C – Entrevista com entrevistado 1

Duração: 2:28:00.

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Data: 15 de fevereiro de 2018

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett Vasconcelos

Transcrição realizada por Isabella D'Eça

M: O que levou à realização da exposição “Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas”? Como foi realizado o contato com os povos indígenas?

E1: O Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus é um encontro muito bacana. “Ah, mas porque você organiza tão longe?” Porque o índio está lá, então nós temos que ir até lá. Porque na verdade o museu está lá e o índio está lá. E na verdade o que tem de interessante nesse evento é que a gente coloca cara a cara pesquisadores, antropólogos, arqueólogos, profissionais de museus, conservadores, documentalistas, museólogos, educadores e o índios, cara a cara. Então o debate é frente a frente, e muitas questões são colocadas de um lado para o outro para a gente se enfrentar, vamos dizer assim. O indígena, cada vez mais dizer o que ele quer, o que ele não quer, o que lhe incomoda, o que ele não aceita, ou o que mais poderia se fazer, e os nossos profissionais e pesquisadores cada vez mais escutar, escutar no sentido de incorporar o pensamento do indígena e levá-lo da melhor forma para as nossas práticas. O MAE, você já deve ter lido, é uma instituição antiga e recente: ele tem está fazendo 29 anos em 2018, e ele se constituiu a partir do Museu Paulista, das coleções etnográficas e arqueológicas do Museu Paulista, do antigo MAE – um outra instituição que se chamava MAE e que era destinada à Arqueologia e Etnologia – o Instituto de Pré-história Paulo Duarte, que eram coleções arqueológicas, e o acervo Plínio Ayrosa, que fazia parte da FFLCH, da Faculdade de Filosofia e Ciências e Letras aqui da USP. Então, é uma instituição que se constituiu a partir disso, então muito do que nós temos aqui, indígena, veio do Museu Paulista, e o Museu Paulista, como uma instituição criada em 1895, reuniu muita coisa do Estado de São Paulo e do oeste do Estado de São Paulo, considerando justamente esse período de frentes de colonização para essa região, como expedições da Comissão Geográfica e Geológico do Estado de São Paulo, pra entender esse interior, como lugar onde a cafeicultura e tantas outras coisas poderiam acontecer ou, o famoso entre aspas, “desenvolvimento”, chegando nesse local. Então nós temos muita coisa Kaingang, coisas muito antigas, desde o final do século XIX, então muita coisa coletada Kaingang, final do século XIX, até relativamente recente, até década de 1980. E depois, nesse Museu Paulista, quando foi criada a seção de Etnologia, que foi criada em 1946, final de 1946, o diretor dessa seção, o chefe dessa seção foi justamente Herbert Baldus. Logo em seguida foi contratado pela seção, comezinho de 1947, Harald Schultz, e os dois, Baldus e Schultz, começaram uma sucessão de viagens de campo pra pesquisas de campo. Uma das primeiras viagens foi justamente para o oeste do estado de São Paulo. Baldus e Schultz estiveram em (Terra Indígena) Icatu, e coletaram objetos Kaingang em 1947, e, na volta, no retorno, pararam em (Terra Indígena) Araribá, próximo a Bauru, coletaram objetos Terena e Guarani Nhandewa.

Então, nós temos essas três coleções aqui no MAE: Kaingang, que na verdade não é uma coleção só: são peças históricas, mais um conjunto de objetos coletados pelo Baldus com a ajuda do Schultz, objetos Terena, coletados por Baldus e Schultz, objetos Guarani Nhandewa coletado por Baldus e Schultz. E o Egon Schaden também esteve em 1947 em Araribá e também coletou objetos dos Guarani-Nhandewa. Em Araribá, tem uma situação bastante interessante: foi uma terra indígena que foi criada não somente, mas muito, com a ajuda do

Curt Nimuendaju, que começou a sua carreira no Brasil no Museu Paulista. Então, ele chegou em São Paulo, conseguiu se aproximar do museu paulista, posteriormente do SPI, e ele começou, na verdade, a fazer diversos trabalhos no centro-oeste de São Paulo. Inclusive, no mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju, tem um pedacinho que eu vejo exatamente o mapa que foi publicado em 1911, e foi Curt Nimuendaju que ajudou a criar, então, a terra indígena de Araribá. Ele viveu lá muitos anos, inclusive o nome dele foi o nome de batismo que ele recebeu dos Guarani-Nhandewa de lá. Nimuendaju é um nome indígena, porque ele foi batizado lá. Ele também tirou algumas fotos, tem várias descrições, vários estudos, que depois foram publicados a respeito desses Guarani Nhandewa, ele descreveu e publicou o próprio batismo dele por um casal Guarani-Nhandewa; e ele também tirou algumas fotografias de lá bastante antigas, que eu tive acesso de publicações e estou tentando, através do Museu Nacional, ver essas fotos antigas, inclusive porque os indígenas querem vê-las. Então, do que a gente está falando? Estamos falando do início da constituição da antropologia no Brasil, nomes proeminentes, como Curt Nimuendaju, Herbert Baldus, Egon Schaden, Harald Schultz, e, fora o caso das fotos do Nimuendaju, essas coleções estão aqui. Então, quando eu ia para o interior eu falava para eles (os indígenas): "olha, tem objetos Kaingang no MAE. Olha, tem objetos Guarani-Nhandewa que saíram daqui e estão lá no MAE. Olha, tem objetos Terena. Olha, você não quer ir para Piraju? Tem um braço lá do MAE que tem objetos antigos dos Guarani, cerâmicas". Então, eles ficavam sempre naquela expectativa. É que o indígena é muito elegante, eles não demonstram... se tivessem demonstrado... é que faz parte do processo colaborativo (um princípio que sigo), ele tem que demonstrar que ele quer. É porque eu fui desenvolvendo os mecanismos, entendeu? Eles mostraram uma certa vontade, mas ao mesmo tempo... é que são muito diferentes de nós nesse sentido... eu custei muito para entender o que é um entusiasmo indígena; às vezes é meio milímetro na sobrancelha que se mexe, então... Mas seja como for, em 2016, aqui no contexto do MAE, eu fiquei responsável pela próxima exposição, porque a gente tem uma por ano. Então eu fiz essa sugestão, já que eu tenho tanto contato com os grupos, trabalho, eles me reconhecem como uma profissional de museu, por que a gente não faz o processo colaborativo? Então, a instituição incorporou essa ideia. Então, assim: digamos que o marco seja as coleções, mas o processo colaborativo, que na verdade a exposição, o discurso da exposição, foi constituído a partir da vontade e do desejo deles. É lógico que a gente foi trabalhando; tudo começou em outubro de 2016, e nós estávamos prestes a montar essa exposição. Na verdade, é uma exposição só, que hoje se chama "Resistência Já: Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena". O título foi dado por eles. Então, a gente está prestes a montar, e ela tem a cara deles. Os grupos são três: os Guarani-Nhandewa, os Terena... aqui eu já achei um erro: tem uma ordem para falar os nomes. Tem que ser Kaingang primeiro, Guarani-Nhandewa e os Terena. Isso porque o que foi discutido politicamente com eles foi: quem chegou primeiro? Foram os Kaingang, depois os Guarani-Nhandewa e depois foram os Terena. Também tem essas discussões, esses critérios... em termos de metodologia, o que a gente faz? Os Kaingang estão em duas localidades: Vanuíre e Icatu; os Terena estão em três localidades: Icatu, Vanuíre e Araribá; e os Guarani Nhandewa são os únicos que vivem no mesmo lugar, na mesma aldeia. Então, na verdade, em alguns momentos, a gente vai, conversa com os Terena daqui, com os Terena de lá, e a gente vai alinhando com eles o que um diz, o que o outro falou, o que a gente acha... e outros momentos a gente faz reuniões gerais, que junta todo mundo para as grandes decisões a respeito da exposição.

M: Eu imagino que haja diferença, dentro do mesmo grupo, entre cada membro, que haja diferença de opinião.

E1: Isso. Então, são três Terenas, na verdade, embora tenham a mesma origem. Mas também onde eles estão, eles também se fazem de uma forma particular e diferenciada, e às vezes são da mesma aldeia. Por que essa coisa homogênea? Eles também pensam diferente. E a gente também tem que aprender a localizar com que grupo dentro da mesma aldeia você deve

trabalhar, deve escutar, deve se orientar. Porque, na verdade, é isso: dentro da mesma cultura existem perspectivas diferentes, visões diferentes, anseios diferentes, entendimentos diferentes a respeito da própria cultura. Talvez isso seja a parte mais difícil do trabalho, não é? Essa costura que também é uma costura política, porque você não pode negar ninguém, nenhum grupo, nenhuma visão. Mas, ao mesmo tempo, você tem que saber como é que atrai, como é que aquela contribuição vai ser inserida no todo maior. Mas, sobretudo, você não pode, com esse trabalho, gerar conflito dentro do próprio grupo, de forma alguma, de maneira alguma. Então é uma coisa muito difícil. Então, algumas peças do acervo, que é o Kaingang — lembrando que nós temos objetos desde o final do século XIX, bem antigos —, por exemplo, os Kaingang adoram ver uma peça que tem aqui que é um têxtil maravilhoso de mais de cem anos. Então, eles ficam malucos. Interessante é que quando eu trouxe essa ideia para o MAE, e quando eu falo disso, todo mundo diz: “mas você não tem medo de repatriamento?” Não, eu não tenho medo (risos). Primeiro porque eles têm o direito. Segundo, talvez, muito provavelmente porque nós trabalhamos há muitos anos, eles entendem o que é um museu e a importância do museu para a guarda do objeto. Então, por exemplo, eles têm o maior respeito pelo conservador. Por quê? Porque está cuidando, está guardando. Teve um dia que eu fiquei tão incomodada que eu falei “nossa, será que eles sabem o que é repatriamento? Porque a gente está conversando, conversando e eles não estão preocupados, ninguém fala nada. Daí eu chego e pergunto: “vocês já ouviram falar de repatriamento?”. “Já”. “Você sabe o que é?” “Sei.” “Vocês querem?”. “Não.” “Tem certeza?” “Temos, professora.” (risos). E depois das nossas reuniões, eles reconhecem o museu, tanto o Museu Índia Vanuïre quanto o MAE, como um lugar que guardou. Se não fosse o MAE, aquela peça e outras de mais de cem anos não existiriam. Então, eles reconhecem isso. E eles não falam em repatriamento, e olha que eles estão criando os museus deles, nesse caso comunitário. Então, aqui os objetos. Tem coisa de 1905 e 1907, quando aconteceram as expedições da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo. Depois teve um conjunto de 1947 coletado em Kaingang em Icatu, Guarani-Nhandewa em Araribá e Terena em Araribá. Aqui são alguns objetos coletados pelo Herbert Baldus, mas também temos objetos coletados pelo Egon Schaden, como já comentei como você. Alguns objetos Terena. E temos aqui um conjunto de dança Terena, que também é muito antigo, final do século XIX. Na verdade, ele veio, provavelmente, da região de origem, de procedência dos Terena, que é o Chaco paraguaio, que é uma peça muito antiga (deu entrada anteriormente a 1914) também. E um conjunto de objetos de 1947. Então, para começar o trabalho a primeira coisa que a gente tem que fazer é achar as peças. Achar a documentação das peças. A documentação é desde o documento de entrada, o que entrou, até a localização propriamente. Só que dessa entrada até hoje, tem ali um vazio de algumas peças que, suponho eu, não foram numeradas na hora, então você não consegue localizá-las. Então, elas estão aqui, mas muito provavelmente sem número. Esse trabalho é meio de detetive: pegar os documentos, tirar todas as dúvidas, a entrada e, digamos assim, a vida desse objeto dentro do museu. Tem objetos que, talvez, a gente nunca viu ou, se localizado, nunca vai ter certeza se não tiver o número. Mas, seja como for, tendo número que foi atribuído ao objeto, tem toda a parte de conservação preventiva.... Tudo isso nós fizemos até chegarmos na listagem conhecida, para depois achar os objetos na reserva técnica. Lembre-se que eu te falei que, se a instituição é constituída por muitas outras, então todas as coleções vieram de um lugar para cá. Temos que reconhecer que há, digamos assim, o extravio, aqui mesmo, então... tem toda a parte de organização dessa coleção... eu estou falando de três segmentos: Kaingang, Guarani-Nhandewa e Terena. É muito pouco perto do acervo do MAE e, mesmo assim, não foi fácil, não. Ninguém está procurando um culpado. A gente tem que reconhecer que é a história dos nossos museus... na verdade, hoje, temos a consciência de que temos que voltar para trás e, sem perder nada, reorganizar tudo, dentro de uma única base de dados. Deu muito trabalho. Os Kaingang deram mais trabalho, pois é a coleção mais antiga e a que mais foi mudando de números. Tenho número do final do século XIX, depois uma série de outras atribuições, outras numerações. Interessante como, na verdade, o processo colaborativo, no que é que mexe? Um dos nossos primeiros objetivos com a exposição é prestar contas para os indígenas do que

deles está aqui. Tudo bem que a gente tem coisas de muitos grupos indígenas do Brasil inteiro, mas esses estão muito próximos. Então, começamos por eles. Não que a gente já não tenha feito isso com outros grupos indígenas. É prestar contas: o que temos, o que fizemos e o estado de conservação. Então, esse foi nosso primeiro objetivo com esse trabalho direto com os indígenas. O segundo objetivo é dar retorno aos indígenas. Dentro desse pacote — prestar contas —, é também dar, em nome dos antropólogos já falecidos, o retorno aos indígenas, porque os indígenas cobram muito isso hoje: um retorno, ou a devolutiva. Ou seja, o que eles reclamam, e eu escutei inúmeras vezes e continuo escutando, porque não se esgota, é a falta de retorno do pesquisador. Eles querem saber onde é que está aquela foto que foi tirada da avó, eles querem saber onde estão as fotos... é só isso o que eles querem. Na verdade, eles não querem tanto, não é? Então, o segundo objetivo da nossa exposição é dar esse retorno dos antropólogos. Fazer jus, honrá-los, até porque são pessoas proeminentes. Então, na atualidade, dar esse retorno por eles, com relação aos objetos, e também às pesquisas que foram realizadas. Por outro lado, a exposição tem também como objetivo dar voz ao indígena. Na verdade, tudo isso eu escutei deles lá. Eles não querem que falem por eles. Eles não querem que a gente não mostre como eles vivem hoje. Eles têm esse anseio de mostrar como é ser índio hoje, como é que eles vivem hoje, como é a vida deles hoje. E também — eles não falam, mas eu percebo — esse anseio político de ganhar visibilidade para ganhar respeito da sociedade brasileira da qual eles fazem parte. Eles têm um trabalho político, todos eles, constante e permanente. Então, a exposição favorece isso, porque eles querem ser vistos, conhecidos e valorizados através deles mesmos. Isso é muito importante. Inclusive, no primeiro contato que tive com eles, em 2016, convidando eles para a exposição... foi o convite: “temos essa ideia, queríamos saber se vocês gostariam de participar”, uma das primeiras coisas foi: “onde será a exposição?”. Eu achava que, talvez, eles quisessem que fosse no interior, justamente para se firmarem lá, se valorizarem lá. Daí, logo em seguida, percebi que não, que era o contrário. Eles queriam que fosse na cidade de São Paulo, no campus da USP de São Paulo, que é onde perceberam que teriam mais visibilidade, isso é uma coisa importante. Eles queriam aqui porque eles reconhecem que é o centro de poder, é a capital, é onde eles queriam estar. Então, dar voz a eles, não falar por eles, talvez seja a coisa mais difícil. Não que a gente não queira escutá-los, mas como colocar essa voz, expograficamente falando? Tenho muita experiência com curadoria e organização de exposição, mas como passar esse conhecimento para eles transformarem a fala deles em exposição? Bom, então, esse é um pouco do nosso trabalho: tornar as coleções conhecidas, e dentro disso, fazer com que eles conhecessem as coleções. Ao mesmo tempo à autonarrativa das exposições, nós fizemos um trabalho de requalificação das coleções, então não só eles conheceram como eles passaram informações para a gente a respeito dos objetos. Então, três grupos de 15 indígenas (cada grupo, mais ou menos, variou um pouco) estiveram aqui em São Paulo no mês de julho; cada grupo em uma semana. Então, nós fizemos esse trabalho de requalificação, onde nós colocávamos as peças, e discutíamos as peças com eles, e eles passavam informações. Eles estavam cientes de que tudo que eles falassem ia ser incorporado à base do sistema documental, da exposição, alguma orientação ou outra poderia ser incorporada pela Conservação, e a partir dali a gente ia selecionar as peças dos ancestrais deles que eles gostariam que estivessem na exposição e porque eles gostariam que estivessem na exposição. Esse trabalho foi em julho de 2017. Eles mesmos escolheram as 15 pessoas participantes. Então, digamos, formar o grupo foi uma decisão deles, e foi uma decisão bastante interessante porque eles compuseram, na verdade, entre os mais velhos, que são aqueles que têm a memória dos mais antigos, professores e pesquisadores das escolas indígenas, e muitos jovens. Na verdade, eles queriam falar dos objetos, trocar entre os mais velhos ideias e lembranças sobre os objetos, mas queriam que os professores estivessem presentes, participando, complementando, trazendo informações, mas que os jovens estivessem lá entendendo a importância disso tudo. Em maio tivemos uma reunião geral, entendendo o que eles queriam na exposição. Foi decidido o eixo da exposição, que é a ancestralidade (os que já foram), o presente (os velhos, os jovens e crianças) e o futuro (futuras gerações). Isso por

conta do medo dos mais velhos e adultos do futuro. Eles têm que ser índio no futuro; é o que lhe protegerá no futuro, hereditariamente falando, e em termos de manutenção cultural. Então, nessa reunião no início de maio, que encheu o auditório do Museu Índia Vanuíre (tinha umas 40 pessoas, um pouquinho menos...), o mais importante era a composição. Estavam os caciques, os pajés, os mais velhos, os diretores de escolas, os professores das escolas, aqueles que lidam com a espiritualidade e aqueles que ainda seguem a tradição. Os mais jovens já não estavam lá necessariamente. O grupo que compareceu foi o grupo de adultos e mais velhos, e aí foi que eles colocaram o medo deles com o futuro, pois o jovem de hoje está muito voltado para a tecnologia, tem vergonha de ser índio. Então, o medo deles com relação aos jovens é o futuro, o futuro das próximas gerações. Foi nesse momento também que eles colocaram o que eles entendem por museu, e a confiança e gratidão que eles sentem pelos museus, tanto o Museu Índia Vanuíre quanto... por terem guardado as coisas dos mais velhos. Tudo o que eles viram aqui, de certa forma, eles já perderam ou têm uma vaga lembrança a respeito disso, ou têm uma lembrança e querem retomar. Então, quando a gente estava na requalificação isso voltou, e a presença dos mais velhos... uma coisa muito bonita que acontece com uma certa frequência: a gente vê um velho indígena que foi, em determinado momento, desprestigiado, no sentido de que ele não foi procurado – porque o passar da cultura se dá através dos mais velhos para os mais novos – então, muitos se ressentiram por não terem sido procurados pelos seus filhos e netos. Eles acabaram se fechando, inclusive não ajudando as escolas e professores indígenas, pois muitas vezes um professor é o neto de algum deles, e que em algum momento esteve distante do seu avô, e agora porque é professor precisa voltar... nesse processo algumas conciliações foram acontecendo, e é muito bonito isso. Quantas vezes eu escutei nessas três semanas o indígena falando que nunca ouviu o pai falando sobre isso... E as coisas vem... e esse velho que se anulou, ou se isolou, se magoou, volta com toda a força. Sempre penso no poder de um museu. Falam tanta coisa romântica sobre os museus, coisas que eu nem sigo, e, de repente, você vê a dimensão de um trabalho, o que um museu é capaz de fazer... tive que pessoalmente buscar idoso na casa dele, convencer, chamar o amigo para convencer a vir... chegando aqui, o olho dele brilhava, corava a bochecha, não parava de falar, queria falar mais, aprendeu a olhar para a câmera para ser filmado, porque ele quer deixar o depoimento dele. Isso é muito bonito. Ele não queria antes... agora ele já olha para a câmera, fala no tempo aquilo que ele quer falar. Então, esse processo de requalificação foi muito importante para eles, para essa relação, em termo de informação dos objetos também. Incorporamos um conjunto bastante importante de informações. Eu que vou organizar tudo isso para passar para a documentação. Vou organizar uma publicação também... Bom, o que a gente quer enquanto metodologia é experimentar novas práticas, incorporar novas práticas. É um trabalho colaborativo, com a participação direta dos indígenas, buscando as autonarrativas para descolonizar os museus com vistas à indigenização, ou seja, a presença indígena nos museus. Colaboração, através da fala deles, porque colaboração pode ser de outras formas. A gente quer a autorepresentação aqui presente no museu, para descolonizar o pensamento e a práxis, com a participação direta dos indígenas no nosso cotidiano, visando a indigenização, ou seja, a presença indígena nos museus. É muita coisa. Esse é o nosso desafio, entendendo que tudo é um processo. Nós não vamos indigenizar este museu numa exposição. É preciso de várias, por isso o exercício metodológico é muito importante. A gente faz também, além de todo esse trabalho de contato permanente com eles – esse contato físico é muito importante –, fazemos contatos por *WhatsApp*, *Facebook*, telefone... comunicados no MAE, combinação de dia e horário... nunca peço informações para eles, a não ser coisa muito pontual, como “é assim que se escreve?” Senão fica muito fácil. Nós temos que ir até lá, conversar com eles. Cada aldeia, cada grupo, cada família tem uma rotina completamente diferente, por isso que, pelo menos uma vez por mês, a gente vai para lá durante uma semana. É bastante puxado. Fizemos toda uma pesquisa bibliográfica, iconográfica, buscando vários museus. No Museu Nacional é onde acho que vou encontrar as fotos do Curt Nimuendaju publicadas [estão no Museu do Índio]. É um museu muito grande, vários setores, vários acervos, mas acho que vou conseguir achar para reproduzir para dar



essa volta para eles. Todo esse material iconográfico, na verdade, nem vai ser usado na exposição, pois na hora da escolha nós trabalhamos muito com as fotos antigas. Foi muito bom para reavivar as memórias, as vontades deles. Foi muito bom, muito importante, mas na hora de escolher eles não optaram por colocar isso na exposição. A exposição tem muito esse diálogo entre a ancestralidade, através dos objetos, e o presente. Até um determinado momento a gente tirava pouca foto nas aldeias. A gente não tirava foto nenhuma, ou quem tirava era eu, pois tinha autorização deles (a gente já tem uma relação de trabalho bastante antiga, desde 2010). Vemos mais a equipe, tem um ou outro indígena aparecendo. Até reclamaram aqui no MAE: “mas vocês só tiram fotos de vocês?” “Sim, porque só estamos autorizados a tirar fotos de nós mesmos”. Aí começa o trabalho, digamos. Trazer outro pensamento para o MAE. A gente não saiu lá tirando fotos sem parar, colocando foto no *Facebook* do MAE, porque já faz parte, digamos assim, do protocolo da colaboração com vistas à construção de uma ética. Então, na verdade, o museu não pode aparecer mais que os grupos indígenas. Poderia parecer, se a gente tivesse atropelado o processo, que o museu queria tirar proveito da situação para se promover através do *Facebook*, através de outras formas. Por isso que, no *Facebook* oficial do MAE, a gente coloca pouquíssimas coisas. No meu *Facebook* eu coloco pouquíssimas coisas. O que a gente faz muito é compartilhar o que eles colocam. Numa reunião, eles registram e colocam no *Facebook*, então a gente compartilha e agradece. Às vezes eles me pediam para colocar no meu *Facebook*, por que é a coisa da visibilidade. Eles queriam que eu os colocasse, porque queriam aparecer para alguém através da minha pessoa. Só depois de determinado momento é que a gente começou a produzir material fotográfico para a exposição. Como aqui, por exemplo: nós combinamos com a escola de (TI) Icatu, que é constituída por Terena e Kaingang. Eles pegaram um dia de aula, com autorização da diretoria de ensino, onde desenvolveram diversas práticas tradicionais e nós estávamos lá para registrar para a exposição. Foi uma coisa combinada. Mas depende de grupo para grupo. Aqui tem o preparo do peixe, aqui a prática do grupo de dança Terena se preparando (...) Crianças praticando arco e flecha, grupo de dança Kaingang, o peixe assando. Aqui estávamos mostrando os preparativos para uma publicação. Foi uma coisa combinada: ir lá para fotografar. Em cada grupo acontece de forma completamente diferente. Os Terena de (Aldeia) Ekeruá, lá em (TI) Araribá, eles fotografam e nos mandam. A mesma coisa com os Guarani-Nhandewa: eles fotografam. Os Terena até pediram para a gente tirar algumas fotos, mas depois o que valeu, tanto para a publicação quanto para a exposição, foram as fotos que eles realizaram. Nos Guarani Nhandewa a gente não tirou uma foto, porque eles querem fazer as fotos deles. Todo o material fotográfico foi produzido por eles. Nos Kaingang de Vanuíre, realizamos ações também, ou eles estão realizando alguma ação, como a construção da cabana. Eles nos chamaram para fotografar para a exposição. Nos botaram para trabalhar, estamos limpando sapé. Aqui foi um dia na mata, na mata sagrada com o grupo Kaingang, muita criança, eles andando na mata, saída da mata, perspectiva da mata, cabana sagrada... Aqui foi a requalificação no MAE. Eles passaram uma semana, então fizemos uma programação muito bacana para eles. Na parte da manhã eles faziam um curso que a gente chama “Museologia para Indígenas: processos de comunicação, exposição e educação”, que eu já dei, na verdade. Todo ano eu dou um curso de Museologia para indígenas para eles, mas foi a primeira vez que eles fizeram isso aqui no MAE. Na parte da manhã eles conheceram o MAE: biblioteca, todos os setores, a reserva técnica, laboratório de conservação e restauro. A Ana Carolina Delgado Vieira explicava o que é, que tipo de trabalho se faz lá. Íamos ao espaço de exposição, visitamos e Viviane Guimarães explicava; o Maurício André da Silva explicou todo o trabalho educacional. Então, na parte da manhã era eles entendendo um museu, como se organiza, e depois eles tiveram esse certificado de curso de extensão, e à tarde era o trabalho de requalificação. A gente vê um pouquinho da composição: mais velhos, jovens... Sempre tem um cacique, sempre tem um pajé... essa parte da espiritualidade é algo que eles sempre falam: se você vai mexer no objeto do ancestral, o pajé tem que estar junto, porque o objeto, que ele é tocado, mexido ou falado sobre ele, ele evoca o mundo espiritual, o pajé tem que estar presente, e também certos conhecimentos é o pajé que sabe. Aqui estava um frio

absurdo... Coitados. Parecia que a frente fria chegou com eles, deu até pena. Mas eles adoram reserva técnica. Até hoje eu acho fotos deles no Facebook com a reserva técnica do MAE ao fundo. É legal ver o que as mulheres gostam; os homens adoram olhar os arcos e as flechas...

M: Tinha objetos que eles não conheciam, nunca tinham visto?

E1: Sim, muitos. Mesmo da cultura deles, ou talvez tivessem informação, mas nunca tinham visto. Aqui foi uma reunião geral, final de setembro... foi muito importante, a gente começa a materializar a exposição. A gente falou muito e a gente precisava começar a entender a estrutura conceitual da exposição e ela, materialmente falando. Então, estou eu aqui falando da introdução da exposição, do Museu Paulista, Herbert Baldus, Schultz, Egon Shaden, Curt Nimuendaju... para eles entenderem que a ideia é todo mundo escutar todo mundo. Cada grupo tinha, como tem ainda, a liberdade de tomar as decisões sobre seu módulo. A gente só opina quando tecnicamente a coisa não é boa: “olha, isso não é bom, isso não vai funcionar”, mas a decisão mesmo assim é deles. Até aqui eu estou falando só da introdução, até lembrar onde tudo começou e onde nós estamos. Depois dividimos por cada grupo. Aqui estão os Kaingang... é muita foto. Porque é isso: eles precisavam entender como é a sequência, que história é essa que eles iriam contar e em que sequência. Aqui, por exemplo, os Kaingang separaram a ancestralidade da atualidade. Até uma parte da exposição eles falam dos objetos dos ancestrais que eles escolheram na requalificação, e em outro momento da exposição eles falam da atualidade, do hoje, a partir de tópicos que eles mesmos escolheram. Então, nós criamos uma dinâmica: cada grupo trabalhou e depois cada grupo se apresentou para o outro. Está aqui Camila Vaiti falando, apresentando para os demais. Aqui está a Susilene de Melo, ali está a mesa de lanche... é muito importante a parte da comida. Eles comem como todo mundo come, só se alimentam bem, muito bem. Aqui o Cacique Jazone de Camilo, o Márcio Pedro... O Márcio é pesquisador indígena: ele vai no mais velho, assim como vai nos meninos, antropólogos... Ele cita antropólogos. No dia que ele começou a falar do Herbert Baldus... Até perguntei pra ele “do que você está falando?”. E ele: “do Herbert Baldus, você não conhece?”. Eu disfarcei. Lógico que eu sei quem é, mas eu fiquei muito surpresa e contente. Ele vai no Darcy Ribeiro... Ele vai buscar informação, como ele também constrói a fala dele, negando ou se apoiando nos antropólogos. Bastante interessante isso. Os Kaingang dividem na exposição o passado, o que eles chamam de ancestralidade, do presente. Os Terena já fizeram diferente: tem toda ali uma parte em cima da ancestralidade, então eles fizeram questão de centrar na ancestralidade; não tem objetos contemporâneos deles na exposição, mas vai ter imagens da aldeia, da roça e de outras coisas. Então, eles preferiram valorizar a ancestralidade. Aqui está o grupo Terena. Aqui já dá para ver o Cacique Jazone, Guri, Seu Cândido Mariano Elias, que é o pajé, Seu Rodrigues Pedro está por aí também, Seu Rodrigues está ali no meio e é um dos mais velhos. Muitos deles nasceram em (TI) Cachoeirinha, que é Mato Grosso do Sul. Muitos jovens, duas moças... A Natália Lipú da Silva acabou de se formar em Moda numa universidade em Bauru. A Vandrielle Daiane está se formando, se não me engano, em Artes Gráficas. Elas duas foram chamadas para fazer a capa da publicação. Chamadas e amparadas pela Viviane Guimarães, pois elas ficaram com medo... estavam tímidas, receosas. Depois fizeram uma capa super bonita, que elas mesmas refizeram depois por causa da representatividade. Agora elas foram convidadas para ajudar na parte de divulgação da exposição. Elas é que vão criar a peça de arte.

M: Eles chegaram a trazer novos objetos nessa requalificação do acervo?

E1: Os Terena não. Os Kaingang prometeram objetos e os Guarani Nhandewa trouxeram objetos. Eles trouxeram objetos. Em maio, alguns se manifestaram favoráveis à doação de objetos, e isso vai acontecer: doação de objetos e empréstimo de objetos. Então tem um conjunto de objetos que já foram doados por conta desse processo. Os Guarani Nhandewa já fizeram completamente diferente: eles mesclaram. Os Terena, só objetos da ancestralidade.

Os Kaingang, da ancestralidade à atualidade, eles cruzaram as duas coisas. Tem objetos antigos. Todos são super organizados. Os Guarani Nhandewa querem “tudo”. O Cacique Claudino Marcolino já chegou no museu dizendo que queria tudo da cultura na exposição, nem que seja um pouco de cada coisa. Na publicação coube tudo, por isso que eu tive que inventar uma publicação número 2, senão como caberia tudo o que ele queria? Então, vamos combinar o seguinte: a parte de cultura material da ancestralidade e do presente vamos fazer outra publicação. Tive que negociar isso com eles. O que eles fizeram? Eles dividiram em tópicos. Todos têm uma organização em tópicos, só que aqui ficou bastante abrangente. Aí entram os objetos da ancestralidade com os do presente. Então, a pia batismal, que foi coletada pelo Egon Schaden em 1947, do lado uma pia atual; as velas ritualísticas usadas em 1947 e a vela atual. Porque para eles é muito importante a coisa da continuidade. Não que os outros não, mas para eles foi muito importante eles acharem a rede que não é feita mais, foi muito importante para os pajés e os seus assistentes verem a vela antiga e terem aquela certeza de que eles estão continuando essa tradição. É muito importante. Eles ficaram muito emocionados. Foi muito importante eles saberem que foi coletado em 1947 o cachimbo da aldeia, por que eles têm, digamos assim, a responsabilidade de trazer de volta o cachimbo para os rituais, mas eles foram muito criticados pelos próprios membros da comunidade por estarem trazendo elementos Guarani Nhandewa, mas não deles. Então, na verdade, para eles foi muito importante. Por isso que eu entendo que essa mescla, essa mistura tem toda a coerência, e para eles é muito importante. Aqui tudo são métodos de montagem de exposição...

M: E quando não tinha esses objetos? Quando não tinha essa correspondência com o objeto atual?

E1: Tinha objetos que não, daí eles consultavam os mais velhos. Os Guarani Nhandewa, por exemplo, estavam aqui e ligavam, fotografavam a peça e mandavam por WhatsApp para a aldeia, e mandava alguém mostrar para a tia. Dava 10 minutos a tia respondia. É bacana. Foi muito legal isso. A mais velha que estava lá confirmou o objeto, pois ela tinha um igual. E essa lembrança mais antiga desses objetos foi ela quem trouxe novamente. Então, no caso dos Guarani Nhandewa, muitos dos objetos eles reconheceram praticamente todos. Eles não reconheceram um objeto, mas ele foi retirado. A justificativa deles foi que, embora tenha sido coletado lá, era de um outro Guarani Nhandewa que estava de passagem pela aldeia, mas não pertence a eles. Eles olham a matéria-prima, eles olham várias coisas. E nessa hora que a gente percebe... alguns falam "eu sou pesquisador indígena". No começo, eu não desacreditava, mas não entendia direito. Às vezes tem jovens que são pesquisadores. Ele quer saber sobre o objeto, então ele vai atrás da informação dos mais velhos. É impressionante mesmo. Às vezes é um jovem mesmo. Tem o Afonso, que tem 20 e poucos anos, falou a respeito da peça, do conjunto ornamental Terena, que foi coletado no começo do século XIX. Como é que ele sabe, se muitos mais velhos não sabiam? Foi pesquisando, pegando a informação. Como os Kaingang também. O Zeca, que deve estar beirando os 50 anos, ele sabia, ele reconheceu uma peça antiquíssima que ele nunca viu. Tanto que eu perguntei: "você viu?" "Não." Então, como você sabe? "Por que eu conversava com os mais velhos". É bonito mesmo. São pesquisadores mesmo. Pesquisadores das suas próprias culturas. Tem lá o objetivo de pesquisa, objeto de estudo, e vai fundo na coisa. É muito impressionante. Aqui os Guarani Nhandewa reconheceram praticamente tudo. Não que necessariamente tenham usado ou vivido, mas das lembranças, das recordações. Uma peça ou outra eles fotografavam. E a grande maioria tem algum similar contemporâneo. Aqui a primeira capa que as moças fizeram, mas ela foi refeita. Mas daqui a gente já tirou o título da exposição, porque a gente ficou meses falando da exposição sem título. "Mas como é que chama?" "Não sei". "Mas você não pode criar o nome?" "Não, não posso criar o título da exposição". Mas com a publicação a gente conseguiu. As moças fizeram a capa, e ficou muito bonita, mas usou a imagem de duas Terena. Então entre eles mesmo foi sugerido refazer com o rosto de crianças de cada povo e

fazer a inversão: "Kaingang e Guarani-Nhandewa e Terena: resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas". Na exposição vai ficar isso, e a gente vai ter que colocar São Paulo para localizar, mas isso são informações só... aqui ficou a capa... aliás, nem é a última, pois os Kaingang não ficaram satisfeitos. Você não imagina o trabalho que dá. Parece uma bobagem, não é? Mas você não imagina o que é tirar Kaingang daqui e colocar ali. Tem que conversar, todo mundo tem que saber, todo mundo tem que estar de acordo, eu tenho que falar, tenho que perguntar... acabou ficando na parte de baixo. Então as três crianças: Guarani-Nhandewa, Kaingang e Terena. Aí, já deu uma polêmica, pois só tem um Kaingang de uma aldeia e não tem da outra aldeia... então, a gente tem que não só explicar, mas também dar um passo adiante. Então, o material da divulgação vai ter carinhas de diversas aldeias: crianças jovens, mais velhos. Eles gostam de se ver e se sentir representados. Também tenho que dizer que nem todos os indígenas participam de todas as reuniões. Em alguns casos não é problema, porque chegando na aldeia eles conversam. Em outros, sim, porque não têm essa interação, não sei por que motivo, mas acaba, muitas vezes, fazendo com que o processo retorne. Então, aqui os nossos antropólogos falando um pouco sobre o desenvolvimento conceitual da exposição. A parte 1, introdutória: o MAE, o Museu Paulista, os antropólogos das coleções, brevemente. A segunda parte da exposição, a gente localizando essas terras indígenas. Então, a Terra Indígena Araribá, são quatro aldeias: Ekeruá (Terena), Nimuendaju (Guarani-Nhandewa), Kopenoti (Terena) e Tereguá (Guarani e Terena). A Terra indígena Icatu, a Terra indígena Vanuíre. Já temos esses mapas prontos, essas vistas de satélite. Temos o mapa mostrando as três terras indígenas, depois cada uma delas e o entorno (cidades e municípios).

M: Todas são demarcadas?

E1: Todas são demarcadas. Já há bastante tempo, desde o início do século XX. E os principais rios, que têm a ver com essa história deles territorial e o presente. E a terceira parte da exposição que é a exposição em si; o resto tem caráter informativo e introdutório. A exposição, na verdade, é subdividida em cada um dos grupos, considerando Guarani-Nhandewa, Kaingang e Terena. Aqui uma das poucas fotos que nós tiramos durante o processo de requalificação. Foi muito importante, tinha muito índio. Nunca pensei que 15 índios enchessem tanto um museu, mas encheu de alegria, as pessoas ficaram muito contentes no MAE. Eles iam na biblioteca, iam em tudo quanto é parte. Foram três semanas muito boas. Eu sabia que estava cansada, mas eu não sentia o cansaço, pois a satisfação era tão grande com o trabalho... foi uma alegria mesmo. Então, os títulos (cada grupo teve seu subtítulo): Kaingang, "Luta, resistência e memórias"; Terena, "Resistir para não morrer - vamos em frente!", e a mesma coisa na língua deles; Guarani-Nhandewa, "A sabedoria dos nossos ancestrais nos une e nos fortalece", daí a frase em Guarani-Nhandewa. Por exemplo, os Kaingang não traduziram, mas é porque eles estão ainda formando a gramática deles, estão trabalhando com linguísta. A gente até colocou: "olha, vocês não acham que isso é negativo, pois vão falar que os Kaingang não sei o que...?" A gente até coloca algumas coisas. Lembro até hoje, um Terena vira e fala: "você não vai estar lá? Você explica". E o Maurício: "mas eu não fico o tempo inteiro, entendeu?" Não teve jeito. Mas foi só nesse momento, fora isso só na denominação dos objetos que vai aparecer o nome indígena e depois toda a descrição vai ser em português. São três partes, então um pedacinho dos Guarani Nhandewa só para a gente ver um pouquinho. Então, eles escolheram as cores de parede, os grafismos. Daí já começa a história da aldeia com o texto da dona Adelaide, a espiral do tempo em que eles vão desenhar na madeira usando pirógrafo. O vídeo da Dona Adelaide, que vai ficar desde o começo, é um vídeo longo. Eu falei: "gente, vocês não querem pôr no final, a gente põe umas cadeirinhas...". "Não, a gente quer lá". Apesar de tudo, quando eles querem uma coisa, eles não abrem mão, então a gente vai respeitar. Depois a parte toda de constelações: constelação da anta, Cruzeiro do Sul, as fases da Lua. As publicações... aqui vão falar da escola e das publicações... a moradia tradicional... por enquanto são fotos, ilustrações. A partir daqui já começa a parte onde os

objetos aparecem. Eles fizeram super detalhado. Ali está a pia batismal, justamente, que é o objeto coletado pelo Egon Schaden. Então, toda a parte de descrição e contextualização dos objetos foi feita por eles. Aqui dá para a gente ver também como é que eles cruzaram: "coletado em 1947". Aqui já é atualidade: confecção do Gleidson Alves Marcolino. Para ele é importante colocar o nome, pois ele é o assistente do pajé, então só ele pode fazer esse objeto, ou fazer a outra vela. O que nós combinamos com ele é que, como é o objeto dos ancestrais, então vou colocar o antropólogo coletor e a data de coleta dos objetos. Mas estão juntos, lado a lado. Toda a descrição foram eles que fizeram. Aqui já é a casa de reza, já é uma fotografia. Para você ter uma ideia, nós nunca vimos a casa de reza; eles nunca levaram a gente, e muito possivelmente nunca levarão. O exercício é esse: respeitar.

M: Há um limite do que a gente fica sabendo, não é?

E1: Ah, tem. Só tem limite. Eles só falam o que eles querem. Inclusive, na qualificação, nós pedimos autorização para gravar e falamos: "nós só queremos a informação e o que vocês falarem, se vocês autorizarem, vai para a base de dados. Se vocês não quiserem que a gente deixe essa informação aqui no museu, vocês nos avisem que a gente desliga". Mas, na verdade, eles queriam, eles querem deixar informação. Eles querem marcar: "passei por aqui". Então, eles querem deixar essa informação. E quando eles não querem, eles simplesmente não falam. Como eu era a articuladora, por conhecê-los mais, por ter me debruçado sobre os objetos, era eu que conduzia. Então, eram três dias de trabalho com os objetos. Eu que separei os grupos por dia. É lógico que uma coisa ou outra teve que ir buscar na hora, porque não estava ali e precisava estar. O princípio é muito básico: é deixar ele falar, não interromper jamais. Deixa ele falar. Até porque eles são muitos respeitosos com eles mesmos. Ninguém corta ninguém, e ninguém sobrepõe ninguém. Espera e depois introduz a fala. Então, as narrativas vão se formando. Alguma informação que talvez eu quisesse saber, na perspectiva do museu, eu fazia no final da fala deles. O objeto que eu percebia que estava ali, mas eles não falavam: "e esse aqui? Às vezes eu percebia que ele não queria falar, como eu percebia que eles queriam falar. Em alguns momentos, se eu insistisse... eu já escutei várias vezes: "não vou falar sobre isso". Em geral são os pajés, porque sabem que eu vou continuar com a pergunta. A gente já se conhece. Então, quando eu começo com certas perguntas que ele não quer responder, ele vai se esquivando. Quando ele percebe que eu vou atrás, ele diz: "não vou falar sobre isso". E daí eu já percebi pela cara e pelo tom que ele não quer, quer que eu pare de perguntar. E muitas vezes ele não quer falar no grupo, não quer falar diante da câmera. Não significa que ele não vai falar. Tem uma coisa que eu aprendi com os Kaingang, justamente por essa perspectiva que incomoda eles profundamente com relação aos pesquisadores. Quando eu falo pesquisador, são vários pesquisadores: é o arqueólogo, é o antropólogo, é o psicólogo, é o pedagogo, é agora o museólogo, que começa a entrar cada vez mais nas aldeias. Então, eles se ressentem de que a fala deles seja transformada numa outra fala.

M: E aí eles não fornecem as informações?

E1: Não fornecem. Como eu já vi pesquisadores que souberam entrar, dar o tempo, conquistar a confiança, escutar e só escrever a partir do momento em que eles autorizam. Eu vi e procurei trazer isso para mim. Então, o pesquisador passa lá meses, e daí eles falam: "agora você pode escrever". Ou seja, ele, o indígena, disse tudo o que ele achava importante ser dito, então o outro pode escrever. E convém depois lerem para ele. Então, o que aprendi com isso: não é porque ele está me falando que eu posso escrever, ou que eu posso publicar, ou posso colocar na exposição. Isso eu já aprendi, e por isso é que durante muito tempo eu me ocupei, junto com o trabalho, em mostrar que tipo de pesquisadora eu sou, que tipo de pergunta, de informação, que eu quero. Porque a informação que eu quero não é a informação que o antropólogo quer: é outra. Eu só trabalho nas relações. Então, eu estou aqui aprendendo com vocês para levar essa aprendizagem para o trabalho da Museologia, do museu. Então, o teu

segredo não vai me interessar, não como profissional, mas talvez como pessoa. Como profissional, para mim, no sentido de entender a complexidade, mas a informação em si, não. Por conta disso, eu tenho acesso a muitas informações que muitos não têm e não terão, porque é isso: eles não querem passar. Bom, aqui tem um outro conjunto de ornamentos, canto e dança. São mais como um exemplo. Os Guarani Nhandewa têm 16 partes, cada parte com vários objetos: artesanato, alimentação, tecelagem, beneficiador de alimentos, armadilhas, agricultura tradicional ou familiar, lazer, plantas medicinais, instrumentos musicais. As fotos não ficaram boas. Eu falei: “a gente vem aqui com o fotógrafo”, e eles nem se mexeram. Eu já entendi, eles não querem foto. “A gente pode vir também e ajudar”. Eles não querem. Não sei se eu deixo uma máquina fotográfica lá um pouco melhor, porque não pode ser de celular, não adianta. O *tablet* também não dá. Dá umas fotos boas, mas só dá para ampliar até um certo ponto. Estamos nesse desafio.

Dentro do processo dessa exposição a gente quer organizar atividades como feira de artesanato, que para eles é muito bom, para fortalecimento do artesanato, da tradição, e como renda. Para eles é muito importante. Apresentações de danças Kaingang, Terena e Guarani-Nhandewa. Também vamos fazer duas cabanas. Nós não, eles. Uma Terena, uma Guarani-Nhandewa, aqui atrás do museu. Daí tem todo o trabalho da ação educativa que está em desenvolvimento, e também negociado com eles. Temos que achar a nossa fala. O educador vai falar o que em uma exposição que é autonarrativa? Então, a gente está buscando o que eles querem que a gente fale, o que eles nos permitem falar... estamos nesse processo. A gente quer inaugurar no final de março, mas os recursos ainda não chegaram. A equipe é muito pequena. Eu sou a coordenadora, a Carla é a chefe da divisão, de apoio à pesquisa e extensão – você vai conhecer –, a Viviane que trabalha com exposição, Renato trabalha com ela, o Maurício é o educador – ele vai também te receber –, Ana Carolina é a conservadora, Francisca documentalista... A Cristina Demartini, vai te mostrar os laboratórios aqui do museu. Fotógrafo, estagiários... é uma equipe muito pequena. Então é isso, um pouco do processo... não é fácil.

M: Foram dois anos já, não é?

E1: Faz dois anos. Então, não é uma coisa fácil, não, sabe? Vou te dizer que nos meus dois anos de trabalho, acho que é o trabalho de mais responsabilidade e mais difícil. Então, quer fazer mais alguma pergunta?

M: Quem havia se manifestado primeiro, o museu ou os indígenas? No caso, eu compreendi que foi o museu, não é?

E1: Foi o museu. Nesse caso em particular.

M: Como o museu transmitiu o conhecimento relativo a Museologia? Você falou que foi através um curso de extensão...

E1: Eu já dei três. Sempre na aldeia. O curso de Museologia para Indígenas é sempre na aldeia. A primeira vez fora da aldeia foi aqui.

M: E esses grupos já estão pensando em construir seus museus? Já existem?

E1: Já existem. Na parte de formação, além dos cursos, esse evento, os “Encontro Paulista – Questões Indígenas e Museus”, também é muito importante. É ali que a gente fala muita coisa sobre o que é um museu, a lógica do museu, pensamento... eles participam também, direto. Já tem três museus indígenas lá: tem o Kaingang, que é o Museu Worikg, o Krenak, Akãm Orãm Krenak. Os Krenak não estão na exposição organizada pelo MAE-USP, mas em muitos trabalhos eles participam. Então, os Krenak têm museu, e os Guarani Nhandewa também estão para inaugurar um museu deles, o Museu das Lembranças Guarani Nhandewa. Então, já

tem três museus e em (TI) Icatu, eles estão no processo de organizar o museu deles lá. Ainda têm trabalho para fazer, mas já tem três museus indígenas no Oeste, Centro-Oeste de São Paulo.

M: E, mesmo assim, não houve essa demanda dos objetos que estão aqui?

E1: Não. Surpreendentemente, não. Vez ou outra que aparece algum objeto na região, achado por um sitiante ou fazendeiro, eles querem saber. Eles querem saber a respeito disso. Os Kaingang, usando um exemplo bem particular. Eles querem saber. Eu já vi numa situação eles manifestaram um desejo. Não falaram nada, mas eles perceberam que aquilo poderia ter ido para o museu deles e não foi. Não foi, mas quem sabe poderá ir um dia. Até porque eles já não estavam tão organizados, pois eles entendem o que é uma reserva técnica. E entendem que eles têm que ter uma reserva técnica, e já entenderam aqui que não vai ser igual a essa (do MAE). Você conhece as nossas reservas técnicas? Tem a grandona, toda climatizada, com os armários, e tem aquela que a gente chama a das canoas. Quando eles vieram aqui, a primeira vez, foi em setembro de 2016, antes de isso tudo começar. Quando veio o grupo interessado em fazer o museu deles lá, eu falei: “Ana Carolina, vamos mostrar as reservas técnicas. Vamos mostrar da maior para a da canoa, pois o que interessa a eles é a da canoa. Mas temos que mostrar tudo”. Então, aconteceu exatamente isso. Inclusive, a Ana Carolina fez uma entrevista com eles na perspectiva da conservação. Então, eles viram... E ela só estava olhando a cara deles. Eles sacaram que eles não conseguem. Eu já fui falando ar-condicionado 24 horas, 365 dias por ano, energia elétrica...

M: Nem a gente consegue.

E1: Isso que eu falei para eles! Outro dia estava na aldeia: “ai, meu deus, queimamos o projetor. (...) “Mas aposto que para a senhora isso não é nada”. “Meu filho, pensa que tudo é fácil? A lâmpada queimou (...) quebrou, sumiu... Não pense que é tão fácil assim”. Então, aqui na reserva com a Carol eu falei: “mostra tudo, deixa as canoas por último”. Na hora em que ela entrou na reserva das canoas, você vai ver, deu um alívio: “Ah, isso a gente consegue fazer”. Aí eu: “por isso que deixei para o final, para você entender, inclusive, que se a peça está aqui há mais de 100 anos, é porque a gente tem aquela lá (a maior). Mas essa daqui é boa também. Mas é também para você pensar que se você quiser guardar um objeto de 100 anos, talvez não seja num museu indígena, talvez seja num museu etnográfico”. A decisão é deles. Como a decisão de não repatriar também é deles. Então, na hora que ela viu os armários de metal... É o suficiente. “Ah, mas isso numa serralheria dá para fazer”. Então, eles sabem que precisam de uma reserva técnica. Os Kaingang, por exemplo: existe o museu, mas não existe o prédio. Eles querem um prédio para o museu. Um prédio, uma construção. Mesmo eles achando que o museu não é o prédio, mas eles querem para ter o espaço de exposição, a reserva técnica, para ter um espaço para atender público. Tudo isso eles querem. Eles querem de sapé, eles querem disso, eles querem daquilo... “Gente, reserva técnica vai ter que ser um miolinho lá dentro”... então, a gente fica conversando sobre... “A reserva técnica não pode ter teto de sapé, a depender do que você vai colocar lá. Dá para fazer um miolinho no meio, no chão é melhor colocar cerâmica”... então, a gente vai conversando e vai acertando. Dá para fazer tudo o que eles falam: entre o sapé a gente pode colocar uma manta e depois não sei o que... entendeu? Para que tenha a cara deles, a estética deles, mas ao mesmo tempo atenda aos princípios básicos de conservação preventiva de determinados objetos, não é? Mas tudo isso a gente conversa. No dia em que ela entrou lá: “Ah, mas isso a gente consegue fazer. Vou mandar fazer umas estantes assim na serralheria”. É isso: o que você consegue fazer e o que o museu etnográfico consegue fazer. Até para você tomar as decisões. Onde é que você quer? Por exemplo, comodato. Você não precisa doar. Mas eles não sabem.

M: Essa é a importância do curso para eles, não é?

E1: Sim. Chama-se comodato. Você escreve a palavra e fala "empréstimo por um tempo", você entendeu? Ou me perguntam "o que é isso?". "É o objeto que você quer guardar; você coloca em comodato naquele museu. Você não doou, está lá em comodato".

M: Esses cursos devem ser bem interessantes, não é?

E1: São demais! São bons demais!

M: Houve algum treinamento/preparação da equipe para lidar com os povos indígenas e as respectivas temáticas? Como a equipe se preparou para o processo?

E1: Preparar, preparar, só bem no comecinho. Eu tenho até o material que eu uso bastante para pesquisadores em Museologia, para trabalhar em aldeias indígenas. Isso foi bem no comecinho. Mas no geral, esse treinamento se dá acontecendo. Então, a gente conversa muito. A nossa equipe é de 4 pessoas, e a gente conversa muito. Procuo passar tudo aquilo que eu já aprendi, e o que ainda não aprendi mas tenho medo: quais são os meus medos, os meus receios, o que a gente pode e o que não pode fazer numa aldeia... Mesmo a condição dos trabalhos de qualificação. A gente foi azeitando conforme o decorrer dos trabalhos. Então, essas são coisas muito simples. Não o corte. Deixa o índio terminar de falar. Mesmo que você tenha uma pergunta incrível, guarde essa pergunta, mas não o corte, ele tem uma linha de pensamento. E eu já aprendi uma coisa: o índio é pautado. Se ele está falando uma coisa é porque ele já pensou sobre aquele assunto, já desenvolveu, tem começo, meio e fim. Eu só tenho que escutar: ele está falando para mim, ou para o grupo, ou para eles. Então, a gente não teve nada específico em particular, foi no dia a dia. "Ah, vamos pôr na internet?" "Não, gente, não pode, por tal motivo". Então, foi uma conversa no dia a dia e na rotina, e que não acaba, pelo contrário. Vai ficando mais difícil. Porque quanto mais as pessoas acham que já entenderam, que já sabem e que são amigos... aliás, esse ponto é perigosíssimo, por que elas não conhecem, elas não sabem... e amizade com índio é uma coisa, trabalhar com índio é outra. Então, na verdade, é uma coisa permanente. E é isso mesmo. Quando as pessoas dão aquela relaxada, que é boa, mas ao mesmo tempo é onde ela baixa a guarda que ela tem que manter permanente, de que ela não é daquele lugar, que ela não é indígena. Tem todo um histórico de apropriação. Eu me pego me apropriando constantemente. É lógico que eu estou me auto-observando também. Então, não é um trabalho fácil. E esse treinamento é constante. Cada vez que a gente vai lá a gente volta e conversa: "olha, isso não foi legal", "isso aconteceu". Às vezes somos pegos de surpresa com alguma coisa que nunca aconteceu antes. Então, nem sempre a gente tem a resposta, depois a gente para e pensa. Então, isso é constante. Não é nada fácil.

M: Tem que ser o tempo todo, não é?

E1: O tempo inteiro. A gente tem que ter muita convicção de que de fato você respeita a autonarrativa. Eu cansei de montar exposição nessa vida. Você acha que para mim não é fácil escolher uma cor? Inclusive, outro dia um índio veio para mim e falou: "por que você, que conhece tanto exposição, não escolhe uma cor"? Na hora eu respondi para ele "porque não sou Kaingang. Kaingang é você. Eu não sou indígena", falei para ele. Porque é isso também, você tem que saber se colocar e até enfrentá-los. Porque às vezes eles dão uma avançada: "é, já que você sabe tanto, porque não escolhe a cor"? Eu falei: "eu escolho em 5 minutos, só que eu não sou Kaingang". Falei. "É por isso que não escolhi ainda. Por isso estou aqui, inclusive. Escutando você, conversando com você, para você dizer qual é a cor e, se ela tiver algum problema, não ficar boa, estragar a exposição, atrapalhar... eu vou te dizer, porque eu tenho essa informação". Mas assim, é no dia a dia. Tem muita autovigília, entendeu? Não pode baixar a guarda em momento nenhum. Momento nenhum. Eu tenho que ter deles a confiança.



Inclusive, aqui no MAE, uma das coisas em todas as reuniões em que eventualmente eu participo, ou reuniões com a diretoria, o que eu sempre falei é: se eu chego lá e trabalho com eles, é porque não só temos uma relação, mas eles têm um nível de confiança em mim. Então, um dos meus trabalhos é passar essa confiança que eles têm em mim para o MAE. Só que o MAE tem que corresponder, porque não é automático. Não é porque eu estou chegando dizendo que o MAE é legal que eles vão se convencer. Índio pode ser qualquer coisa, menos bobo. Eles são muito inteligentes. Eles pegam muito rápido. É a experiência com o mundo branco. É muita experiência, eles já viram tudo. Então, eles estão descolados. Então, na verdade, a gente tem que se dar o tempo e dar o tempo para ele. Dar tempo de descobri-los e eles me descobrirem. É lógico que eu desenvolvo as táticas. Eu falo para eles: “eu vou falar o que eu estou pensando, porque vocês precisam saber o que eu estou pensando, para me dizer se é por aí ou não é por aí, se eu estou errada ou se eu estou certa, o que vocês acham a respeito disso”. Então, eu falo. Eles sabem que eu falo. Por quê? Porque se eu não falar, como é que eles vão entender o que eu estou pensando, como estou enxergando as coisas. Não é fácil, não. E não acaba. Quando eu acho que cheguei perto, um outro horizonte aparece, daí aquela sensação...

M: De construir tudo de novo.

E1: É. Então você está sempre entrando na aldeia como se fosse a primeira vez, e isso não é exagero. É sempre como se fosse a primeira vez. Eu tenho sempre que pedir licença e autorização. Eu sei que tenho que respeitar o lugar, o ambiente. Eu não sou dali. Por mais que eles me deem liberdade, eu nunca tomo essa liberdade. Em alguns lugares eu tenho acesso livre, mas eu nunca vou, a não ser que eu precise. Daí eu aviso, deixo as pessoas avisadas. Eu não pego eles de surpresa. Então, é uma série de questões, mecanismos... E às vezes é até muito gozado. Se eles também não verbalizam, se eles não dizem o que querem, eu já logo falo: “se vocês não me disserem...”. Já aconteceu de me cobrarem: “por que você está me cobrando isso? Você não me pediu. Você não me falou”. E eles já sabem isso também. Começam a cobrar e eu já olho assim.... não é assim. “Um monte de gente vem aqui oferecer coisas, projetos para vocês, e muitas vezes vocês aceitam, mas vocês nem querem. Vocês acham que eu vou fazer igual? Estão muito enganados. Quem quiser trabalhar comigo tem que me chamar e dizer ‘gostaria de fazer tal trabalho com você’. Daí, vamos conversar”. E é assim mesmo. É jogo duro. É isso. Tem que fugir do paternalismo.

M: Que eu acho que é uma tendência forte, não é?

E1: Mas eu aprendi a diferença entre paternalismo e generosidade. Aprendi lá com eles. Eles adoram generosidade. Adoram. Aceitam o paternalismo, mas o que interessa para eles é a generosidade. Em julho, nós tivemos aqui tudo quanto é problema que você possa imaginar. Não era para acontecer, mas eu falei: “vamos fazer”. Então, tivemos todos os problemas. Mas, numa reunião com a diretoria e outros colegas, eu falei: “tinha todos os problemas, e vocês sabem muito bem quais são os problemas. Não vou relatar, não vou reclamar, cada um no seu canto pode fazer a sua autoavaliação, se quiser, se não quiser, mas eu só vou dizer uma coisa que fez diferença: a respostas que nós demos a eles”. Porque os problemas vinham, a gente respondia. Não tinha isso? A gente dava um jeito. Choveu? Saímos todos atrás de guarda-chuva. Entendeu? Então, é a resposta, não é o problema em si. O problema não é o problema. A questão é: resposta. Então, quando eles viram a gente fazendo tudo. Eles chegaram aqui no primeiro dia de manhã e tinha uma mesa de café da manhã que os funcionários organizaram. Aquilo desmobilizou eles. Nem eu sabia que eles iam ficar assim. Desmobilizou eles. Eles viram as pessoas chegando com pratinhos. Eles ficaram emocionadíssimos. Depois eles choraram. “Ah, todo mundo chegando com bolo para a gente”. E tantas outras coisas. Os Guarani Nhandewa chegaram e a frente fria violenta chegou junto. Foi um tal de sair, todo mundo em casa: cobertor, meia, touca. Teve uma moça que foi sair pra comprar roupa para as

crianças. Cobertores que pareciam capas. Então, aquilo para eles foi tudo. Outro dia a gente foi lá e falou “Gerolino, vocês não ficaram bem acomodados”, e ele: “doutora...” – eles me chamam de doutora –, “doutora, naquela hora eu vi que a senhora é uma guerreira. Eu vi que a Viviane é uma guerreira”. Então, a gente pensando num lado e eles estão vendo, na verdade, o nosso desempenho, o nosso esforço, a resposta. Então, isso faz toda a diferença, porque o trabalho não é fácil. Eu achei a generosidade... tanto da parte deles, como a nossa generosidade para eles... mas eu reconheci através deles. Na hora em que eles falaram: “nós vimos isso, nós vimos aquilo, obrigado por aquilo”. Na verdade, o trabalho é sempre. Por isso que é um desafio para a instituição. As pessoas ficam preocupadas com metas, fazer aquele trabalho de rotina, chega, pendura a bolsa, guarda a marmita, toma o café, faz isso, faz aquilo, liga o computador, já não dá. Você entende? Já não dá porque as coisas têm outro processo. Faz o trabalho dele, faz bem feito, mas é fechado, não entende qual é a dimensão do trabalho dele. O nosso trabalho é o índio, não é aquilo lá. Na verdade, tem que fazer com que as pessoas entendam. E aquela coisa de “ah, vamos fazer um vídeo”? “Não vamos fazer vídeo nenhum”. Até porque tem esses negócios de termos de cessão, que eu não uso com eles em hipótese alguma. Eu não uso em hipótese alguma e já falei: aqui o que a gente fizer vai ser no acordo. Ele quer, ele permitiu, ele sabe onde vai ser usado. E depois nós devolvemos tudo. Vamos ter que comprar um HD externo para cada um. Tudo, nós vamos devolver tudo. Inclusive as fotos que eu tirei, eu vou doar o direito de uso. Vou doar tudo para eles. Assim como já está combinado. Antes só eu tirava, depois a Viviane e o Maurício. Já combinamos entre nós. Vídeo já não dá. Por que? Começa a entrar em uma, digamos, burocracia universitária que eu não quero entrar de jeito nenhum, porque eu não vou dar a autorização. Você já leu aquilo em que você cede, tudo, para sempre? Então. Eles não vão assinar. Aquilo foi feito por um advogado. Eles não têm advogado. Aquilo foi feito por alguém que domina a linguagem jurídica. Eles não têm advogado.

M: Não é justo, não é?

E1: Não. Lógico que não. Ceder tudo? Criança, idoso... tudo e para sempre? Sem direito a reclamar jamais? Não. De jeito algum. Em hipótese alguma. Então, são coisas que aqui, internamente, eu tenho que evitar. Se vier a pauta, vai vir de cima para baixo, o tal do termo. E daí o que é que eu vou ter que fazer? Retirar todos os vídeos, porque eu não vou permitir em hipótese alguma. Eles não vão assinar, porque seria um abuso da nossa parte pedir isso, sabendo que a exposição é importante para eles. E que febre é essa de termo? Você percebe que não pode. Eu estou na casa do indígena, tiro foto de criança indígena – na frente da mãe, é lógico. Com consentimento da mãe. Mas uma coisa é ela me ver e saber por que eu estou tirando a fotografia, para onde vai, e ela depois ver a filha dela numa exposição e ficar contente. Outra coisa é eu tirar e depois chegar com um negócio assim... entendeu? Eu já cansei de ver fazerem isso. E o constrangimento, no geral não querem assinar... eles não sabem o que eles estão assinando pois é uma redação com termos jurídicos. Eles não querem assinar. Mas aí fica essa situação com o parceiro... é horrível isso. Eu já vi isso. Entendeu? E quase falei para o cacique não assinar. Ele não queria assinar. Quase que eu falei para eles: só assina se o senhor quiser, e eu estou vendo que o senhor não quer. É horrível. Esse trabalho eu considero muito importante, porque ele constrói, digamos assim, um conjunto de mecanismos para subsidiar políticas públicas na relação entre a museologia e os indígenas. Nós estamos fazendo não só pelo MAE, que já não é pouco, mas essa experiência tem que transcender para outros, para as próprias políticas públicas mesmo. No sentido de uma outra ação, de uma outra prática, mais equilibrada, respeitosa, conscienciosa. Esses termos são absolutamente desequilibrados. Eles protegem a instituição, mas quem é que vai proteger o índio, se não é a própria instituição? Se eu estou trabalhando com ele, eu tenho que o ver. Aliás, às vezes até eu defendo eles mais do que eles próprios. Eu até brigo com eles: “por que vocês fazem isso”? Quantas vezes eu já chamei a atenção: “fulano tirou foto de você. Por que você deixou? Você tem que fazer isso. Você tem que perguntar o que ele vai fazer com a foto.

Você tem que dizer para ele que ele tem que pedir sua autorização, tem que perguntar”. Quantas vezes eu dei bronca... outro dia um menino estava perto de mim e rapaz, profissional de museu, pediu para tirar foto. Daí ele viu que eu estava olhando, disfarçando, mas estava olhando. Ele virou e perguntou “o que você vai fazer com a foto”? Perguntou para o rapaz que ficou segurando o celular. “Ele quer saber o que você vai fazer com a foto. Você quer para quê? Você quer guardar de lembrança, quer pôr no Facebook...? Você quer para quê?” “Guardar de lembrança”. “Ahhh... você deixa”? Deixo”. Pronto. Então é isso. Eu também pergunto para eles de vez em quando. Eles têm que entender também que eles não podem permitir inclusive a nós. Não tem amizade. Eles não têm que ceder nada não. Eu falo isso para eles. Não é fácil, não.

M: Professora, você acha que é possível criar uma metodologia de trabalho dentro da museologia para esse tipo de iniciativa?

E1: Sim. A gente está fazendo. Passo a passo, tem que avançar, então a gente tem que parar e sentar. E daí, é lógico, que toda a experiência da Museologia vem, e eu absorvo aquilo que cabe na situação e readéquo, trago outros elementos. Mas é isso, a gente tem que desenvolver novas concepções, novas visões, novas políticas, novas ideologias. Aplicar a Política Nacional de Museus é lindo, mas e na prática? Como é que acontece? E, daí, novos protocolos de trabalho. Tem um novo livro que saiu ano passado. Acho que é “Entendendo novos procedimentos, Questões indígenas e museus...”. Uma coisa assim. Eu falo justamente sobre... A gente precisa desenvolver uma nova ética. Não significa que não temos ética. Significa que ela já não está dando conta como está, para esses novos processos, essas novas circunstâncias.

M: Essa foi a minha motivação para fazer minha pesquisa de doutorado. Justamente isso, de não me sentir capaz para responder àquelas coisas que estavam acontecendo no momento. E cada vez me sinto menos capaz.

E1: Quando a gente está trabalhando no grupo, eles se organizam, e nas reuniões aparecem, e não é em vão. Se o cacique está é porque ele está revalidando o trabalho. Ele está dizendo que aquele trabalho é importante, senão ele não estaria lá. Então, você tem que identificar quem é o pajé; é outro status. Por exemplo, nos Kaingang: tem um colega meu, o Paulo de Blasis, que tem uma pesquisa com os Kaingang, um projeto bastante importante, temático Fapesp. Eu falei para ele: “você não quer ir lá conversar com eles, com os Kaingang? Vai lá, é bacana, é legal. Não sei o que vai rolar; uma conversa informal. Pode ser que eles façam perguntas; eles também querem saber, têm perguntas”... os jovens... vocês não têm curiosidade de onde vocês vieram, as origens, antiguidade...? Trabalhei de um lado, trabalhei do outro, só para estimular. Chegou na hora, eles fizeram algumas perguntas... nem estava rolando muito. O arqueólogo ficou sem graça, acho que eles ficaram sem graça também... tiveram algumas perguntas, mas eu achei que teriam mais. De repente, o arqueólogo começou a dizer... alguém perguntou sobre peças soterradas... foi uma coisa muito espontânea. Ele começou a dizer como é que uma cerâmica é achada. Ele explicou que dificilmente ela está inteira, na maioria das vezes ela está quebrada, tem que remontar... às vezes ela dá uma espalhadinha, tem que ir achando e juntar, não sei o que... daí, começou a inverter: a assistente do pajé começou a fazer perguntas para ele. Entendeu? Então, é isso que eu te falo. Eu sei que ela é assistente do pajé, e eu sei que tipo de pergunta que ela estava fazendo não era de arqueologia. Ela inverteu. Ela, na verdade, estava procurando outra coisa, que tem a ver com os ancestrais, com essas práticas mais antigas, mais tradicionais, com relação ao ceramista e a sua cerâmica, quando ela falece, o que acontece... É como aqui. A Ana Carolina falava uma coisa, a Kaingang, de uns 30 anos, sacou que na pergunta dela tinha uma outra pergunta Kaingang. Na verdade, eles vão pegando a situação para, sem sair da conservação, no caso... é de conservação também, mas a conservação satisfaz algum interesse: ou é para

manter a integridade ou a continuidade, ou alguma outra informação de interesse de um pajé. Essa moça era assistente de pajé. Então, tem algo do mundo da espiritualidade que se manifesta na materialidade. E o conservador é importante, porque é o conservador que vai lá com o Raio-X. Onde é que ela sacou que uma resposta, alguma informação sobre o mundo espiritual ela conseguia ver através da materialidade do equipamento da Ana Carolina? Talvez o mais importante que eu poderia passar para você é isso: a gente tem que conhecer quem é quem. Deixar ele falar, deixar ele fazer a pergunta. Escutar e depois, em outro momento: “por que ele fez aquela pergunta”. Primeiro, deixar ele falar. De onde vem, quem tem exatamente o interesse? Eram duas assistentes de pajé, duas mulheres e duas situações. Elas inverteram. A Ana Carolina fazendo perguntas, queria saber o que podiam e não podia. Mas conforme elas falavam, inverteu. Escreve aí no seu caderninho: tem uma hora que eles invertem e isso vale ouro. Porque, primeiro, você reconhece que tem uma coisa que une você a eles. E você tem uma informação que ele quer, uma informação da conservadora que ela quer. Que tipo de informação é outra história, mas é importante. É importante no sentido da dimensão maior do nosso trabalho. Novamente falando, do papel de um museu. Então, descobri a dimensão. Agora eu entendi o que eu faço aqui, depois de 30 anos. Comecei a trabalhar na museologia em 1985. Finalmente eu descobri o que eu faço aqui. Entendeu? Finalmente! Custou. Então, a outra é a mesma coisa: ela começou a fazer perguntas para o arqueólogo e ele respondia... E eu falei: “posso responder? E eu respondi para ela. Por que? É olho no olho. Por que eu entendi, depois de anos, a pergunta dela, o que ela estava buscando. Ela só precisava da informação do arqueólogo. É a mesma coisa, ela precisava do arqueólogo para ajudar, como eles precisam do conservador para ajudar a satisfazer. E essa informação que eles trazem, seja do mundo da espiritualidade ou do plano político, tem a ver com o nosso trabalho. Tem tudo a ver com o nosso trabalho. Nós estamos fazendo o que aqui, afinal de contas? É um trabalho bom, viu. É um trabalho lindo, desafiador e não tem fim. Altamente desafiador e motivador: você quer saber mais, você quer entender mais, você quer fazer mais. Até porque isso são camadas e camadas. Eu nunca vou falar “ah, pronto, agora entendi. Então tchau”. Nunca. Acho que nunca mais vou sair de lá. É muita coisa para a gente aprender. E é aí que a gente entende, finalmente, por que apesar de eles estarem com celular, de roupa, ter geladeira, ter televisão, eles são de fato absolutamente diferentes. São dois mundos completamente diferentes. É uma coisa impressionante.

M: Houve critérios para escolha dos indígenas que participaram do processo e por quem estes foram estabelecidos? O que foi levado em consideração? Acho que também já foi respondida, eles mesmos selecionaram....

E1: Isso, eles organizam, eles indicam.

M: Quantos indígenas participaram e como? Atuaram como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos? Também já foi respondida.

M: Qual foi o tempo de duração de todo o processo?

E1: Começou em outubro de 2016. A gente tinha a perspectiva de abrir em final de março. Estou achando que começo de maio a gente abre. Então, dá dois anos e meio, considerando uma relação já estabelecida. Isso é muito importante. Já sabia que tinha objetos. Bom, está certo que é um pouco exagerado. Por que resolvi fazer com três? Porque não podia ser com um só? Acho que tinha que ser com os três, até porque eu ia ficar ouvindo muito. Tinha que ser com os três ao mesmo tempo. E vai ficar muito viva a exposição, e muito rica. E essa informação de que tem índio no interior do Estado de São Paulo é muito importante. O paulista quer apagar o índio da sua história, como se não tivesse indígena no estado de São Paulo, e tem muito, não é? Talvez com um grupo só fosse um outro ritmo.

M: Em quais momentos os indígenas participaram e durante quanto tempo? Acho que em todos, não é?

E1: Praticamente. A aldeia, onde eles estão, considerando os seus grupos... é a comunidade toda. Depois você vai ver na publicação, lá no final a gente coloca que os conteúdos são dos grupos. O indivíduo até aparece, mas ele aparece bem menos. Em geral, é o grupo Terena, é o grupo tal.... É uma quantidade grande, nem todo mundo aparece ao mesmo tempo. Eles trabalham com representantes, mas é praticamente...

M: Mas no final vai ser uma autoria coletiva.

E1: Autoria coletiva. E o que a gente vai fazer é abrir exposição em três momentos, uma para cada grupo, porque a aldeia quer vir. Então, vão ter que vir uns 2 ônibus por aldeia. Então, é aí que a gente vai ver todo mundo. Todo mundo que combinou o ônibus. Se você mandar dez ônibus, vão vir dez ônibus. Está todo mundo querendo ver.

M: Os indígenas irão participar de mais alguma atividade após a abertura da exposição?

E1: Nas aberturas eles também estarão presentes, com danças e mostras de artesanato, e depois com as duas cabanas. A gente vai fazer isso posteriormente, a cabana Terena e a cabana Guarani-Nhandewa. E está programada para a ação educativa, a cada mês vem uma dupla de indígenas, durante uma semana – uma dupla Terena, uma dupla Kaingang, uma dupla Guarani Nhandewa – e essa dupla vai trabalhar aqui. Eles vão fazer o atendimento das escolas, vão fazer as oficinas, participar de debates. Eles vão acompanhar isso durante o tempo de abertura da exposição, que a gente estima em um ano, no mínimo.

M: Como você acha que os indígenas compreenderam o processo?

E1: Olha... Talvez, tomando como base o evento “Encontro Paulistas – Questões Indígenas e Museus” que aconteceu em setembro. Foi começo de setembro. É um encontro muito bom. A gente discute muitas coisas relativas a museus. Do Rio de Janeiro foi o Edmundo Pereira, do Museu Nacional, o Levinho, do Museu do Índio já foi, a Lone Couto... A gente chama, de fato, pesquisadores que estão envolvidos nesse processo, como profissionais de museus. Pessoal mesmo aqui do MAE sempre vai, como de outros museus, do MAE lá de Curitiba já foram também, da UFSC. A gente sempre vai chamando. E os indígenas da região, eles vão. É um grupo grande; vários grupos, na verdade. Eles participam com 30 pessoas por grupo. Então, enche mesmo. São três dias de debates. Esse último aconteceu depois que eles vieram na requalificação. Então, na verdade, eles falaram da requalificação o tempo inteiro. O que foi, o encontro com os objetos dos ancestrais, o que é o museu, a guarda do museu. Até eu fiquei supersatisfeita, e surpresa mesmo, com o impacto que foi esse trabalho da requalificação. E nas reuniões, as gerais (só tivemos duas: uma em maio e outra em setembro) eles sempre se colocam valorizando o trabalho de museus, tanto o do MAE quanto do museu Índia Vanuíre, que eles também frequentam muito lá, no sentido do guardar dos objetos dos ancestrais. Outra coisa – eu estou lembrando eles falando – que me surpreendeu, que eu me lembro particularmente na memória. Me lembro um dia que eu cheguei, estava na aldeia dos Guarani Nhandewa. Faz tempo, deve estar fazendo um ano. A gente estava no começo do processo. Eu já tinha algumas fotos dos objetos. Eu só não tinha fotos das velas, mas eu tinha lido em algum lugar [sobre] a vela. Então, chegando lá, eu: “olha, gente, tem esses objetos aqui para vocês darem uma olhada. Vocês vão ver os objetos de perto. Eu só não tenho foto das velas, porque eu não achamos ainda. Estão lá no museu, mas a gente não achou as velas”. Daí eles: “mas como é essa vela”. “Eu não vi, mas estou imaginando...” Eu fui falando o que eu enxergava da vela. “Eu estou imaginando, pela descrição do antropólogo. Estou imaginando

que seja é um pano retorcido, recoberto com cera, que não é uma vela igual a nossa, lisinha, branquinha, mas ela é comprida e escura por causa da cera de abelha, mas é uma vela, para botar fogo”. Na hora que eu falei isso. Eles têm os esquemas deles, eles são muito inteligentes. Não falam, mas é o outro que está escutando. Então o pajé falou: “é assim mesmo, é assim mesmo a vela. E eu estou contente porque a vela que a gente faz hoje é assim. Eu vou fazer a vela para exposição”. Tá bom. Daí, fiquei na minha. Quando deu uns 15 dias, eu fui numa festa que teve lá em Tupã, que reuniu todos eles. Eu fui daqui para lá – é 500 km, o pessoal acha que são 80 km, mas não, são 500km. Daí eu fui, porque era um festival de dança e todo mundo ia se apresentar. Ele perguntou: “quando é que você volta”? “Eu vou vir no festival de dança que quero ver vocês dançarem”. Daí eu fui. Então, eu estava lá na praça onde aconteciam as danças, daqui a pouco ele aparece: “oi professora, tudo bem?”. Eles me chamam de professora. Os caciques e os pajés me chamam de doutora. Olha custei a entender porque eles me chamam de doutora. “Me chama de Marília”. “Não, mas a senhora é doutora”. É porque é importante para eles ter uma doutora trabalhando. “Mas não precisa me chamar de doutora”. “Mas a senhora é doutora”. Então, lá estava eu, daí me chamaram: “professora, olha aqui”. Era o rapaz. Ele tirou das coisas dele um pacote. Na hora que eu abri, eram quatro velas. Eu falei: “o que é isso”? “São as quatro velas. Eu não falei para a senhora que eu ia trazer as quatro velas? Eu perguntei quando a senhora voltava. Então, é hoje. Tá aqui as quatro velas”. Então, já me deu aquele negócio, porque eu sei quanto é importante. É uma vela sagrada. Ele me conhecia, mas não me conhecia tanto, então jamais ia imaginar que ele ia me dar um objeto. Eu ainda me equilibrei e falei: “deixa eu tomar nota então, me botar no eixo”. Foi pior, porque quanto mais eu perguntava sobre o objeto, mais ele ia dizendo. E eu: “meu deus, como é que eu vou voltar de ônibus pra São Paulo, a noite inteira com esses objetos? Vou alugar um helicóptero”. E daí, depois em uma outra vez que eu voltei para a aldeia, ele estava numa sala numa reunião e eu falei na frente de todo mundo: “olha, você me desculpa aquele dia. Eu fiquei assim tão surpresa de você ter levado a vela. Eu achei, assim, uma coisa tão importante. Então, na verdade, eu fiquei constrangida. Você desculpa se eu estava meio estranha. Na verdade, eu não sabia nem o que te dizer, porque eu estava muito contente, muito emocionada de você ter levado a vela. Foi um ato de confiança”. Eu falei: “eu te prometo que eu vou retribuir isso. Nós estamos trabalhando juntos”. Daí ele virou e falou assim: “sabe o que é, professora Marília? É a primeira vez que alguém chega aqui na aldeia nos convidando para o trabalho. A senhora é doutora. Os doutores vêm aqui para tirar coisa nossa, tirar informação. Foi a primeira vez que alguém veio aqui e falou assim: ‘eu quero montar uma exposição com vocês. Vocês querem?’ A senhora ofereceu para a gente um trabalho, que a gente quer fazer, então por isso que eu entreguei a vela”. Então são uns lances assim. No geral a gente está trabalhando, mas tem umas coisas assim que eles falam que a gente percebe que eles estão inteiros nesse trabalho. Isso é relativamente fácil de perceber, que eles querem mesmo. Às vezes demora um pouquinho, mas é fácil. Até hoje eles não me falaram se eles querem ou não. Eles só me faziam perguntas. Pelo tipo de pergunta foi que eu percebi que eles queriam, e queriam aqui exatamente. Então, são uns pedaços de coisas. E mesmo na requalificação, tinha horas que eles falavam para eles. Inclusive, tinha horas em que eles falavam na língua, para eles mesmos. Eu percebia claramente que eles estavam conversando entre eles, trocando ideia, um ajudando o outro a ativar suas memórias. Tinha outras horas em que eles falavam para a equipe do MAE, e tinha horas que eu tinha certeza que eles estavam falando para mim. Tem alguma coisa – eu como coordenadora – que ele queria que eu soubesse, para que eu pudesse conduzir o meu trabalho como coordenadora. Então assim, são essas coisas que eu vou percebendo, que eu vou juntando, que seriam talvez respostas deles a esse processo: tanto aquilo que eles estão aprendendo, mas, principalmente, aquilo que eles acham importante a instituição aprender, ou eu aprender para ser a coordenadora do processo deles. Então, eu tenho certeza que é algo que eu não sei, que eu não entendo. Até deveria, pois têm coisas que são da humanidade, não exatamente dele, que ele está falando para me preparar para poder conduzir bem, da melhor forma possível como eles gostariam que o processo fosse, que acontecesse. Então é isso. O fato de a gente não ter dinheiro: eles são

os mais tranquilos nesse processo. Eles me mandam mensagem, porque eu falo para eles: “gente, a diretora vai buscar dinheiro na reitoria. Ainda não foi, mas vai. Pode pôr isso aí, pode pôr. Ela vai, mas ainda não foi. Ela entendeu que ela tem que ir atrás”. Olha, eu nunca escutei tanto na minha vida: “calma professora, os caminhos estão abertos, vai acontecer”. “Mas e o dinheiro?” “Ah bom, isso aí é a diretora mesmo, inclusive os caminhos estão abertos até a reitoria”. Os caminhos estão abertos, é para acontecer essa exposição. Então, eles também me dão essa, tipo... “não desanime, fique firme, porque os caminhos estão abertos”. Ou seja, é para fazer. E é um exercício, na verdade. Não tem dinheiro, mas é para acontecer, e vai acontecer, justamente por esse pensamento. Porque se a gente for na prática, “ah, não tem dinheiro”, não faço nada. “Não pode, que pena”. Daí eu fico contando para o resto da minha vida a exposição que não deu certo. Mas não, é tocar para frente porque é isso, os caminhos estão abertos. Só falta o dinheiro (risos). Eu só precisava de um baú de dinheiro. Então assim, são respostas que eles dão.

M: Essa própria entrega deles deixa claro que se não quisessem, não teriam participado.

E1: A entrega. Eles fazem as etiquetas [de todos os objetos]. A gente não tem que implorar, a gente só negocia prazo. São muito tranquilos com prazo. “Ah, o tempo do índio”... não, o problema é o nosso tempo. Eles lidam muito bem com o tempo, o problema é o nosso tempo: é muito rápido ou é muito lento. Então, a gente inventou assim: como eles não vão estar o tempo inteiro na exposição, apenas uma semana por mês, e se a gente pegasse pequenos depoimentos, de poucos minutos? Então, se alguém fizesse uma pergunta ao invés da gente falar pelo índio, a gente pega o vídeo de um ou de outro. A gente chama de mini vídeo. Eles adoraram. Então, quando a gente dá uma resposta que favorece a eles, eles abraçam. Eles não só abraçam como eles já dizem que mini vídeo eles querem: “eu quero um mini vídeo disso, não sei o quê”. E já sabem que tem que ter quatro ou cinco minutos, já falam naquele tempo, já olha para a câmera... então assim, é uma coisa muito bacana. A gente percebe os retornos, as voltas. Quando a gente lança uma ideia, tem coisas que a gente fala que passa, ou seja, eles não estão nem aí. Não estão interessados, e a gente logo percebe. Como eu, apresentando uma introdução no MAE, eles não estavam nem aí. Pode falar deles [Balduz, Schultz e Schaden] se a senhora quiser, mas eles não estavam nem aí. Tudo bem, se você quer, põe, entendeu? Então assim, a gente percebe aquilo que não incomoda, aquilo que não interessa a eles e aquilo que de fato... as ideias que a gente tem... então, isso é muito legal, porque a gente quer que seja a autonarrativa, mas essa vivência de museus a gente tem. Os recursos, a tecnologia, a gente tem. Então, “ó gente, tem isso, essa possibilidade...” É como, por exemplo – talvez até o Mauricio comente – eles vão contar algumas histórias para depois o Mauricio projetar, e depois disso fazer o trabalho educativo. Então, a gente vai vendo o que eles querem, o que não querem, o que fica. Algumas coisas que a gente percebe é que eles querem muito, mas não depende deles, porque requer uma certa infraestrutura. Então, quer trazer uma Terena lá de Cachoeirinha, Mato Grosso do Sul, para ensinar as artesãs hoje a fazerem a rede. Então, eles querem muito, mas eles não têm as mínimas condições financeiras. Então, eles falam, mas daí, como eles são elegantes, eu falo: “vou ver um jeito”. Mas eles não ficam me cobrando, mas eu sei que eles querem muito. Eu sei que eles querem muito, então eu também vou indo. E tem coisas que eles “ah, seria tão bom fazer isso... seria tão bom se vendesse artesanato”. “Gente, hoje não tem condições, nós não temos lojinha, não temos não sei o que, a gente não pode manipular dinheiro”. Aliás, a gente não mexe com dinheiro. “Mas olha, eu estou aqui maquinando”, falei para eles. “Faz tempo que você falou nisso. Eu ainda não achei o caminho, mas eu não parei de pensar”, eu falei para ele. “Hoje eu te diria não, mas eu não digo não para sempre. Vamos ver, vamos pensar”. A gente tem que ter muito jogo de cintura, e ser muito sinceros, não mentir jamais. Mentirinha pequenininha, besta que seja, que às vezes até faz parte do nosso cotidiano: “vou ali”, mas na verdade não vai ali, para eles tem um peso enorme na relação, vamos dizer assim. Então, ser sempre muito claros.

Eu estou virando um papagaio, o que eu falo num lugar eu repito no outro, depois trago aqui para diretoria. O que a diretora fala, eu levo. Então, tem isso também de ter a mesma fala, de circular essa fala. E dizer “não tem dinheiro, mas estamos buscando, estamos nos mobilizando”. Mas não tem dinheiro, a verdade é essa, então é isso.

M: Como você avalia sua participação no processo? E como você avalia o processo, em geral, da elaboração da exposição?

E1: O processo em geral eu acho uma coisa espetacular. É uma experiência única. E eu procuro, na dimensão da Museologia, sempre trazer uma reflexão museológica, até para que ela possa ser compartilhada. Procuro até publicar a respeito disso muito descritivamente, para as pessoas entenderem de fato como ocorre, mas também estabelecer outras conexões com conceitos, com teorias, metodologias. Sempre a questão da ética, que há anos me preocupa muito com relação a isso. Para mim, particularmente, é um divisor de águas na minha profissão. Eu sempre trabalhei com público, sempre trabalhei com exposição, eu sempre trabalhei com comunicação, sempre adorei isso. Sempre desenvolvi estudos de público, estudos de recepção, sempre adorei isso. Sempre aprendi muito escutando o público, porque eu sempre procurei me fazer e refazer a partir da visão do público. Entender meu trabalho a partir da visão do público. Mas a partir desse momento em que eu comecei a trabalhar com os indígenas, de fato, eu comecei a descobrir outras dimensões do meu trabalho e o alcance do meu trabalho. Hoje, finalmente eu entendi o que eu faço aqui e a dimensão do meu trabalho. Então, na verdade, não menosprezando tudo que eu já fiz até hoje, mas entendendo que tudo que eu fiz até hoje foi, na verdade, um preparo para que eu pudesse chegar nesse momento e, não é enfrentar, mas participar, enxergar, interagir de uma outra forma, de uma forma talvez mais amadurecida. A gente disputa muito, por tão pouco. Então, não se trata de disputa, não se trata de vaidade. Tudo isso para mim é irrelevante. Não se trata de valorizar o que é museológico ou não é museológico, o que é museologia ou não é museologia. É simplesmente fazer o trabalho íntegro, correto, respeitoso, complexo e ao mesmo tempo simples, cheio de vida, cheio de ensinamentos. Então é meio por aí. Me recoloquei dentro da Museologia, e eu acho que justamente por isso, porque eu não busco disputa, não busco espaço, não busco ser a primeira, ser a melhor. Não quero ser dona de nada, só quero fazer um trabalho bom e correto, bem fundamentado, que eu possa ter orgulho de falar para os outros, e orgulho de dizer para os indígenas e explicar para eles o que eu faço, porque é completamente diferente do que os outros pesquisadores fazem. Por isso que eu tenho determinados acessos. Eu não ameaço, não incomodo, só trabalho com quem quer trabalhar comigo. Se não quiser, também não tem importância; cada um busca os seus caminhos, os seus parceiros. Então é isso.

M: Essa foi uma ação pontual do museu, ou se o museu pretende adotar essa prática?

E1: É difícil de responder, porque os diretores trocam. Então talvez até essa exposição seja aberta na nova direção do MAE, a atual se encerra em junho. Gostaria muito de abrir na gestão da professora Cristina Bruno, que sempre quis, incentivou. Ainda não arranhou o dinheiro (risos), mas ela vai atrás. Ela sempre quis, incentivou e respeitou o trabalho, e, dadas as dificuldades, sempre aprendeu também, se reviu nesse processo todo. Mas é possível que por falta de recurso entre no novo diretor, possível novo diretor. Já perguntei para ele: “olha, você percebeu que a gente quer, mas não tem recurso”. Então assim, essa exposição, ela ainda fica, uma vez montada, um ano e meio, dada as nossas dificuldades todas orçamentárias. Então, eu ainda acho que ela montada, na verdade, abre um novo ciclo, porque ela foge, vai fugir das estéticas da exposição do MAE. Ela vai contradizer todas as aulas de expografia que eu já dei. Então, eu vou ter que rever, porque a coisa do espaço vai ser diferente: vai ter acúmulo, vai ter vida, vai ter quantas cores eles quiserem, combinando ou descombinando. Eu ainda acho que ela ainda vai ter um trabalho a cumprir com escolas e com o público, e que isso ainda vai voltar para instituição, com vigor, para a instituição se ver, se repensar. Ver que deu



certo. Porque, às vezes, as pessoas têm temor. Nada mexe mais numa instituição do que uma exposição. Então, eu acho que essa vai mexer. Já está mexendo, e ela vai mexer ainda mais. E quando abrir, eu acho que vai vir muita coisa, desde críticas, porque já me perguntaram: “cadê o especialista?”. “Sou eu” (risos). Então, pode tanto vir uma crítica: “quem é o antropólogo especialista?” Entendeu? Não, não era preciso, porque não é uma exposição antropológica, é uma exposição museológica, é uma outra abordagem, a autorrepresentação. Acho que a gente ainda vai ter que explicar muito sobre isso, acho que a gente ainda vai falar muito sobre isso. Eu também ainda vou arrumar muito a minha cabeça. Eu sempre estou procurando refletir, e ler e escutar as pessoas. Então as coisas também vão se abrindo, vão se clareando. Eu vou e volto no processo pra entender melhor exatamente o que nós estamos fazendo, porque nem sempre você vê tudo com tanta clareza. Então, acho que tem muita coisa aí para a gente. Acho que a exposição pode gerar debates abertos; que museologia é essa? Que museu é esse? Então eu acho que o público vai aceitar muito bem, porque é uma exposição com vida. Da minha experiência com o público, quando uma exposição tem vida, quando as pessoas encontram uma vida, uma realidade, elas se identificam. Eu acho que promete muita coisa. Acho que isso vai mexer ainda, eu ainda acho que a instituição vai se mexer ainda muito mais, porque a gente está lidando com um grupo de técnicos. A pesquisadora, a docente, sou eu, a diretora. Mas assim, a gente está lidando muito com técnicos. Meus colegas acompanham, mas eu ainda acho que eles vão querer saber mais, ainda acho que eles vão querer questionar mais, e eu quero mesmo que eles questionem, porque é aí que a gente vai poder melhor recolocar as coisas. Esses dias me pediram uma referência bibliográfica. No contexto, não tive nem tempo de responder para ele que não tinha nada a ver com a exposição. Lógico que tem pesquisa bibliográfica, tanto em termos de uma bibliografia voltada para a indigenização e descolonização dos museus, e como que a gente se coloca diante de tudo isso, mas é lógico que tem uma bibliografia sobre os Terena, os Kaingang, os Guarani Nhandewa. Então, isso tem. Só que isso, na verdade, é para embasar o processo e o grupo, mas não vai aparecer na exposição. Pode ser que apareça na ação educativa. Então assim, aquele, digamos, viés arqueológico, ou antropológico, que a gente reconhece e que é muito bom – não estou questionando isso – ele, na verdade, dá espaço para a autorrepresentação, e a nossa capacidade de conduzir um processo desse. Então eu acho que, na verdade, é só um começo aqui para o MAE. É lógico que tem outros processos colaborativos acontecendo no MAE: a professora Fabiola coordena há muitos anos um trabalho seríssimo e muito respeitado; tem a Silvia Cunha Lima na conservação... então tem outros trabalhos. O que eu acho é que a exposição é o que mais mexe com a estrutura da instituição. Porque é isso: ela mexe com a tesouraria, mexe com a portaria, mexe com a direção, mexe com a contabilidade, mexe com o educador. O educador – eu também sou educadora, embora não pratique aqui – tem que se achar, tem que se reinventar como educador. Então, eu acho que ainda tem muita coisa por aí, mas acho que por ser uma exposição associada ao processo educacional, mexe mais na estrutura do que outros vários projetos de pesquisas que acontecem, e que são super respeitáveis, mas ele tem uma, digamos, uma circulação de ideias que é diferente. A instituição mesmo, a descolonização da instituição, passa por tudo isso, mas, sobretudo, acho que por ações mobilizadoras da instituição. E é isso que a gente está fazendo.

## APÊNDICE D – Entrevista com entrevistado 2

Duração: 0:44:26

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Data: 16 de fevereiro de 2018

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Tatiane Santos

M: Você pode me falar sobre a sua formação?

E2: Eu sou bacharel em História. Fiz o mestrado em História também aqui na USP, só que em uma área que eu já trabalhava na graduação, com iniciação científica, antes mesmo de vir para o MAE. Minha área é a História Medieval. Não tem nenhuma relação com Cultura Material ou Conservação. Depois fiz um curso técnico em Conservação e Restauro de Arte Sacra. Quando eu entrei aqui no MAE, busquei uma especialização em materiais arqueológicos, e então fiz uma especialização no Peru, no Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachay Wasi.

M: Quais foram as ações elaboradas aqui pela seção para elaboração dessa exposição?

E2: Há um tempo, a gente já vem trabalhando com esses grupos indígenas, com mais ênfase no grupo dos Kaingang, que é um grupo que a Marília tem bastante contato. Eles também se aproximaram muito do museu, da parte da reserva técnica, dos nossos acervos, então a gente vem trabalhando com eles até um pouco antes das atividades da exposição. A gente recebeu os grupos aqui, algumas lideranças... recebemos no laboratório, na reserva técnica e fizemos *tours* pelas áreas, para que eles entendam um pouco do cotidiano, das atividades do museu, para que a gente devolva isso para eles. O que é que nós estamos fazendo com o acervo que foi coletado na sua região. Então aqui nós cuidamos, nós tratamos, nós tentamos explicar um pouco dessas atividades para eles. E, no período da exposição, foi uma atividade mais intensa, que nos envolveu aqui especificamente mês de julho do ano passado. A gente recebeu os três grupos, Kaingang, Terena e Guarani. A gente fez atividades nos laboratórios, onde eles iam falando sobre o acervo que estava pré-selecionado para exposição, e alguns momentos a gente fazia perguntas sobre matéria-prima dos objetos, métodos de confecção. Então essas foram as ações desenvolvidas até o momento.

M: Essas informações que você conseguiu com eles sobre matéria-prima, técnicas... vocês já tinham essas informações na documentação? Teve alguma divergência?

E2: Poucas. Algumas fichas catalográficas dos objetos são muito pouco referendadas. Não tinha muita informação do antropólogo ou mesmo da pessoa que catalogou o objeto. Mas eles nos deram informações que nós não tínhamos, especificamente sobre uso, sobre quem confecciona, para que. E algumas informações até atualizadas, por exemplo: “essa matéria prima não tem mais hoje, porque a área de desmatamento foi aumentando então a gente já não tem mais oferta desse material”. Então essas informações foram essenciais nesse período de coleta, de entrevistas e de atividades.

M: Uma das coisas que eu tenho bastante curiosidade é sobre divisão de gênero: quem pode fazer o que. Eles chegaram a comentar em algum momento algo sobre isso?

E2: De uso e gênero, não. A única questão que se colocou foi com alguns objetos sagrados. Então, em relação a esses objetos sagrados eu fiz algumas perguntas para eles sobre métodos de acondicionamento: se a gente precisava acondicionar esse objeto de forma separada, se eles gostariam que ficasse mais restrito visualmente na reserva técnica... então, para esses objetos eles nos deram algumas diretrizes. Mas para, por exemplo, mulheres tocarem, homens tocarem, não. Não foi feita nenhuma restrição.

M: Que tipo de intervenções Conservação Preventiva, Curativa e/ou Restauro foram realizadas?

E2: Nesses objetos ainda não fizemos quase nada, porque nós estamos aguardando se há uma possibilidade de uma segunda visita dos grupos para trabalhar em alguns objetos específicos. Eu trabalhei só com uma cesta, na verdade, quando eu tinha que um representante dos Kaingang e um dos Terena, para explicar um pouco o que a gente fazia aqui no laboratório. Eu estava no processo de limpeza de uma cesta, e aí fui mostrando para eles algumas imagens que eu fui fazendo no microscópio do processo de limpeza dos instrumentos. Então, como era o menos invasivo, era alguma coisa que eu podia fazer para ilustrar para eles o que é o nosso trabalho cotidiano. Agora, intervenções mais de reparo, de estabilização de danos mesmo em alguns objetos, a gente deixou para um segundo momento, para fazer se por acaso houver essa outra visita com esse fim. Então, por enquanto, ainda nada.

M: Houve alguma preparação ou treinamento para realização dessas intervenções?

E2: Na equipe hoje da Conservação, eu sou a única conservadora. Tem uma estagiária da Seção de Conservação e mais três estagiários, mas eles ficam mais focados na parte de higienização e inventário. Então, como a carga horária dessa equipe é muito reduzida, a gente não consegue introduzir ações de conservação e restauro para esse grupo; para essa outra estagiária a gente consegue avançar um pouco mais. Mas não houve nada específico para essas ações.

M: Tem alguma metodologia de Conservação específica que você adota/adotou?

E2: É difícil. A gente está falando de dois momentos diferentes: um momento privilegiado que é esse sem dúvida, de poder trabalhar com os grupos nessa exposição, e um outro momento, que é o momento cotidiano que a gente tem aqui o nosso acervo etnográfico, que é formado por grupos do mundo inteiro. Então, é um momento privilegiado, sem dúvida, porque você consegue conversar com os indígenas e consegue entender até que ponto seria interessante uma intervenção ali ou não. Mas e os outros grupos, que você não consegue contato, que você não consegue saber as demandas, as expectativas? Então o que a gente faz de padrão para esse material quando a gente não trabalha com os grupos seria o de referência, da literatura de Conservação de material etnográfico, sempre pensando no mínimo possível, apenas para estabilização de danos. A gente justifica todas as nossas intervenções aqui: se elas são feitas por uma exposição, para um transporte, para alguma atividade didática... nada com fins estéticos apenas. Isso não é feito. Para essa exposição, a gente teve o privilégio de poder contar com o auxílio deles e eles nos deram todas as diretrizes. Se poderia restaurar um objeto ou não, como fazer isso... isso foi vital para nos guiar na escolha de algumas decisões.

M: Você acha que é possível criar uma metodologia, ou um protocolo, para esse tipo de trabalho colaborativo?

E2: Protocolo talvez seria mais factível. Por exemplo, se você for pegar o exemplo do NMAI, de Washington: lá, eles têm, no conselho curador, indígenas de vários grupos, então você consegue ter essa constância de consulta às comunidades. Se você pensar em um protocolo, seria interessante inserir essas comunidades representantes no trabalho do cotidiano no museu, só que a gente está falando do ideal, que, tecnicamente, financeiramente, ainda é muito difícil para nós. A gente tem um acervo gigantesco dos Ticuna, e seria muito interessante trabalhar com eles do ponto de vista da Conservação também, mas a logística para esse grupo vir, ficar aqui, a demanda financeira para isso, é muito grande, então acaba se tornando inviável. Claro que em um protocolo ideal, em um cenário ideal, seria interessantíssimo poder contar com apoio desses grupos para que guiassem nossas ações no dia a dia.

M: Como foram transmitidas para os indígenas essas informações relativas a conservação e restauro?

E2: Durante os trabalhos, a gente tem que adaptar a linguagem. Eu acho que isso faz parte do protocolo. Não adianta a gente falar para eles alguns termos que para nós são muito cotidianos. Não adianta a gente falar em consolidação, em preenchimento de lacuna, porque não é algo que vai ser assimilado, e a gente ainda continua com uma postura super colonialista ali, que a gente tem que conseguir transpor de alguma maneira. Então, a adaptação da

linguagem acho que é o primeiro ponto. E exemplos. A gente tentava trazer para o cotidiano deles, então se a gente fosse perguntar para um indígena “a gente pode por exemplo fazer exames nessa cerâmica?”, eu teria que ir além: eu tenho que dizer a ele que tipo de exame que eu vou fazer. Se é um raio-x, eu tenho que dizer a ele: “Olha é um raio-x, igual aqueles que o médico faz em nossos ossos”, para tentar fazer com que ele compreenda o que a gente está tentando investigar ali através desse exame. Então, acho que é adaptação de linguagem e exemplos são um primeiro passo para essa comunicação.

M: E durante quanto tempo mesmo eles ficaram nesse processo aqui na seção?

E2: Na verdade, são três visitas. Então, foi em uma visita que um grupo fez na reserva técnica que a gente pode trocar mais informações. Eu fiz várias perguntas a eles sobre um conjunto de materiais que me interessava ali, do ponto de vista da Conservação, e depois eles voltaram exclusivamente para essa conversa no laboratório, para ver nossas práticas, manuseio, instrumental. E depois a parte da requalificação do acervo, que foi essa mais prolongada de um mês. Então eu tenho esses três momentos de ações com os grupos aqui.

M: Você participou de toda essa parte da requalificação?

E2: Eu participei com mais intensidade dos Kaingang e dos Terena. Dos Guarani, eu tive uma exposição fora. Eu tive que sair, que acompanhar as peças e também não consegui 100%.

M: A Seção de Conservação estava inserida no processo em todos os momentos?

E2: Sim.

M: Houve algum treinamento da equipe para lidar com os povos indígenas e as temáticas da exposição?

E2: A Marília acabou fazendo uma rodada de conversa com a gente antes da chegada, preparando toda a equipe – não só a Seção de Conservação, mas toda equipe –, explicando mais ou menos como seria a dinâmica, o que a gente poderia esperar desses encontros, guiando um pouco nosso trabalho nos próximos dias. Acho que essa conversa foi essencial para o nosso preparo.

M: Como se deu a participação dos indígenas? Houve algum critério para escolha dos que participaram do processo aqui na seção de conservação especificamente? E se houve, como eles foram estabelecidos e o que foi levado em consideração?

E2: A escolha do grupo que veio para São Paulo seu deu entre os próprios indígenas. Então ele se auto-organizaram, escolheram representantes para vir, e acho que esse mesmo grupo acompanhou todas as atividades.

M: Não teve dentro dessas pessoas um grupo menor para vir ao laboratório?

E2: Não, todos vieram.

M: Quantos participaram? A professora Marília disse que eram mais ou menos quinze representantes de cada povo, não é?

E2: Sim, acredito que sim. Entre crianças e idosos... e você tem que equalizar o discurso para todos. Isso foi interessante.

M: Eles atuaram somente como consultores ou participaram de forma efetiva dos processos?

E2: Aqui na Seção de Conservação, de forma efetiva ainda não. A gente tem essa possibilidade dessa próxima visita, e a gente selecionou alguns objetos para que eles possam tratar, mas ainda a gente aguarda a viabilidade dessa segunda viagem para que eles possam fazer as intervenções.

M: No caso, se houver essa segunda etapa, vai ser antes da abertura da exposição?

E2: Assim esperamos que seja. Porque, no caso dos Kaingang, é um conjunto de flechas que a resina soltou, e é uma resina de cera de abelha. Então, eles propuseram trazer a cera de abelha mesmo e refazer o trançado do material que soltou. No caso Terena, seria importantíssimo que eles viessem, porque tem um conjunto cerimonial de plumária, e em algum momento da história do Museu esse conjunto foi preso. Todas as partes do conjunto estão interligadas. E aí os representantes Terena olhando esse material, falaram: “esse conjunto precisa ser separado”. E a gente não sabe identificar essas partes, então eles viriam para cá para fazer essa separação, e para nos ajudar inclusive a expor corretamente esses objetos.

M: Houve alguma demanda ou a exigência específica dos povos indígenas que participaram aqui do processo em relação à Conservação e Restauro desses objetos?

E2: Por conta da exposição, acho que houve uma demanda com relação à guarda dos objetos sagrados na reserva, porque eles devem ficar um pouco mais reservados. Teve um objeto só, sobre o qual eu havia perguntado para eles se era necessário restaurar, porque era um colar de cabaça que estava quebrado, e eu perguntei para eles se era importante restaurar aquela parte que havia sido quebrada, e eles disseram que não, que esse colar é quebrado intencionalmente. Em outro momento que eu trabalhei com eles, a gente trabalhou com relação às vasilhas cerâmicas Kaingang, e também a gente perguntou sobre os fragmentos, se as cerâmicas deveriam ser reconstituídas, e eles disseram que não. Então, nesse momento, eles nos deram alguns caminhos de ações de Conservação para esses objetos. Isso difere muito de grupo para grupo, por isso que é difícil a gente pensar em protocolo geral. Eu acho que o protocolo mesmo é inseri-los no nosso cotidiano, nas nossas demandas, para guiar nossas escolhas.

M: E no caso desses objetos rituais, que eles pediram que ficassem pouco separados: a reserva aqui do museu consegue atender a essa demanda? Vocês já pensaram como isso vai ser feito? Já foi feito?

E2: É um pouco difícil de ser feito. Não foi feito porque a gente estava aguardando material, mas é um pouco difícil de fazer por questões de espaço. A gente tem que fazer uma adaptação nas caixas, construir como se fosse uma parede em volta do objeto para que ele não fique a mostra, mas é possível fazer. A gente não recebeu até agora nenhum pedido que a gente não conseguisse atender. Todos eles foram viáveis no momento.

Mara: Houve algum procedimento de Conservação e Restauro foi impedido de ser realizado?

E2: Impedido é um pouco forte. Foi orientado pelos indígenas que esses dois objetos não deveriam ser restaurados. Não dá forma que a gente estava propondo, que seria o preenchimento dessa lacuna, para que o colar em si ficasse mais estável. E da vasilha cerâmica também: eles foram categóricos ao dizer que “se uma vasilha cerâmica quebra, isso também pode representar uma mensagem do espiritual”, então essa evidência deveria ser mantida, e a gente não deveria fazer preenchimentos ou reconstruções nas quais você não pudesse verificar que aquilo estava fragmentado originalmente.

M: Houve alguma demanda em relação aos objetos não poderem estar próximo de peças de outros povos, ou de outros não poderem ver determinadas peças?

E2: Não teve nenhuma demanda parecida aqui.

M: Foi possível perceber a diferença entre as etnias no que se refere aos processos de Conservação?

E2: Com relação à Conservação, eu acho que não. Eu não apontaria isso. Algumas lideranças Kaingang, porque já têm uma proximidade maior com o nosso museu, já conhecem um pouco da rotina de um museu, alertavam: “se você for mexer na peça tem que usar luva”. Então você sentia que eles estavam mais habituados nessa rotina. Os demais talvez ainda não estejam. Foi o único grupo que se sobressaiu nesse quesito.

M: Qual foi o tempo de duração do processo colaborativo nessa seção?

E2: Eu colocaria uma semana na primeira visita na reserva técnica, mais uma semana aqui no laboratório e um mês com a professora Marília na requalificação do acervo.

M: Como a Seção Técnica de Conservação dialogou com as outras seções durante o processo? Se houve esse diálogo, como ele se deu?

E2: A parte da requalificação inteira foi feita em conjunto. Nós atuamos junto com a Documentação, que estava lá para registrar as informações que eram passadas pelos indígenas, para que isso possa entrar de certa forma nos nossos registros, seja no banco de dados ou nas fichas catalográficas. A gente trabalha junto com o pessoal da Expografia também, para entender o que é que se espera dessa exposição. O Educativo também nos acompanhou. A Seção de Laboratórios foi essencial, porque a gente está no momento de um quadro de funcionários bastante reduzido, então toda a equipe teve que se mobilizar para essa ação. Na Seção de Conservação, com a Seção de Laboratórios trabalhando conosco, foi até reserva técnica, buscou todos os objetos, disponibilizou, preparou todos os laboratórios. Todo mundo se envolveu, não só na ação de requalificação, quanto também na recepção dos indígenas, nas atividades depois de pausa dos lanches, nas atividades de acolhimento.

M: Você considerou suficiente a documentação existente a respeito dos objetos para a realização das intervenções?

E2: Eu fui buscar as fichas catalográficas para isso, porque a gente não foi fazer ainda nenhuma intervenção nesses objetos. No protocolo geral, a gente sempre busca essa informação da ficha catalográfica para que nos subsidie de alguma maneira no tratamento que a gente vai fazer. Eu tenho um exemplo que a gente está trabalhando aqui. Não é brasileiro, mas é uma coleção indígena norte-americana. A gente está trabalhando com algumas peças, eu e um estagiário do curso de moda da USP Leste, Ricardo Reis Vieira. Ele está fazendo uma pesquisa, inicialmente, na parte da documentação, para nos subsidiar. Saber se aquele objeto é usado por homem, mulher, em que situação, para que a gente possa entender um pouco dos problemas que esses objetos têm. Então, essa pesquisa a gente sempre faz antes das intervenções. No caso desses grupos, dos Kaingang, Terena e Guarani, a gente ainda não fez isso.

M: Uma das questões que me preocupa muito, é que, pelo menos no meu local de trabalho, a documentação das coleções mais antigas é insuficiente. Falta muita informação e, para além disso, quando tem informação há muita informação equivocada a respeito das matérias-primas, a respeito do processo de confecção...

E2: Mas isso é uma constante: a gente vai na ficha catalográfica e descobre que não tem quase nada. Então, nesse caso, por exemplo, do Ricardo Reis Vieira, ele está fazendo uma pesquisa também bibliográfica para tentar subsidiar e sanar esses erros de documentação. Mas é um caso que leva muito tempo. Para você fazer uma intervenção desse porte no cotidiano, muitas vezes você não tem esse tempo disponível. Você não tem equipe disponível para fazer isso. Então, se for um caso mais simples, você faz intervenção e é só a ficha catalográfica, ainda que incompleta, que te subsidia um pouco. Mas se você realmente precisa de mais informações, se seu tratamento é mais complexo, você tem que fazer alguma pesquisa mínima, saindo da ficha catalográfica, porque, de fato, mesmo aqui, ela não te dá todo suporte.

M: Vão ter atividades relativas à Conservação após abertura da exposição?

E2: Sim. A gente tem monitoria semanal na área da exposição. Monitoria para verificar as vitrines, limpeza das vitrines... a gente tem *dataloggers* na área expositiva... Eu ainda não conheço o desenho expográfico. Eu não sei se a gente vai expor alguma coisa que precise de desumidificador nas partes internas ou *dataloggers* dentro das vitrines. Então, toda essa rotina de monitoria ambiental é checada, e é contínua durante o período todo da exposição até o seu encerramento.

M: E com os grupos indígenas, tem alguma atividade de Conservação depois da abertura?

E2: Com os grupos indígenas, de Conservação, eu ainda não posso te responder, porque eu não sei se essas intervenções vão ser feitas até a abertura da exposição. Eu não sei se vai haver alguma demanda por parte deles. Se houver, claro, a gente vai continuar trabalhando em alguns objetos. A gente tinha mencionado a possibilidade de fazer um treinamento, porque alguns grupos têm a intenção, alguns já têm seus próprios museus indígenas, então a gente tinha mencionado fazer um treinamento específico para os jovens das aldeias, para eles começassem a se envolver com essas rotinas de museu, pudessem eles mesmos higienizar o seu acervo, fazer seu inventário. Então talvez essas sejam ações previstas para o futuro, que a gente vai realizar depois da exposição já aberta.

M: Na tua opinião, quais as diferenças que podem ser apontadas entre os processos de Conservação que ocorrem sem colaboração e esse processo colaborativo com os indígenas?

E2: As diferenças podem ser os resultados. São diferenças de expectativas. Às vezes, o conservador tem uma expectativa e o grupo tem outra, então acho que o processo colaborativo vem colocar em xeque esses dois movimentos. No caso, por exemplo, daquele colar de cabaça, ele já tinha ido para uma outra exposição, só que, como foi uma coisa muito em cima do tempo, ele foi quebrado. E aí causou aquele mal-estar: “ele está quebrado, então será que não dá para a gente esconder a parte que está quebrada?” Porque não é só a parte estética: tinha impacto na parte estética, mas tinha impacto estrutural. Ele ficava desequilibrado por ele ter essa parte faltante. Então, ele já tinha causado esse mal-estar. Era eu e um estagiário que estávamos aqui na época, e a gente viajou com essa exposição para algumas cidades do interior. E ele seguiu dessa maneira. E agora, quando ele foi pré-selecionado de novo para essa exposição, foi a primeira pergunta que eu fiz: “vamos? Agora com tempo a gente consegue resolver esse colar” (risos). E a primeira coisa que eles nos disseram foi exatamente isso: “se você restaura esse colar e repara essa área quebrada, ele deixa de ser esse colar que nasceu com esse intuito de ser quebrado para um ritual específico”. Então a gente descaracteriza o objeto. Acho que esse é um dos maiores riscos. E não tem como você trabalhar no museu etnográfico sem se perguntar todos os dias: “o que mais eu estou descaracterizando todos os dias, todos esses anos?”. Então, você tem que se ater sempre ao mínimo possível, porque realmente é um risco você estar mexendo num objeto cujo grupo realmente não deseja que aquilo seja executado. É uma falta de respeito, uma falta de tolerância, de tudo. Então você tem que se ater a esse risco sempre. Você tem colegas em outras áreas, e você eventualmente lê um trabalho ou outro e compara: “nossa, olha o antes e o depois! Como foi incrível”. Nos trabalhos de Conservação Etnográfica, às vezes a gente não consegue visualizar isso, e para o conservador talvez gere um pouco de desconforto: “olha, mas nem mudou tanto assim essa limpeza que eu fiz”. Mas é isso: a gente tem que adequar as nossas expectativas. A receita do menos é mais realmente funciona para conservação de material etnográfico. Aqui no MAE, a gente trabalha muito com a questão de estabilização de danos, porque é uma receita que a gente acha que tem pouco risco de dar errado. Mas pode dar.

M: Você acha que a sua formação e a sua trajetória profissional te prepararam para lidar com esse tipo de material?

E2: Não, porque você tem fórmulas muito clássicas, ainda mais aqui no Brasil, se você pensar na tríade escultura, papel, tela. Você não aborda os materiais etnográficos, quiçá os arqueológicos, que também tem toda uma natureza específica, você sabe disso muito bem. Então, eu acho que a gente não é preparado para isso. Eu ainda eu investigo algumas grades de cursos em que surgem: “será que vai abordar algum tema específico?” Dificilmente você vê algo nesse sentido. A gente até conversou sobre isso no ano passado, com a portaria IPHAN nº 196. A gente tem uma esperança que o assunto de conservação de materiais arqueológicos possa ser engrossado nesses cursos de formação, mas ainda é algo muito tímido. Os cursos de Conservação pouco falam de materiais arqueológicos. Os cursos de Arqueologia se preocupavam mais em falar sobre Conservação do que o oposto, e aí eu me pergunto: “e o material etnográfico vai entrar quando?” A gente ainda está um pouco longe disso, infelizmente. Literatura, protocolo, tudo eu tive que buscar fora, nos exemplos que você bem mencionou, Canadá, Estados Unidos... é isso.

M: Quais as dificuldades encontradas para a realização desse processo de Conservação e Restauro colaborativo?

E2: A pior dificuldade aqui, nesse momento, é logística e financeira. Apenas isso. Se você tivesse um caminho mais aberto, no qual isso fosse, de fato, previsto... o gasto dos museus, que eu tenho que trabalhar com X grupos no ano, eu tenho que prever o deslocamento desse grupo, remuneração desse grupo... porque eles vem trabalhar, sim, no museu, eles não vem passear e conhecer o acervo, eles vem trabalhar, trabalhar com a gente inclusive. Então eu precisaria dessa alínea assegurada para que eu tivesse um fluxo de atividade contínuo, e a gente não tem, infelizmente. Então é isso: eu estou dependendo. Será que eles vêm em um segundo momento fazer esse restauro? A gente não sabe se vai ter viabilidade financeira e logística para isso. Então, eu acho que essa é uma das maiores dificuldades. E se você for pensar nesse ponto de vista, a gente tem acervo do Brasil inteiro. Os grupos devem ter demandas também, e eu acredito que eles gostariam de conhecer o acervo e trabalhar para a gente. Então eu acho que falta apenas viabilizar a vinda deles e uma maneira que eles possam trabalhar mais ativamente com a gente.

M: Essa foi a sua primeira experiência de trabalho colaborativo em Conservação?

E2: Não com a exposição, mas, nesses outros momentos anteriores, a professora Marília já tinha me convidado para o convênio com o MAE e o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, em Tupã. Então, desde 2011, a gente já vem acompanhando o que esse museu faz e como eles trabalham em conjunto também com os grupos indígenas da região. Isso serviu de exemplo para que a gente possa ver como que o museu está se adaptando na sua rotina de atividades para trabalhar com esses grupos de forma colaborativa. Aqui no MAE, a gente começou um pouco antes da exposição, com a visita de alguns indígenas, na qual a gente foi fazendo algumas perguntas, enfim, apresentando também a nossa rotina para eles, a nossa estrutura. Então foi um pouquinho antes da exposição, desde 2011, e talvez com o convênio, que eu tive oportunidade de ver esses outros trabalhos.

M: Como você avalia a sua participação nesse processo?

E2: Eu gostaria que ela fosse mais intensa, mas eu acho que é só em relação à disponibilidade da vinda dos grupos. Eu entendo que há uma série de atividades que eles têm que se envolver quando vem. Trazê-los é uma conquista. Se deslocar, transporte e dinheiro para isso... então eles chegam aqui no MAE e tem várias atividades para fazer. Idealmente, eu gostaria de passar uma semana com eles, mas infelizmente o tempo tem que ser um pouco reduzido, para que eles deem conta de todas as outras ações. Então é só isso: eu acho que eu poderia ficar um pouco mais nesse trabalho com eles, mas eu entendo que tem essas outras tarefas para que eles se envolvam também.

M: E como você avalia o processo no geral?

E2: No geral, eu acho que é uma experiência pioneira aqui no MAE. Há muito tempo a gente poderia ter feito isso antes, talvez. É claro que outros professores já fizeram isso no MAE, de trazer grupos, até essas outras ações. A conservadora que trabalhava anteriormente aqui já havia participado de projetos com outros pesquisadores e com indígenas trabalhando na reserva técnica, no restauro de objetos. Mas eu acho que é uma instituição que poderia fazer mais, pelo volume de objetos etnográficos e de coleções que nós temos. De qualquer maneira, eu acho que é uma experiência válida, que pela primeira vez eu acho que está concatenando todas as áreas de um setor de curadoria técnico do museu. Todos estamos envolvidos. O produto final dessa ação vai ser a exposição, só que vão ter outros desdobramentos. De qualquer maneira, eu acho que é uma experiência modelo para que talvez outras instituições se inspirem e que o MAE se inspire a repetir nos próximos tempos.

M: Essa foi uma ação pontual aqui da seção ou a Seção de Conservação pretende adotar essa prática?



E2: Sim, a gente gostaria que fosse um protocolo para outras ações. Apenas isso: a gente depende de projetos para conseguir meios para trabalhar com outros grupos indígenas e com outras coleções, porque não à toa que a gente pontuou que as fichas catalográficas nos dão muito pouca informação. Quem preencheu isso, quando preencheu, foi o antropólogo no momento de coleta e essa informação veio para o museu... a gente não sabe se a pessoa que catalogou, catalogou 100% do que o antropólogo disse... então, a gente já tem uma série de fragmentação de informações. Nada melhor do que o grupo vir conhecer esse acervo hoje e acrescentar esses registros. A gente só tem a ganhar como instituição, e a Conservação também, porque saber o material de que é feito, como é feito, é enriquecedor do ponto de vista de você poder fazer escolhas de tratamentos.

M: A professora Marília falou que nenhum dos grupos sentiu necessidade de pedir a repatriação de objetos. Eu queria saber a tua opinião, no caso se houvesse essa demanda, como conservadora, o que você pensa a respeito?

E2: A gente conversou numa das primeiras visitas, principalmente com os Kaingang, que estão organizando seu próprio museu. A gente começou a trabalhar um pouco com essa noção do que o museu tem que ter. O museu deles, eles entenderam, que tem que guardar as coisas mais antigas, as coisas mais especiais, que elas têm que ficar separadas, que elas não têm que ficar ao alcance de todos... então eles já fizeram essa concepção do que é mais raro, do que é mais especial, guardar, e o que não for a gente disponibiliza para todos. Eu acho que mediante essa própria reflexão, eles identificaram que o que é mais raro, mais antigo, mais especial deve ficar no museu como o MAE. Isso é o caso específico do grupo Kaingang, que visitou aqui a nossa reserva técnica e que a gente tem trabalhado nesse processo. Podem haver outras leituras. Houve até esse trabalho de mostrar os bastidores para eles, para que eles possam identificar como as peças são guardadas no MAE, o trabalho que o técnico faz com esses objetos, para que eles avaliem se há necessidade de o grupo pedir isso ou não. Neste momento, este grupo avaliou as peças estão bem aqui no MAE e devem continuar aqui. Se, num futuro próximo, eles entenderem que isso deve mudar, a gente tem que reavaliar junto com eles. Lembrando que a gente tem a tutela legal desses objetos, mas a propriedade deles é dos grupos indígenas. É um pouco complicado a gente falar isso, porque esses objetos têm número de tomo, muitos têm número de patrimônio da Universidade, então não é um caminho aberto para discussão... "ah eles pediram de volta, vamos devolver"... a gente sabe que a gente tem que ultrapassar vários obstáculos legais, de pessoas que não estão nessas discussões, para que você possa entrar num acordo. A gente ainda não chegou nesse estágio, mas, se futuramente chegar, a gente tem que avaliar essas perspectivas e trabalhar da melhor maneira para que todos os interesses sejam atendidos.

### APÊNDICE E – Entrevista com entrevistado 3

Duração: 0:50:17

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Data: 22 de fevereiro de 2018

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Sávila Santana

MARA: Qual a sua formação e a sua função aqui no Museu?

E3: Eu sou Viviane Wermelinger, formada em Museologia, na graduação, pela UNIRIO. Em 2006, eu me formei e depois eu fui trabalhar. Eu sempre trabalhei com comunidades. Em museus tradicionais, mas sempre na parte mais comunitária da instituição. O meu primeiro trabalho foi no Ecomuseu Ilha Grande, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que é um museu da Universidade, mas é um museu que trabalha com a comunidade de Dois Rios, que é onde ficava o presídio. Então, eu fiz todo esse trabalho de construir, inaugurar esse museu - um pedaço dele, porque ele é grande, ele ampliou agora. Eu inaugurei ele em 2009, e hoje em dia ele tem mais espaço, mas na época a gente conseguiu inaugurar um espaço. Então, era um museu universitário mais comunitário. Então, eu sempre trabalhei com essa parte de inserir quem está no entorno da instituição, e montei uma exposição de junto com a comunidade, que inclusive está lá até hoje. Depois eu fui trabalhar na Universidade Federal de Santa Catarina, concursada como museóloga, em um museu também universitário tradicional, com coleções etnográficas, arqueológicas e de cultura popular - que é diferente daqui, aqui a gente não tem cultura popular, e lá tem. Eu fiz uma exposição com três grupos indígenas do curso de Licenciatura Indígena da Universidade, que era Guarani, Kaingang e Xokleng. Foi uma exposição também autonarrativa colaborativa, que ficou um mês só em cartaz no prédio da Reitoria da Universidade, porque na época a gente não tinha espaço expositivo. Estava em obra. E desse trabalho saiu o meu mestrado, que eu fiz aqui na USP, no MAE, no Mestrado Interunidades - que são os quatro museus da USP, e o MAE é um deles -, com a Marília como orientadora, e a minha dissertação é sobre esse trabalho dessa exposição colaborativa com esses três grupos indígenas e sobre como que ela se dá no museu tradicional, que é universitário, mas é um museu tradicional. Eu entrei no mestrado em 2012. Em 2014 eu passei no concurso aqui para o MAE da USP. E aqui, a USP, não tem esse cargo Museólogo, Conservador. É um cargo genérico, que se chama Especialista em Pesquisa e Apoio a Museus, é um nome imenso, e que é aberto. Meu concurso não foi só para Museólogo, foi para Arqueólogo, Arquiteto, Ciências Sociais, História, mas era para trabalhar na Seção de Expografia do museu, que era o que eu trabalhava no meu mestrado. Com isso, eu entrei no concurso e desde então eu estou aqui desde 2014, cuidando da Seção de Expografia, responsável pela Expografia do MAE.

M: Quais são as ações elaboradas pela Seção de Expografia para essa exposição?

E3: Então, na Seção de Expografia, nós somos duas pessoas: sou eu, que sou a chefe, e o Renato, que é a pessoa que trabalha comigo na montagem, na criação de vitrines, na criação de suportes nessa parte, mais na montagem mesmo da exposição. Eu participo desse processo desde o começo, isso em todas as exposições do MAE, não só nessa. Em todas as exposições do MAE, a gente tem sempre uma pessoa que é especialista na área, como foi a Pólis, teve uma professora da área, mas a equipe está junto com ela desde o início transformando o trabalho em discurso expográfico, então eu e o Renato participamos desde o

início. Como essa é uma exposição colaborativa, teve um diferencial, porque para a Pólis a gente fazia reuniões semanais, eu representando a exposição, o Maurício, a Carla e a Judith (que na época trabalhava aqui e agora está aposentada) representando o Educativo, porque também o Educativo participa desde o começo. A gente fazia reuniões semanais. Essa é diferente: a gente faz uma reunião de equipe do MAE sempre também, mas a gente começou desde novembro de 2016 a ir, pelo menos, uma vez por mês nas aldeias, e ficar uma semana. A gente trabalha com três terras indígenas mais quatro aldeias. Então são quatro aldeias, na verdade. Então a gente fica uma semana, um dia em cada aldeia. E desde o início, a Seção de expografia faz parte. Primeiro a gente levou a proposta para eles, perguntando se eles queriam fazer esse projeto. Eu apresentei, através de imagens, esse espaço, que na época estava com essa exposição, a Pólis, e falei de possibilidades da exposição. Então, eu estou nesse trabalho desde que ele existe na instituição... a seção.

M: Houve alguma preparação/algum treinamento da equipe para a realização desse tipo de trabalho colaborativo com os indígenas?

E3: Houve. A Marília já fez esse trabalho algumas vezes – que é a coordenadora, a professora Marília. E eu já tinha também essa experiência, tanto na Ilha Grande quanto na UFSC, e que também virou o meu mestrado, e o Maurício também tinha experiências no educativo em trabalho mais pontuais. Ele também fez o mestrado dele com uma comunidade em Rondônia, mas na área de Arqueologia, mas também aproximando, e a Carla também tem experiências, mais na área de Arqueologia, mas também tem essa experiência de educação patrimonial. Os dois são especialistas em Educação Patrimonial. Então, a equipe já vinha com uma experiência prévia, mas, mesmo assim, a Marília já trabalhava com esses grupos e a gente não - ela trabalha com esses grupos, se não me engano, desde 2010. Começou em 2016 o nosso trabalho. Então ela já conhecia eles mais do que a gente. Eu conheci alguns em congressos, mas nunca tinha trabalhado com eles. Então, ela fez reuniões com essa equipe, eu, Maurício e Carla antes da gente chegar nas aldeias, sobre o que fazer, como se comportar, tipo: "não vai chegar lá e já sair tirando fotografia", "não vai chegar lá com um olhar mais colonialista". A gente já tinha experiência, mas ela fez algumas reuniões antes da gente começar o trabalho sobre essa questão de como tratar, desse olhar. A gente não vir com aquele olhar do especialista, um olhar superior, e vir com uma questão de parceria mesmo. Tanto que a gente vê esses grupos como nossos colegas de trabalho, nossos parceiros de trabalho. Eles não são nossos objetos de estudos. A gente trabalha com eles como eu trabalho com o Maurício, por exemplo.

M: Houve alguma metodologia específica adotada pela Seção?

E3: Essa metodologia do método cooperativo mesmo, que na verdade não é uma metodologia. Não tem como dizer: é assim, passo 1, passo 2, passo 3. Mas é uma metodologia muito parecida a que eu utilizei na UFSC, e a Marília também utilizou em outros trabalhos, que é isso: primeiro a gente se apresentar para eles, entregar a proposta, ver o que eles achavam. Então esse foi o nosso primeiro encontro, ver se eles queriam participar do projeto, explicando o que seria feito aqui na Universidade, que a exposição seria montada aqui em São Paulo, não na aldeia, não numa cidade próxima. Aí, todas as quatro aldeias concordaram em participar. Aí falamos sobre o acervo, que a nossa ideia não era somente montar uma exposição com eles, era trazer esse retorno que nunca foi levado para eles. Nossos objetos, a maioria, são de 1947. Temos uns mais antigos e alguns um pouco mais novos, mas o grosso é dessa época, que foi o Baldus e Schaden que coletaram nessa região que eles habitam, então são de antepassados deles e eles não tinham conhecimento. Não sabiam que objetos eram esses, nunca tinha vindo aqui. Alguns vieram porque fizeram um curso para professores aqui na USP, que teve em 2008, se não me engano, mas vieram visitar, não vieram trabalhar com esses objetos. Eles conheciam o MAE, mas não conheciam profundamente esses objetos. Então, a

metodologia que a gente utilizou foi essa: convidar, explicar que a gente faria esse retorno, e que esse retorno seria através da exposição e também de uma requalificação desse acervo, deles trabalharem junto com a gente na parte das informações dos objetos, e trazer esse olhar deles, não só dos antropólogos, porque a nossa documentação é baseada no olhar dos antropólogos, os que coletaram e os outros que vieram pesquisar depois. A gente tem só uma coleção, da Lux, que foi trabalhada com os indígenas, mas o grosso mesmo é o olhar antropológico. Então a gente convidou eles para requalificar esse acervo. Antes deles conhecerem o acervo, a gente fez umas pranchas, a gente fotografou todos os objetos e eu transformei eles em pranchas simples, A4, no papel comum. A gente não tem dinheiro, então uma coisa simples, mas que funciona. Levamos na aldeia, primeiro para ver se eles conheciam, se eles reconheciam, e aí fizemos essa sessão com todos eles, de levar as pranchas. E eles começavam a lembrar como utilizavam esses objetos, que a avó usava, que a mãe fazia. Alguns conheciam, outros não, então a gente faz esse trabalho. Aí, depois disso, a gente trouxe eles para cá para trabalhar com esses objetos. Eles passaram uma semana com a gente aqui em julho, uma semana para cada grupo, e aí viram ao vivo, aí de novo a conversa, e falaram como utilizavam, se conhecia, se não conhecia, como fazia, que material era esse, e aquilo foi o que a gente chamou de requalificação. Então isso tudo fez parte da nossa metodologia. Aqui, em julho, eles selecionaram os objetos que viriam para exposição, porque depois que eles conheceram o espaço, eu expliquei para eles... como a Marília fala, eu sou a carrasca, porque eu sou a parte que fala “não cabe”, porque eles querem tudo. Eu também quero tudo, mas o espaço é pequeno, tanto tudo que a gente conseguiu agora derrubar essas duas paredes, e agora o espaço vai ficar maior. O Educativo vai sair daqui e vai para uma outra sala, porque a gente começou a ver que não teria espaço para colocar a exposição, e seria uma pena a gente diminuir, sendo que tem material, tem informação. Então, quando eles vieram para cá em julho, eles selecionaram, eu apresentei e falei: “gente, quando eu digo para vocês que tem que selecionar, primeiro é porque em uma exposição, normalmente, é assim, porque não adianta colocar muita coisa que não traz a informação”, e comecei a trazer as partes técnicas sobre como montar uma exposição, “e, segundo, porque a gente não tem espaço físico aqui e a gente vai receber público”. O MAE recebe muitas escolas, então às vezes tem 40 crianças em um espaço desses. Aí eu expliquei para eles que tinha que ter esse espaço de circulação e eles super entenderam. E aí selecionaram os objetos, tudo em julho. Em maio, a gente fez uma reunião geral com os três. Normalmente a gente vai nas aldeias, mas às vezes a gente precisa que eles se encontrem, porque a exposição é uma só, então tem coisas que a gente tem que decidir juntos. Não dá para decidir em cada aldeia. Por exemplo, o título da exposição. Não dá para ter três títulos. Então em maio a gente fez uma reunião geral antes de eles virem para cá, e a gente decidiu qual seria o objetivo desta exposição e como que a gente construiria o discurso expográficos. Dado isso, eles vieram em julho, selecionaram o acervo, requalificaram, trouxeram mais informações, e selecionaram para a exposição. E então retornaram. Em setembro a gente voltou para outra reunião geral, e aí a gente fechou o discurso todo e os módulos de cada um. A gente dividiu o grupo em três, Kaingang, Guarani-Nhandewa e Terena, nessa reunião geral em que a gente junta todo mundo de novo e que a gente sempre faz em Tupã, no Museu Índia Vanuíre, e lá a gente fechou com eles o discurso de cada módulo: que objeto vai com que, que objetos vão juntos na vitrine, se vai algum texto sobre isso, quem vai fazer esse texto, se eles vão mandar escrito para a gente ou a gente vai gravar. Os grupos funcionam muito diferentes: tem grupo que funciona a gente gravando, porque eles são muito mais da oralidade, então a gente grava, eu transcrevo, eu transformo isso em texto e mando para eles para eles darem o ok; tem grupo que já me manda o texto pronto. Normalmente, é quando tem muito professor. Os professores indígenas preferem, mas quando são as pessoas mais idosas não funciona na escrita, então é uma gravação que aí eu transformo em texto. Então a gente fechou isso nesse dia. Eu fiquei responsável pelos Terena, o Maurício pelos Guarani e a Marília pelos Kaingang. Então, por exemplo, os Terena – não só os Terena, mas os indígenas – respeitam muito a fala dos mais velhos, então quanto mais velha a pessoa é, ela é a mais respeitada. E eu tinha o vídeo dos

mais velhos falando sobre essas temáticas, eu já tinha feito, e eles falaram: “pode utilizar o vídeo”. Então eu estou transcrevendo agora e transformando isso em texto. O que foi diferente para os Guarani, eles já mandaram os textos. Então, funciona isso. Por isso que eu falo: não tem uma metodologia única. A gente tem que sentir o grupo. É por isso que esse trabalho não pode ser um trabalho rápido. Não dá para fazer uma exposição colaborativa como a gente faz com a nossa equipe na instituição: “semana que vem, três textos de uma lauda”. Não funciona. A gente tem que sentir. Por exemplo, a gente tem dois grupos Terena, o Icatu e o Ekeruá. Os Terenas de Ekeruá já preferem trabalhar entre eles os recursos da exposição, por exemplo quando eles vão construir um texto, eles se organizam e depois enviam para gente, não precisamos ficar junto para a construção do texto. A gente fala o que a gente precisa, eles trabalham sozinhos e depois eles entregam. Então a gente fala: “olha, eu preciso de um texto sobre isso. Quem vai me entregar esse texto?”. Daqui a pouco, manda o texto. Já os de Icatu funcionam com a gente, de sentar com eles e “vamos lá, vamos fazer juntos”. Aí eles já curtem. “Vamos gravar, então?”. Eles curtem. Os Guarani são diferentes, os Kaingang também. Então eu acho que a gente tem que sentir um pouco, nesse método, como que cada grupo funciona, cada pessoa também, porque não é só o grupo. Então, como a gente está com eles há um ano e pouco já, a gente já consegue sentir eles. Então a gente fez a reunião e aí a gente fechou o discurso. Eu trouxe tudo isso para cá. Eu tenho um hábito, que eu já fiz na outra, eu faço uma planilha dizendo o que vai ter em módulo, por exemplo, módulo Alimentação Terena: vai ter acervo, vai ter texto, vai ter vídeo, por exemplo. Eu vou colocando nessa planilha, boto até no *Google Docs*, porque aí eu compartilho com o resto da equipe que trabalha comigo. E aí eu vou dizendo: “tenho”, “está pronto”, “não, tem que pedir para fulano”. E é essa a metodologia que eu vou trazendo, isso é uma metodologia minha, do meu trabalho. Para mim, funciona, e com eles também, eles funcionam com essa minha planilha também. Então eu trouxe isso e eu fiz essa planilha, porque eu preciso saber: eu tenho vitrine para esse acervo? Não, o MAE não tem, então eu preciso comprar, eu preciso mandar fazer? Ou não tem dinheiro? Porque a gente lida com isso: não tem dinheiro para fazer, então como que eu faço? Vamos pegar emprestado? Então eu preciso ter essa noção. E eu trouxe isso, eu estou trabalhando nisso agora. Eu estou transformando esses vídeos em texto dos Terena, e estou fazendo outras coisas dos outros nessa planilha. E o que aconteceu com os Terena, por exemplo (eu estou falando mais dos Terena porque eu fiquei responsável por eles): quando eu voltei, eu vi que faltava fazer as legendas dos objetos que foram selecionados, porque não deu tempo no dia da reunião geral. E a gente foi agora (a gente acabou de vir, foi antes do carnaval), e eu levei de novo as pranchas dos objetos que foram selecionados. E eles tem sempre retornado. Não adianta falar “ah, lembra”, porque ele não vai lembrar. Eu também não vou lembrar, imagina eles que estão lá na rotina deles. Então eu imprimo de novo as pranchas, levo, falo: “então, vamos fazer as informações que vocês querem que estejam na exposição sobre esse objeto?”. Aí eles escreveram algumas coisas comigo – isso os Terena de Icatu – e falaram assim para mim: “não, mas tem muita informação de julho, que a gente falou lá, pode pegar do vídeo de lá”. Então os bolsistas estão transcrevendo esse vídeo já para mim, e aí eu vou pegar essas informações e vou transformar em legenda. Em Ekeruá eu fiz a mesma coisa, mas como eu falei com eles, eles falaram: “até quando eu posso entregar para você isso? Eu dei um prazo, eles levaram. Até um deles, o Afonso, que é um professor, e ele é super espiritualizado, falou: “essa indumentária que é a roupa da dança da ema” – a Carol deve ter falado sobre ela com você, que eles vão vir aqui que restaurar. Isso é bem importante para você, tem a ver com Restauração. Quando eles vieram aqui em julho, a gente achava que tinha uma saia de ema, que a gente sabe que é a dança deles, que é a dança do bate-pau ou dança da ema. Os Terena não são de São Paulo. Eles são do Paraguai, e vieram para o Mato Grosso. Na época do SPI, o SPI trouxe eles para São Paulo, porque eles sabiam mexer com o gado. O SPI queria criação de gado e trouxe eles para escravizar, para trabalhar com gado. Então, esses grupos que a gente trabalha, Terena, não são originalmente de São Paulo. Eles são de Cachoeirinha, que é no Mato Grosso, mas eles estão em São Paulo eu acho que desde a década de 1950-60. Então, originalmente a roupa deles de dança é de pena de ema, mas esses grupos que a

gente trabalha não têm, porque eles não têm ema. Não tem ema em São Paulo. Então eles conseguem até pegar lá em Cachoeirinha, mas eles tem que comprar e é muito caro. Então eles adaptaram com um outro tipo de fibra, eles fazem com uma fibra. Eu tenho até foto aqui, depois eu posso te mostrar a fibra que eles usam. Eu não tenho o nome da fibra agora. Está vendo? Essa aqui é a fibra, e essa aqui é a pena da ema. Eles não têm condições financeiras, e não como eles não têm ema, eles adaptam. A ema é um animal sagrado para os Terena. Eles têm até a constelação da ema, tem uma história. Eu tenho até um vídeo sobre isso, que eu estou transcrevendo, e vai estar na exposição. A gente, aqui no MAE, tem esse objeto, essa saia. Depois eu posso te mostrar até a foto dela, eu acho que você não viu. E a gente achava que era uma saia de ema, somente. E quando eles vieram para a requalificação do acervo, a gente mostrou a foto na prancha: “essa aqui é a saia da ema”. Eles ficaram superemocionados, começaram a falar como era importante, que eles não tinham mais essa coisa, e o Afonso, inclusive, falou: “eu comprei uma para o meu filho, eu paguei caro para o meu filho”. Porque o Afonso é essa pessoa muito especial, ele é de Ekeruá, ele é professor, ele é um pesquisador da cultura Terena, e ele também tem uma coisa da espiritualidade. Eles falam muito pouco para a gente sobre a espiritualidade, porque eles são evangélicos, mas eles continuam trabalhando com a espiritualidade. Eles soltam de vez em quando. Então eu sei muito pouco, mas eu sei que ele é da espiritualidade. E ele falou: “comprei para o meu filho porque é muito importante”. Ele viu a foto quando a gente levou lá na aldeia a prancha. Aí, quando eles vieram, a gente sabia que era importante, e os Terena tem pouco acervo aqui. Então a gente deixou um dia só para saia. Como tinham poucos objetos, e eles ficaram três dias trabalhando (porque os outros dois dias eram de viagem), então dava tempo. Então a gente falou: “vamos deixar um dia só para a saia”. Aí a gente deixou e mostrou: “olha, tem umas penas caindo, e a gente queria ajuda de vocês para colocar as penas de volta”. E aí na mesma hora eles falaram: “isso aqui não é uma saia, isso aqui é o conjunto completo”. Quando eles abriram a saia, estava o conjunto todo amarrado, parte de cima e de baixo. Eu não sei quem fez isso. Eu não sei se foi o antropólogo coletor, eu não sei se foi o museu, porque, como eu falei, isso está aqui desde 1947, e esse objeto pertencia ao Museu Paulista... essa coleção. O MAE herdou essa coleção do Museu Paulista. Então esse objeto já andou muito. O Schaden trouxe, foi para o Museu Paulista, ele veio pro MAE, o MAE ficava no CRUSP, do CRUSP a gente veio para cá. Nisso, esse objeto já rodou, e tem muita coisa que a gente não sabe que aconteceu. Então a gente não sabe quem amarrou, se já venho amarrado da aldeia, se foi o antropólogo ou se foi algum profissional do museu. E aí eles falaram: “a gente tem que separar”. Aí a Carol perguntou: “como a gente faz para colocar a pena?” E aí eles falaram: “a gente tem que vir com a pajé, porque quando uma pena de ema cai, isso quer dizer que ela não tem que estar de volta. Ela caiu porque ela precisa sair dali, então não se coloca de volta”. Aí a gente: “a gente ia botar de volta”. Nessa hora é que a gente vê como é importante esse trabalho. A Carol provavelmente ia ver a amarração e colocar a pena de volta para a exposição. Bacana? Bacana. É lindo? Lindo. Mas não se coloca de volta. Ele falou: “mas a gente pode vir aqui com a pajé, que é a Ingracia”. A gente não conhece ela ainda, e ela deve estar vindo agora na semana do dia 12 de março para fazer esse trabalho. A gente está esperando só a resposta dela, porque ela é muito idosa, então para viajar até aqui é uma coisa mais complicada. A gente está vendo com o filho dela, que é o Gerolino, porque ele veio em julho. E seu Cândido que também é pajé. Aí vêm os dois pajés, o seu Cândido e a Ingracia, e o Afonso, que é a pessoa hábil, porque ele é pesquisador e ele é um artesão que faz coisas incríveis, então ele vai ser a pessoa que faz desamarrar toda a roupa e vai transformar no conjunto. E, se ela autorizar, e o seu Cândido, como pajés, vai recolocar a pena ou não. Então, isso é uma parte do trabalho que foi muito importante para a gente. Outra coisa também, por exemplo: os Guarani também trouxeram objetos. Te contaram a história da vela dos Guarani? Então, por exemplo, a gente vai expor a pia com as velas, as nossas e a deles, as que eles fizeram para a exposição e a antiga. Nessa reunião que eu fui agora, que eu tinha que fechar (essa última eu fui só para fechar esses detalhes), então fechei com os Terena o que faltava nas legendas, no grupo de Ekeruá, o Afonso falou: “essa roupa é muito importante para gente, então a gente precisa fazer isso só a gente”. Eles têm muito isso:

quando eu estou com eles fechando eles falam assim: “você pode se retirar um minutinho, porque a gente vai decidir”. Por exemplo, quando eles decidiram a cor da parte deles, eu tive que me retirar para eles conversarem. Eles conversam na língua, e eu me retiro. Aí no final eles falaram: “vermelho, preto”. Parece ser uma coisa simples, né? Vermelho e preto. Mas não é. Então a metodologia que a gente está usando é essa. Os Guarani, a mesma coisa. Eu estive lá agora para fechar algumas coisas, e eu estava preocupada com a questão da pia e das velas. Primeiro porque eu sei que é uma coisa importante para eles, a espiritualidade, e, segundo, porque eu sei como que são as pessoas em relação a religiões não católicas e não protestantes. E aqui no MAE, como a gente trabalha a questão afro e a questão indígena, a gente ouve muito preconceito. Tudo é macumba. Então eu estava muito preocupada em expor esse objeto ritualístico religioso deles, e mostrar uma informação preconceituosa para o público. E também eu não queria escolher como expor esse objeto, como colocar ele no suporte, em que posição ele vai estar. Então, eu levei isso para eles nessa última reunião, e eles tinham mandado essa foto aqui para essa publicação, de como fica a pia na casa. Essa aqui é a casa de reza, e a pia fica lá. E eles mandaram essa foto e falaram que queria que tivesse na publicação. Então, quando eu fui lá, eu perguntei para eles: “como vocês querem que eu exponha essa pia? Vocês querem que eu exponha como se fosse isso, ou vocês querem que eu exponha de uma forma que não remeta ao que é realmente?” Porque a gente vai receber um público geral. Não é uma exposição para Guaranis, é uma exposição aberta à maioria não indígena. E aí eles falaram: “a gente quer que remeta ao que é realmente. E então eles falaram para mim como é que ficava a vela, que a vela fica encostada mesmo na pia. Eu não posso encostar a vela, porque é um objeto museológico. Depois eu te mostro. Eu já fiz o suporte. O Renato fez, eu mostrei para ele. A gente pegou umas madeiras, e vamos utilizar imitando isso aqui mesmo. Só que não vai poder ficar comprido, e eu expliquei isso a eles, porque vai ficar dentro de uma vitrine. Eu não posso colocar no chão. Ele fez dois acrílicos em que a vela parece que está aqui. Eu mandei uma foto ontem, e hoje ele já me deu aprovação. Então, é esse cuidado que a gente tem em uma exposição na hora de até criar um suporte. São quatro velas, ele quer duas aqui e duas meio encostadas do lado, para mostrar a vela deitada. Eles pediram assim. Então é um pouco com o que eu estou trabalhando com eles na parte da expografia. Eu sei que tem alguns objetos que são mais delicados do que os outros, então eu não vou expor de qualquer forma, porque eles não vão estar na montagem, porque não tem condições. Primeiro, nem logística, porque é muito caro trazê-los para cá, e também porque não adianta. Montagem de exposição com muita gente não funciona. Então o que eu combinei com eles é isso, eu vou fotografar e vou mandar para eles aprovarem. Então a gente tem muito esse cuidado de sempre estar trazendo esse retorno. Primeiro eu pergunto, daí eu faço, fotógrafo. Porque eles falam uma coisa e eu posso entender outra. Então esse é um método que a gente está usando, que é um método de respeito, que não é um método, é o respeito, já que a gente se propõe a fazer uma exposição colaborativa de verdade. É muito fácil dizer que está trazendo eles na hora e aí não hora: “ah não gostei desse vermelho não combina com esse amarelo”. Por exemplo, a gente vai ter um vermelho Terena, um vermelho Kaingang e um amarelo Guarani. Vai ficar bom? Eu não sei, mas não estamos aqui para isso.

M: Como foram transmitidas as informações relativas à expografia para os indígenas?

E3: A gente não conseguiu montar a planta com eles. A gente até tentou, mas não funcionou. Eu fiz uma maquete do espaço com as vitrines que eu tenho. O Renato fez e eu levei na reunião, mas eu vi que não funcionava, porque tem coisas – acho que a gente tem que ser realista e verdadeiro – que não dá para decidir tudo com eles. Não dá, e não é um problema. Eu acho um problema quando você engana, quando você fala que você faz cem por cento. Não faz, porque tem coisas que não dá, e eles sabem disso, e isso é falado para eles. Eles têm consciência que não funciona, eles têm consciência que eu não posso trazer todos eles para montar exposição comigo. É inviável. Eu não consigo quando eu estou montando a exposição. Vem duas pessoas do MAE eu já falo: “gente sai daqui” (risos). Porque é isso: as pessoas

adoram opinar... “ah, mais para a esquerda, mais para cima, mais para baixo”. Quando você vê, você tem um milhão de coisas para fazer. Então, eu acho que é uma coisa que tem que ficar bem clara. Eu estou falando da minha experiência, tanto nessa exposição quanto na outra que eu fiz. Depois se você quiser pegar o meu mestrado, eu explico bem explicadinho, e se você tiver dúvida também. Lá também é uma história bem bonita, e tem um vídeo também na internet, que é bem legal de ver, com o depoimento deles sobre a exposição. E lá também foi a mesma coisa, não montei com eles. E na época eu fiquei mal, sofri, e depois eu vi que é isso. Tem coisas que eu também não faço com eles, tem coisas que eles mandam eu sair e eu não estou, ok. E eu também. Então, por exemplo, eu não consegui fechar planta com eles, tipo “esse espaço vai ser seu, esse é seu e esse é seu”. Isso a gente decidiu ontem, eu e a Marília juntas, só que a gente tentou fazer de uma forma que não mostre que seja primeiro, segundo e terceiro, que não tenha uma ordem, que seja uma coisa mais orgânica. Eu espero que funcione do jeito que a gente está pensando, que não fique assim, primeiro Kaingang, segundo Fulano... não, a gente tentou de uma forma que o público não veja esse “crescimento”. Só que a gente fez isso sozinhas, eu e ela ontem. A gente fechou isso ontem. Agora a gente vai começar a colocar as vitrines no espaço. Outra coisa também, como eu falei, é que a gente não tem dinheiro. Eu estou utilizando vitrines que o MAE já possui. Então eu não posso dizer para eles, por exemplo, “esse objeto vai ficar sozinho em uma vitrine”. Eu não tenho vitrine para deixar um objeto sozinho, por exemplo. O que eu vejo com eles é isso. Por exemplo, eu vou falar da outra exposição, mas tem um pouco a ver com isso. A gente tinha vários chocalhos e a gente falou: Vamos colocar uma vitrine só de chocalhos. Aí – era Kaingang lá – ele falou: “menos esse aqui, esse aqui é o chocalho do pajé, ele não pode ficar junto com os outros”. Então é nessa hora que, se ele não estivesse lá, eu ia colocar tudo junto. Então é esse respeito, esse trabalho em conjunto, que a gente tenta fazer de uma forma mais democrática e mais colaborativa. Mas tem coisas que eu falo para eles: “eu não consigo”, “não tem espaço”, por exemplo. Os Guarani queriam colocar tudo e eu falei “não tem espaço”. E eles falaram “então tá, então a gente vai colocar em forma de vídeo”. Aí a gente negocia. Então é um pouco isso. Por exemplo, isso aqui foi feito com eles. É uma publicação. A gente fez com eles, isso aqui tudo é deles, é texto deles. Mas, por exemplo, isso aqui eles não escolheram, foi a gente. Eu tenho dois bolsistas de design. A gente escolheu a letra. O mapa, meu bolsista que fez. Eles aprovaram, mas não dá, porque senão eu teria que estar sentada com eles aqui no computador todos os dias. Tem partes do trabalho em que não dá para estar todo mundo junto, e eles têm consciência disso, e a gente também tem. Eles escolheram a cor de cada de cada grupo, porque eles queriam o vermelho. Esse aqui, por exemplo, a gente não conseguiu separar. A nossa ideia era fazer: T.I. Icatu - Kaingang e T.I. Icatu – Terena, mas eles vivem muito junto, então a gente não conseguiu separar e fez junto, porque até os textos eles mandaram todos juntos. É isso. Duvido que eles queiram isso aqui, esse crédito do reitor, mas a gente é obrigado a botar. Aí a gente fala para eles e eles dão o ok. Então, acho que é um pouco isso: a gente ser um pouco honesto, porque nada vai ser sempre cem por cento na vida, nem essa exposição. Se, de repente, trabalhasse uma pessoa, tipo, um indígena, de repente funcionaria. Mas, nesse caso, é muita gente.

M: Qual o tipo de participação dos grupos indígenas? Eles foram somente consultores ou participaram de forma efetiva dos processos?

E3: Sempre tem um que participa mais, outros menos, mas sempre tem representantes. Tem gente que vai em uma reunião e não vai em outra, porque também tem a dinâmica também. Às vezes, eles não porque é uma data, mas eles sempre fazem questão de mandar, sempre, e eles voltam, eles retornam para comunidade. Você vê que eles estão se comunicando.

M: Qual foi o tempo de duração do processo nessa seção?



E3: Desde o começo. A gente começou em outubro. Acho que Marília convidou eles pela internet. Mas em novembro foi a nossa primeira ida. Desde então, a gente está trabalhando nesse processo sem parar. Não existe uma parte do processo em que a Seção esteja de fora, nem o Educativo. A gente está sempre fazendo parte do processo. A Conservação e a Documentação que participam menos. Quem está sempre no processo são o Educativo e a Expografia. O tempo inteiro, e acho que vai ser até o final. Eu tenho comunicação direta com eles, e o Maurício também. Eu já fiz o suporte, já mandei no Facebook para o Gleidson, que é a espiritualidade. Fulana é disso, é ceramista, eu mando para ceramista. A gente respeita um pouco a individualidade deles, porque a gente sabe que cada um tem seu papel na exposição.

M: Existe atividade colaborativa relativa à seção seguinte após a abertura?

E3: A gente deve fazer uma avaliação com eles depois da montada. Se, com essa avaliação, provavelmente, se forem necessárias mudanças, e possíveis, a gente vai fazer. Isso é uma coisa normal, que a gente faz normalmente em qualquer exposição aqui que já trabalhei. Eles vão vir para a abertura. Vão ter três aberturas, e eles vão ver ela concretizada, e pode ser que, mesmo que eu esteja falando com eles sempre, de repente alguém diz: “ah, não, troca de lugar, bota isso para cá”. Isso é uma coisa que, se o espaço físico se comportar, não é um problema para as pessoas. Trocar suporte, se for necessário. Isto deve acontecer: uma avaliação depois da alteração, se necessário. Mas o que está previsto são atividades educativas durante dois anos.

M: Existem dificuldades, e quais foram essas dificuldades, para realizar esse processo colaborativo?

E3: A dificuldade existe sempre. A maior dificuldade que alguém tem aqui é financeira. Conseguir ir até lá, conseguir trazer-los. A Marília deve ter falado que, quando vieram em julho, a gente não conseguiu hospedagem e algumas pessoas ficaram na minha casa e de outros colegas e alunos do MAE. Então, teve essa dificuldade financeira, que é o nosso maior problema na instituição, e que se não fosse essa dificuldade a exposição já estava inaugurada. Existe também uma dificuldade até entre nós, a equipe MAE, o que é normal em qualquer exposição. A Marília faz coisas que eu não concordo e acho que também ao contrário. E com eles também. Então, às vezes, tem essa dificuldade de agora ir um na reunião e depois ir um outro... eles passam, mas não é a mesma coisa. Mas, no fundo, eu não acho que é tanta dificuldade assim. São coisas pequenas que as pessoas conseguem contornar muito fácil. A gente não teve nenhum problema muito grande que eu falasse “atrapalhou o processo”. Acho que mais a mesma coisa financeira.

M: Foi sua primeira atuação em um processo colaborativo?

E3: Não.

M: Como você está avaliando sua participação nesse processo?

E3: Eu acho minha participação positiva. Eu gostaria de fazer mais coisas, mas – você que trabalha na universidade deve saber... eu não sei como funciona lá no museu que você trabalha –, existe uma hierarquia aqui, docente e funcionário. Então, eu acabo tendo que, muitas vezes, não trazer o meu trabalho, e tenho que aceitar o trabalho da coordenadora. Não vejo muito uma coisa horizontal. Eu acho que eu tenho, sim, uma voz. A Marília me ouve, mas muitas vezes eu vejo que já está decidido e que não precisa, mesmo que eu ache outra coisa. Mas eu tenho uma autonomia. Por exemplo, isso aqui foi basicamente uma autonomia minha com meus estagiários e indígenas. Eu trabalhei basicamente com eles. Na parte da exposição, a gente trabalha muito junto, eu e Marília. Agora, nas aldeias, a dinâmica é dela. É mais dela

que minha e do Maurício. A gente está ali, a gente colabora, mas é um roteiro dela, e é iniciado pela coordenação. Você tem voz, eu tenho voz, eu me relaciono muito com eles. Ela me deu essa abertura, tanto que eu tenho amizade, tanto que eu tenho esse canal eu e eles, sem precisar dela, mas a organização do trabalho lá é ela quem faz, na verdade. E ela passa para a gente, e a gente se encaixa nessa organização.

M: Como você avalia o processo em geral?

E3: O processo, como eu falei, ele é bem positivo. Eu só acho que ele tem que acontecer logo. Ele está demorando muito, tanto para pessoas, como profissionais, quanto para eles. E eu sei que ele está demorando por causa da questão financeira, porque a gente fica um pouco de mãos atadas. A gente já tentou vários editais. Além de tudo isso, a gente manda editais, porque não está vendo muita solução aqui na universidade. Então a gente ainda faz editais. A gente está esperando agora na Justiça, no Governo do Estado, mas acho que já está ficando muito cansativo para todo o mundo. Porque é isso: cansa. Isso aqui foi legal porque foi a primeira coisa concreta. Eles já estão com isso lá com eles, a gente entregou agora. Então, pelo menos, tem uma coisa concreta. Mas fica muito tempo: "vai ter", "vai ser assim", "vai ser"... Então, nesse ponto, acho que está demorando demais. Eu, da minha parte, estou tentando adiantar o máximo que posso com os recursos que tenho. Por exemplo, a gente vai pirografar todos os textos. Eu já estou fazendo os textos e Renato vai pirografar. Então eu já estou adiantando essa parte. Os suportes do acervo, eu já estou fazendo para eles darem ok. Os textos também, para eles darem ok. Já estou mandando imprimir as fotos, porque eles têm um recurso para foto. Já fiz os orçamentos. Então, nesse ponto, eu estou tentando adiantar o máximo, porque às vezes eu acho que a gente vai para lá e parece que a gente está voltando, sabe? Voltando em pontos que já foram fechados. Isso não é saudável, nem para eles, nem para a gente. Às vezes, eu tenho essa sensação. Mas, fora isso, eu acho que o processo é bem positivo, e vejo que eles estão muito interessados. Por exemplo, a gente foi em Ekeruá agora, e eles vão fabricar vários objetos para o Educativo, e eu vi a empolgação deles. Eles mostrando as armadilhas que eles têm na aldeia, e eles querem fabricar para deixar aqui. Então eu vejo o que é positivo, nesse sentido. Mas, ao mesmo tempo, acho que está demorado demais.

M: Essa foi uma ação pontual ou a Seção de Expografia pretende adotar essa prática colaborativa de modo corrente?

E3: Meu trabalho pessoal é esse, então, por mim, eu só faria exposições assim. Ainda mais em museus etnográficos. Para mim não teria outra solução. Mas eu não tenho essa voz na instituição. Como eu falei, a gente está em uma instituição universitária e a hierarquia aqui está bem clara. Ninguém engana ninguém, é bem claro. Eu não tenho, por exemplo, como chefe da Seção de Expografia, a autonomia para decidir qual será a nova temática da exposição. Eu não tenho essa autonomia. Eu recebo de cima. Vai ser assim, e você vai fazer. Então, eu gostaria que a instituição tivesse isso como prática, de repente não em todas as exposições, porque eu sei que é muito cansativo, que é mais caro e que é muito mais fácil de fazer como se fosse a Pólis. De repente, alternar. Mas é isso: eu não tenho essa autonomia, e seria uma coisa para discutir no conselho deliberativo. De repente, eu podia até tentar conversar com a direção e com Carla, que é minha chefe, de a gente mandar uma proposta dessa para ser decidido no CD, que é esse Conselho. Aqui as coisas são muito mais burocráticas. Eu gostaria, mas não sei se isso é um projeto institucional. Quando eles vieram em julho, isso mexeu muito com o museu. O museu ficou muito tocado. Todo mundo: funcionário, aluno, docente. Foi uma coisa que mexeu, sabe? Então eu acho que, de repente, isso pode trazer uma luz para a instituição. Mas não tem nada concreto, ainda, desse papel institucional. E, como eu falei, a Seção não tem essa autonomia nenhuma, de decidir isso sem ser decidido pela direção e pelo Conselho Deliberativo. Eu posso até propor. Eu super proporia. A gente quer fazer uma próxima sobre a

África. A gente tem um acervo de África, e a gente sabe isso é uma falta. A gente só tem um museu afro aqui em São Paulo. Então, de repente, seria muito legal trabalhar com um grupo de movimento negro ou um grupo quilombola. A gente está querendo, mas isso não quer dizer que vamos conseguir fazer logo. A gente, equipe DAPE, por debaixo do pano: “vamos fazer África?” (risos). Porque já foram duas de Arqueologia. Uma indígena. Está faltando África, senão a gente vai ficar fazendo esse apagamento. Mas não sei nem se isso vai rolar.

## APÊNDICE F – Entrevista com entrevistado 4

Duração: 0:52:54

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Data: 22 de fevereiro de 2018

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett Vasconcelos

Transcrição realizada por Sávvia Santana

Mara: Qual a sua formação e a sua função aqui no Museu?

E4: Eu sou formado em História, fiz graduação em licenciatura aqui em História, Mestrado em Arqueologia no MAE, e estou fazendo doutorado em Arqueologia também. Como funcionário do Museu, eu entrei em 2012, a partir de um concurso que ocorreu, mas antes eu já tinha sido estagiário durante a graduação, então fui bolsista entre 2005 a 2009. Depois eu saí, fui trabalhar em outros locais, em outros museus, como educador, mas ainda continuei com o vínculo. Posteriormente eu entrei no mestrado, e no meio do mestrado eu entrei também como funcionário. Eu estou aqui como funcionário há cinco anos e eu também sou responsável pela ação educativa, pelo educativo, e isso desde o início, desde 2013. Início de 2013 eu já assumi a responsabilidade por essa área. A nossa equipe é pequena, então quando eu entrei era eu, a Carla, que você conheceu, e a Judith, que se aposentou. A Carla assumiu a nossa divisão, a DAPE – Divisão de Apoio à Pesquisa e Extensão, então só tem eu agora na linha de frente da ação educativa.

M: E tem estagiários?

E4: Sim, isso é que dá o fôlego para o trabalho. A cada ano a gente renova essas bolsas. Atualmente temos 17, para o Educativo e Expografia. Educativo tem um pouco mais, 12, 13 ou 14, nunca sei ao certo, e expografia tem 3 ou 4, mas como a gente trabalha muito integrado, então é um grupo único.

M: Bastante gente.

E4: É. A gente tem muitos programas educativos, muitas frentes de trabalho, então sem eles a gente não conseguiria de fato atender essa diversidade de público.

M: Quais foram as ações elaboradas pela Seção de Educação para o Patrimônio para essa exposição?

E4: O MAE tem uma característica que é bem particular, tem a ver com a própria história de constituição desse museu: as equipes trabalham de forma muito integrada, então isso ocorre desde o antigo MAE, e desde o IPH. Sempre senta museólogo, arqueólogo... os técnicos que trabalham ali, todos sentam e pensam o processo curatorial como um todo. Então esse trabalhar junto é algo que o MAE sempre faz nas exposições. Na última que estava em cartaz, sobre a cidade grega antiga, Polis Viver na Cidade Grega Antiga, a gente também formou um grupo: eu, a Carla, a Viviane, Judith e a Elaine, que era a docente especialista. E todos nós, então, desde o início, concebemos a exposição a respeito dessa temática. E com essa nova agora, que está sendo puxada pela Marília, o diferencial tem sido a participação dos indígenas nesse processo, mas, digamos assim, esse trabalho colaborativo internamente entre as áreas sempre ocorreu, e é uma coisa muito particular daqui. Isso não acontece em outros museus da USP: no MAC não acontece, no Museu Paulista tema acontecido agora, no museu de Zoologia também não. É muito aquela coisa: o docente especialista daquele assunto concebe a

curadoria, depois ele envolve o educativo, geralmente no final, para contar, enfim, para passar as informações para o educativo fazer o seu trabalho. E o legal daqui do MAE é que, desde o início, o educativo participa desses processos, ajudando na escolha de temas, ajudando às vezes até na concepção do discurso expográfico, na questão espacial... então a gente tem um pouco essa dimensão. Então a próxima exposição seria de Etnologia. A Marília já tinha uma exposição pronta, do Baldus, que poderia ser montada rapidamente, mas ela propôs esse desafio para a instituição, de fazer algo diferente, e de não somente pegar essa visão nossa, dos antropólogos, e de repente abrir esse processo para os grupos indígenas que tem esse material aqui conosco. A instituição achou a iniciativa incrível, então desde 2016 a gente está envolvido nesse processo. Então, desde a primeira ida à aldeia da Marília para falar a respeito dessa exposição, eu e a Viviane estávamos presente. Desde o primeiro contato. Ela já tem essa relação com eles há mais tempo, a partir de outras ações do museu Índia Vanuïre, de outros trabalhos. A gente, então, desde a primeira viagem, que se não me engano foi novembro ou outubro de 2016, para fazer o convite, para ver eles tinham interesse em participar. Desde então, a gente tem ido quase todo mês para as aldeias. E aí para o Educativo é muito legal, porque você já participa de todo esse processo, mesmo que não esteja discutindo uma questão específica do trabalho educativo que vai ser desenvolvido, você já está entrando, já está pensando mil coisas, como é que o educativo vai lidar com isso depois que abrir a exposição. Então tem sido bem legal.

M: Houve alguma preparação, algum treinamento para realização do processo colaborativo?

E4: Sim, a Marília fez uma reunião com a gente, comigo e com a Viviane, e na época com a Lara também, que era uma bolsista da expografia que estava mais ligada a esse processo. Acho que fez umas duas ou três reuniões com a gente antes da nossa primeira ida nas aldeias. Ela apresentou uma série de questões, apresentou o trabalho que ela já tinha, falou um pouco das aldeias e, sobretudo, a gente conversou bastante sobre a nossa postura como profissionais da instituição, um pouco nesse sentido de a gente tentar fazer esse exercício de tentar descolonizar a nossa prática. Então, uma coisa que parece boba, que desde o início a gente toma cuidado, é a questão da foto nas aldeias. Por mais que a gente esteja lá, a gente não faz fotos. A não ser que seja para algo específico, que a gente acorde naquele momento. Então desde as questões mais pontuais, desde o início, ela pautou a gente antes da primeira ida. E isso está sendo construído, porque não tem muito mais uma receita do que é uma ação colaborativa. Isso é muito do dia a dia, e isso se dá em várias esferas. Acho que são várias camadas de colaboração, entre a gente, MAE, e a gente com eles, então é um exercício constante. Mas no início teve essa apresentação geral, e mais esse cuidado que a Marília queria que a gente tivesse no trato com os indígenas, de a gente tentar fazer essa autorreflexão, de tentar fazer algo diferente, nesse sentido de convidá-los, de eles participarem, de a gente pensar bastante na nossa prática. Tanto que no começo... eu como arqueólogo, tenho essa coisa de caderno, e anotar para mim é o tempo todo. Então no começo é um pouco difícil. Eu ia para a aldeia com vontade de anotar muita coisa, de tomar nota. Então isso foi um exercício bacana: de que não necessariamente a gente tem que estar o tempo todo ali tomando nota, anotando. É um processo em que você vai entrando e aos poucos você vai vendo uma outra forma de fazer. Então, para mim, foi interessante nesse aspecto. Eu estou acostumado a fazer campo, e também a trabalhar com comunidades, então para mim a coisa da anotação é fundamental. Eu fico mal se eu não estou anotando. Então, no começo, eu fiquei um pouco preocupado. Mas daí eu fui entrando dentro desse ritmo e tem sido uma experiência interessante, tem sido uma mudança de postura.

M: Houve alguma metodologia específica adotada?

E4: Então, isso é algo que a gente está construindo. Eu acho que cada um de nós está enxergando esse processo de uma forma. A gente conversa, mas a gente nunca sentou de fato

para discutir isso. A gente conversa bastante a respeito, mas a metodologia em si ela está muito pautada, por um lado, no entendimento de que, de fato, no trabalho com os indígenas o protagonismo é deles, e pra que de fato esse protagonismo aconteça, a gente tem que dar um passo para trás, como pessoa, como instituição. Então isso às vezes acontece, isso não... então eu acho que também tem vários níveis de interação nesse aspecto, mas eu acho que o método é justamente tentar estabelecer um canal de confiança, e que essa confiança seja mútua, e isso não é de um dia para o outro. Então, se a gente olhar quando eu comecei a trabalhar com esses grupos, de 2016 para cá, talvez hoje eu já sinta que eles têm uma confiança maior em mim, no meu trabalho, em quem eu sou, e talvez no início eu não sentisse isso, porque eles estavam me conhecendo. Por mais que a Marília falasse “ele trabalha comigo”, eu não sentia ainda essa abertura deles. Isso foi se construindo aos poucos. Então eu acho que o método em si, no meu ponto de vista, é justamente a gente tentar adentrar esse universo das culturas indígenas e de fato se permitir conhecer e fugir um pouco também dos nossos objetivos iniciais. Por exemplo, por mais que a gente vá na aldeia e a gente tenha uma série de coisas para fazer – tem que tirar foto, tem que discutir o tema da exposição –, também aqueles momentos que, a priori, podem ser algo que foge do seu objetivo inicial, podem ser um diferencial. Isso é superimportante. Então você está lá na aldeia, e aí de repente chega um parente da família com a qual você está, e chega e conta uma história e coloca uma outra pauta, e você fica a tarde toda falando de uma outra coisa que não o seu objetivo da exposição. Isso eu acho que é extremamente importante. Isso é o que aproxima e que também traz outros assuntos, e faz a gente se aproximar como humano mesmo. Isso aconteceu e acontece durante o processo inteiro, e aí por mais que a gente tenha uma série de objetivos, quando a gente vai para campo são vários desvios, então o método é isso. Não sei se daria para a gente pensar em um método tão rígido, mas a priori eu acho que é um pouco estar aberto, estar aberto a adentrar esse universo e, claro, deixar tudo muito explícito: o que você está fazendo, quais são as suas intenções, o que que você quer com isso. Acho que você tem que deixar muito claro tudo que você está fazendo e para quê. “Olha eu gostaria de fazer uma foto agora porque eu acho que essa cena vai ficar superlegal para a gente usar na exposição. Posso fazer a foto?”, ou “ah, quero só fazer uma *selfie* para colocar no Facebook, no meu Facebook, ok?” Então acho que é um pouco isso: explicitar e deixar tudo bem aberto, o que a gente está fazendo e para quê. Acho que esse é um caminho interessante para a gente pensar esse trabalho. Isso é algo no qual eu penso bastante também, porque a minha pesquisa dentro da Arqueologia dialoga com as questões colaborativas, que é uma superdiscussão também que se tem na área. Eu acho que a colaboração, para o bem e para o mal, ela é muito contextual, é muito caso a caso, e essa colaboração tem vários níveis de interações. A nossa colaboração com os Terena é diferente da colaboração com os Kaingang, que é diferente da colaboração com os Guarani. Essa colaboração aqui entre nós também se dá em muitos níveis. Por mais que no discurso a gente tenha esse grupo, nós quatro, Marília, eu, Viviane e Carla, dentro da universidade a gente tem níveis institucionais completamente diferentes, e em última instância, isso também tem um peso. Então são várias esferas tentando fazer algo diferente, o que é legal. É uma forma de pensar a nossa prática, tentar fazer algo diferente. Não sei se eu respondi. Essa sua pergunta é muito auspiciosa. Mas acho que é difícil colocar no papel o método colaborativo. Acho que são muitas camadas. Mas acho que no início é isso: é ser o mais honesto possível e sempre negociar cada passo. Cada passo que você dá tem que ser acordado com todos da equipe interna, e também com eles. Estão tudo tem que caminhar junto. Então talvez o método, de forma sucinta, seja um pouco isso: tudo tem que ser acordado, negociado e tem que ser o mais sincero possível para todos.

M: Como foram transmitidas para os indígenas as informações relativas à sessão de educação e às atividades que vão ser desenvolvidas?

E4: Desde o primeiro contato, a gente foi apresentado como essa equipe gostaria de trabalhar, e eles sempre souberam que eu era o educador responsável. Mas a gente, de fato, começou a falar mais sobre o educativo do meio do processo para o fim. Então eu já estava

acompanhando, participando, falando sobre outras temáticas da exposição, mas a gente de fato começou a falar do programa educativo com a vinda deles aqui em julho. Por mais que eu falasse que era educador, que trabalhava com professores – que era uma coisa que a gente sempre comentou desde o início: que a exposição poderia ser um canal de visibilidade para eles aqui na cidade de São Paulo, porque o MAE recebe muita escola, muitos alunos –, eu acho que isso ficava um pouco abstrato. Eu acredito que talvez isso ficou mais claro na vinda em julho, porque aí teve um momento em que a gente apresentou a ação educativa. Eles viram a gente no trabalho, no nosso espaço, conheceram as diferentes estruturas, os diferentes materiais. Então eu acho que ficou mais claro o que é a ação educativa. E aí, a partir disso, a gente está construindo com eles o programa educativo, porque o MAE tem uma longa história com ação educativa, desde o início dos anos 1980, quando a Cristina Bruno pensou o museu do IPH e o programa educativo, e desde quando a professora Elaine Hirata estruturou o Educativo do antigo MAE. Até hoje, o trabalho sempre foi contínuo. A gente tem uma tradição em métodos de trabalho, e para essa exposição a gente está querendo aproveitar para justamente pensar método um diferente dentro de uma proposta colaborativa. Para nós, está sendo um desafio, porque a grande questão que a gente está assumindo como partida do programa educativo, é esse cuidado de não falar pelo indígena, e que é algo que a gente como profissional da área, acaba sempre falando, porque a gente conhece, lê muito a antropologia, e isso é um pouco o princípio da própria antropologia, essa dimensão da autoridade, de você fazer uma interpretação, uma tradução da cultura do outro. Isso para a gente está sendo um grande desafio, porque ainda a gente está percebendo alguns caminhos, mas isso ainda não está muito claro. Eu acho que quando abrir a exposição a gente vai conseguir entender um pouco melhor como isso vai se dar. E a gente está tentando construir isso com eles. Agora nessa última etapa de campo, a gente apresentou as ideias iniciais desse programa educativo para exposição. Então, por exemplo, nas visitas orientadas que a gente recebe, tem um momento das oficinas, que é um momento lúdico, plástico, é uma forma desse público fazer algo diferente, só que relacionado àquela temática que ele está vendo na exposição. E a gente arrolou uma série de coisas, de oficinas que a gente poderia fazer, e isso foi muito legal. Por exemplo, uma que funciona muito com diferentes idades e temáticas é a contação de histórias, e a gente conversou muito com eles sobre a contação de histórias indígenas. Então eu já cheguei falando: “olha, se eu não posso contar uma história indígena Terena, de vocês, eu vou contar uma história não indígena, e aí tentar fazer uma conexão”. Daí eles falam: “não, tem que contar a história indígena”. Então eu falei: “é, mas vocês não estarão lá o tempo todo, então como a gente resolve?”. Então, a solução foi gravar essa contação deles. Na hora da oficina, ao invés de eu ou a nossa equipe de bolsistas contar, a gente passa o vídeo. Então tem essa própria oralidade indígena, e a partir disso a gente dá continuidade à oficina. Essa é uma das questões pontuais. A outra, que está sendo muito bacana, e que eu acho que para eles está ficando claro, é que essa exposição ela vai ser totalmente autonarrativa, então eles vão estar falando ali o tempo todo. E o nosso público, ele é totalmente – a grande maioria –, não indígenas, e sobretudo quem vai mediar são não indígenas também. Então, nosso desafio está sendo: como um não indígena vai mediar uma exposição indígena para públicos não indígenas? Então isso está sendo a nossa fórmula aqui o tempo todo. Em qualquer ação, a gente sempre fica pensando: “como eu me coloco?”. E aí um eixo que a gente discutiu com eles, e que eles gostaram, é que essa exposição autonarrativa indígena vai permitir também que a nossa visita e mediação seja muito autorreflexiva. Ao mesmo tempo em que a gente está vendo essa cultura indígena, seus dilemas, resistências, esse processo que eles vêm sofrendo ao longo dos anos, os desejos para o futuro, isso vai permitir também que a gente pare e pense e fale: “quem eu sou?”, “qual a minha cultura?”, “eu sou indígena?”, “eu não sou?” “O que eu sou?”. Então, a gente está indo muito por esse caminho de fomentar no público escolar não indígena essa discussão desses marcadores da diferença. Tem vários marcadores de diferença. “Ah, mas ok, eu sou não indígena, mas não indígena é muito genérico, né? Então o que eu sou? Eu sou mulher, sou periférica”. É isso a gente quer comentar dentro da nossa mediação. A gente comentou isso com eles nessa última ida e eles gostaram, mas ainda eu



acho que para eles não está muito claro. E para a gente também está um pouco difícil, porque a gente está construindo. Mas acho que quando abrir isso vai ficar mais claro, porque a exposição vai poder fomentar não só a gente conhecer a luta indígena, mas também refletir sobre quem somos nós. Acho que vai ser também uma mediação muito autonarrativa, então a minha mediação vai ser completamente diferente da minha bolsista, que tem uma outra história, vem de um outro lugar, tem uma outra conexão. Então a gente está indo um pouco por esse caminho, e o programa ainda não está totalmente fechado. A gente apresentou, eles trouxeram várias sugestões. No geral eles gostaram, eles pediram mudar algumas coisas, e o bacana é que eles pediram para a gente realmente vestir a camisa. Então é estar junto com eles nessa luta e nessas questões que eles estão trazendo.

M: Pode me dar algum exemplo de algo que eles pediram para modificar?

E4: Essa questão da contação, que eu falei, das histórias indígenas... eles falaram: "ah, que bacana... mas de onde são essas histórias, como se acessa?" A gente teve uma grande discussão sobre isso. Outra coisa que o MAE fazia bastante e que a gente não vai fazer é que a gente sempre trabalhou com grafismo, trabalhou com pintura corporal, e a gente não vai trabalhar. Isso para a gente está sendo muito legal também. A gente não vai fazer uma oficina de pintura corporal. Eles é que, quando estiverem aqui, vão fazer. E também trabalhar com grafismo, que é uma temática muito bacana para o público infanto-juvenil. A gente, a priori, não vai trabalhar, mas vai fazer conexões. De repente, pegar a pintura corporal e discutir uma outra forma de expressão não indígena. Então a gente está indo um pouco por esse caminho. No geral eles gostaram bastante, tanto que seu seu Cândido, que é o pajé Terena, ele fez uma fala muito bonita. Ele falou: "a gente confia em vocês e em nossos parceiros. A gente sabe que vocês vão vestir a camisa". A gente deu um passo atrás e falou: "a gente sabe que a gente tem uma relação, mas a gente quer deixar tudo muito claro, bem explícito". E também em julho, uma outra coisa que eu acho que em todos os três grupos apareceu, é o fato de eles não estarem aqui: "a gente não vai estar, então são vocês que vão falar pela gente". Então isso foi legal, ver essa tensão, e também essa vontade deles de estarem aqui. Mas naquele momento a gente já tinha essa ideia de que pelo menos uma semana por mês a gente vai ter uma dupla indígena trabalhando com a gente aqui. Eles que vão conduzir tudo e a gente vai acompanhá-los. Isso para a gente vai ser muito bom também. E aí quando eles não estiverem, o que a gente pensou são esses mini vídeos que a gente está gravando sobre diferentes assuntos. Se, de repente a pessoa pergunta: "ah, mas qual é o significado da ema da constelação Terena?" Aí nesse momento eu posso pegar o vídeo do seu Cândido e mostro: "então vamos ver o vídeo do seu Cândido, que é o pajé, falando da constelação". Então é uma forma de aproximar e minimizar essa ausência. Então isso foi muito legal assim, ver isso: "a gente tem que estar aí também, trabalhar aí com vocês". A gente adoraria se pudesse contratar, fazer um concurso para contratar educadores indígenas. Nós seríamos os primeiros a fazer, mas não é bem assim. Então está indo um pouco por esse caminho, e ele acabou seguindo uma estrutura um pouco consolidada, mas que está aberta justamente a encontrar esse nosso lugar de não indígena nessa exposição autonarrativa. Então a gente está discutindo muito, com nosso grupo de bolsistas, desde questões políticas, de como se posicionar politicamente ou não nessa exposição, de como que a gente lida com essas questões. Até porque essa questão política para eles é muito diversa nos grupos. Tem desde o indígena postando coisas do Bolsonaro até... enfim... então é um universo gigantesco. Então como que a gente lida? Para a gente, é muito claro que essa pauta indígena é uma questão localizada à esquerda, que é uma coisa dos movimentos sociais. Isso também com eles a gente tem conversado, que é esse o tom que a gente quer dar na mediação, que a gente quer colocar nesse lugar. Então isso, de como a gente vai se posicionar, também acho que para eles está indo aos poucos. Mas acho que ficou mais claro quando seu Cândido falou: "realmente, acho que vocês têm que vestir a camisa mesmo, e defender a gente". Acho que é um pouco por esse caminho.



M: Qual foi o tempo de duração do processo na seção?

E4: Eu acho que, se não me engano, é final de 2016. Começou um pouco antes, aqui, internamente, a discussão, a primeira reunião com a direção, de como vai ser a abordagem... mas se não me engano, nossa primeira ida a campo foi em setembro ou outubro de 2016. A gente foi com a Marília, ela apresentou a gente e aí a gente começou todo esse trabalho.

M: Existe atividades relativas à educação previstas após a abertura da exposição?

E4: São esses nossos cinco programas. Tem o Programa de Mediação, onde estão as visitas das escolas, que é o carro-chefe de todo museu, que é professor trazendo os alunos. Nisso a gente está apostando bastante energia, porque eu acho que o público vai gostar muito. Tem as oficinas de férias, em que a gente vai aproveitar não só a presença deles, mas também a temática, para poder desenvolver as atividades de férias. A gente vai fazer uma ponte também entre a exposição e a reserva técnica visitável, que é uma coleção de Arqueologia, para discutir essa questão de que eles sempre estiveram aqui, estão até hoje e sempre estarão. O MAE é muito procurado devido à temática da Arqueologia, então para a temática da Etnologia a gente está com várias hipóteses. O MAE antes tinha uma exposição de longa duração que tinha todas as temáticas, que fechou - e a gente está com esse problema de espaço que a gente está tentando solucionar -, e mesmo na de longa duração, as menos visitadas eram a de etnologia brasileira e a de etnologia africana. Agora, o MAE só vai ter uma exposição de etnologia brasileira, e a gente está muito na expectativa: como é que vai ser a reação do público? Vai ser uma procura grande? Não vai? A gente está achando que sim, por isso que esse trabalho de mediação está sendo bem pensado. E aí tem o Programa de Formação, que é a formação de professores, que é superimportante. A gente todo mês faz uma formação para aquele professor que quer se preparar antes de trazer os seus alunos ou fazer um trabalho depois. Dentro do Programa de Formação, tem a formação dos bolsistas, que é semanal, toda terça-feira de manhã a gente se reúne e debate os mais variados temas, artigos, chama convidados. Então a gente já está estudando com eles. O grupo está superempolgado com a temática. Eles participaram em julho da vinda deles. Foi superlegal. Eles super se envolveram, iam almoçar com os indígenas, então foi um contato muito legal para estimular. E vai continuar ao longo de toda a exposição, que está prevista para ficar dois anos. O Programa de Recursos Pedagógicos, em que a gente desenvolve materiais. Então, a priori, o MAE tem uma tradição de produzir kits educativos para emprestar para instituições. A priori, isso, com eles, não apareceu muito forte, então a gente não fomentou esse movimento. A gente já mostrou todos os nossos materiais, eles adoraram, mas nunca veio uma vontade deles explícita: "a gente quer também fazer o material lá com vocês para vocês emprestarem". Então isso está um pouco em *stand by*. De repente, quando abrir a exposição, essa vontade pode vir com mais força, e acho que vale a pena a gente também fazer um kit. E aí, dentro do Programa de Acessibilidade, a gente está pensando em recursos para a exposição, áudio-guias, vídeo-guia. Por exemplo, a áudio-descrição a gente vai fazer com eles próprios: ao invés de o profissional estar descrevendo ali, a gente vai pegar um Guarani e ele que vai descrever a parte dele e a gente vai gravar. Só no vídeo-guia, que tem que ser em LIBRAS, que talvez isso não seja possível. E também vão ter peças para toques, e aí tem um trabalho com idosos. Eu acho que a exposição ter essa temática da ancestralidade vai ser muito bacana para trabalhar com os idosos, e mostrar como que a cultura indígena opera de forma completamente diferente com o mais velho. Eu acho que isso vai ser um mote muito legal para mostrar para o não indígena, que geralmente é aquele idoso que mora sozinho, que a família não visita, meio abandonado. Acho que vai ser muito legal mostrar essas diferenças. E no trabalho que a gente faz aqui com a São Remo – que é essa comunidade que tem aqui ao lado, com a qual a gente tem vários programas –, eu acho que o mote da exposição vai ser muito legal também para mostrar a luta indígena e quanto também tem paralelos com a luta deles, desde a ocupação do espaço, e a luta de tentar diminuir o preconceito que a sociedade tem deles pelo fato de eles morarem em

favela. Então acho que vão ter muitas conexões. Acho que, em linhas gerais, é um pouco isso. Todos os programas que já existem a gente está reformulando. A gente quer aproveitar muito a presença deles aqui para fazer esses encontros com famílias no final de semana, que é algo que ainda a gente não faz com muita frequência por uma questão mesmo de equipe. Como sou só eu e os bolsistas, a gente não tem fôlego no final de semana para fazer atividades para famílias. A gente acredita que com eles aqui a gente vai ter um fôlego maior para fazer eventos para pais e filhos no final de semana, famílias. Acho que é um pouco isso. O Programa Extramuros está voltado para as atividades que ocorrem fora do espaço do Museu, como palestras em escolas, e a nossa participação em atividades de campo, coordenadas por docentes do Museu. Esse último Programa tem a reverberação com as escolas, que nos solicitam para irem até as escolas, para darem palestras para professores e alunos sobre a temática indígena.

**M: Essa foi a sua primeira atuação neste tipo de processo colaborativo?**

E4: Não. A minha entrada aqui no MAE foi logo no início da graduação, e eu já fui trabalhar no Educativo. A minha entrada na Arqueologia foi muito por esse lugar da Educação. E aí eu fui criando interesse e resolvi fazer mestrado nessa área. Só que antes disso eu tive contato com um grupo de pesquisa do professor Eduardo Neves, que trabalha na Amazônia em contextos ribeirinhos. Então desde 2007, 2008 eu já comecei a ir para campo, em comunidades ribeirinhas. E aí naquela época estava aquele *boom* da discussão da educação patrimonial, então eu tive oportunidades de participar de várias ações, desde você estar escavando no quintal de um ribeirinho no médio Solimões, como é sua postura e seu trabalho. Aí o mestrado eu fiz no interior de Rondônia no museu comunitário que foi criado pelos professores lá, e aí nessa minha pesquisa eu já tentei, de alguma forma, incorporar esses diferentes olhares, de diferentes parcelas da sociedade, dentro do entendimento do que foi a construção daquele museu. Para isso, eu usei o método da história oral. Foi bem legal, eu tive vários colaboradores dentro da pesquisa, e eu usei o método aqui do NEHO da USP, que é um método bem particular deles, que é essa ideia de que não é entrevistado, é colaborador, que é o documento que é o resultado final, que essa entrevista tem uma dupla autoria, ela é sua, do pesquisador, e dele também, que tem que ser validada, então você faz entrevista, aí depois você transcreve, depois a gente transcrevia, faz uma como se fosse um texto corrido. Então a gente mexe completamente na fala da pessoa, a gente volta na pessoa, lê com ela, e ela vai falando “ah, isso aqui não ficou legal, tira”, “isso aqui eu não quero que apareça, repensei, falei bobagem, não quero que apareça”, e a gente valida e a partir disso tem um documento que é feito nessa relação. Então isso me abriu muito para essa discussão da colaboração. E agora, no doutorado, eu estou trabalhando dentro de um instituto que tem no médio Solimões, que é o Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. Eles atuam ali, tanto na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã quanto na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá. E eles tem muito essa pegada de trabalho participativo com as comunidades ribeirinhas, e a gente está discutindo muito isso: qual é o papel de uma pesquisa arqueológica dentro de uma comunidade que fica dentro de uma reserva? É só a gente querer saber a cronologia da cerâmica Caimbé? Será que é só isso? É muito mais, então para isso a gente tem que ouvir as pessoas, inseri-las nesse trabalho. Então, no doutorado, eu estou olhando um pouco para isso, para essa relação das comunidades com esses materiais e com os próprios pesquisadores. Então essa discussão da colaboração aparece recorrentemente.

**M: E com os indígenas é a primeira vez?**

E4: Com os indígenas, sim, é a primeira. Eu já havia trabalhado com ribeirinhos, com populações caboclas, mais dentro das populações tradicionais.

**M: Quais foram as dificuldades que encontrou nesse tipo de processo colaborativo, para montar exposição e dentro da seção, de um modo geral?**

E4: Acho que tem a questão da expectativa e da ansiedade nossa como profissional. Como é colaborativa, as coisas não dependem só da gente. São mil fatores. Eu vejo isso como uma dificuldade minha, tentar segurar a minha ansiedade. Focar em outra coisa. Essa aqui não vai, porque não depende só de mim. Então eu acho que uma das grandes dificuldades é um pouco nesse sentido. E talvez a nossa situação aqui, como museu universitário da USP, é a questão financeira. Isso para a gente está sendo talvez o grande empecilho. É a falta de verba, que é uma questão de todo mundo, de qualquer área, e isso está tirando um pouco o nosso sossego, porque é um caminho sem volta, então a gente tem que abrir essa exposição de qualquer jeito. A gente tem que arrumar dinheiro de qualquer jeito, e a gente está tentando de mil formas. A USP, a priori, não tem, e aí já tentamos alguns editais e não conseguimos, e estamos concorrendo em outros. Bom a USP tem muito dinheiro, mas ela investe em outras prioridades. Ciências Humanas e a Extensão Universitária nunca é a prioridade. Então eu acho que esse é o grande empecilho, talvez a questão financeira. Essa questão de a gente entender que esse trabalho tem um outro ritmo, que é um ritmo coletivo e que a gente tem que diminuir muito as nossas expectativas em tudo, até para ficar bem no processo. É vai e vem, daí quando você acha que vai fazer uma coisa, tem que voltar, e aí dá uma certa frustração: “Poxa, por que não aconteceu?” Mas tem que dar um passo atrás. E acho que é um pouco isso.

**M: Como você avalia a sua participação nesse processo?**

E4: Eu tenho gostado muito. Eu acho que tem sido extremamente marcante. Eu acho que estar junto com esses grupos, sobretudo esses grupos aqui do Estado de São Paulo, que tem um contexto completamente distinto se a gente vai olhar para outras regiões, sobretudo para a região Norte, porque eles sofreram esse processo colonial de forma muito intensa. Então, conhecer essa realidade deles tem sido bem bacana, como experiência de vida mesmo. Até para a gente desconstruir, porque por mais que a gente trabalhe com isso, a gente é formado dentro da sociedade brasileira, e é tanto preconceito que a gente tem que ir desconstruindo nesse nosso olhar, que o tempo todo e em todo lugar as pessoas tentam colocar na nossa cabeça. Então é um processo constante mesmo, de rever o tempo todo a nossa ideia do que são essas populações, como elas vivem. São “gente como a gente”, tem todos os problemas com a gente também. Isso parece bobo, mas a maioria da população pensa de forma distinta. Então isso tem sido muito legal. Só de pensar que os indígenas são gente como a gente, como qualquer outra pessoa, que também tem todos os problemas que a gente tem, passam por mil questões e isso é muito legal assim de ver, de aproximar. Ele também sente raiva, ele também tem medos, inseguranças. Então isso é muito legal, a gente se aproximar e ver. E acho que, dentro desse processo colaborativo, uma coisa legal também é a gente ir entendendo os nossos ritmos e tempos como profissional, mais pensando aqui a nossa equipe interna. Às vezes a gente gostaria que a coisa fosse de um jeito, mas a gente tem que abrir mão porque é um grupo. Então é um processo legal para a gente ir se repensando e também tentando diminuir aquele autocontrole que a gente quer ter em relação a nossa área, a nossa especialidade. “Eu sou educador, eu sou especialista nisso”. Mas não, espera aí. É um grupo maior é isso é muito legal. Na verdade, isso é só um lugar que a gente pode reinventar. Então isso é muito bacana. Eu estou abrindo algo que é totalmente da minha alçada para outros olhares. Isso é bacana. É um processo difícil, mas eu acho importante, como crescimento pessoal mesmo, a gente ser menos apegado as suas coisas, ao meu trabalho, a minha profissão, a minha área. É legal. É um processo difícil para qualquer profissional, mas é algo superimportante dentro de um trabalho colaborativo, em que a gente vai se reinventando e se transformando nesse processo.

**M: E o processo em geral, como você avalia?**

E4: Eu acho que está muito legal, muito bacana. Eu acho que o grande problema é o financeiro, porque aí isso não depende só da gente. E isso muitas vezes emperra um pouco o processo, e daí gera um pouco de ansiedade, um pouco de insegurança. Não pode deixar o ânimo cair. A gente tem que ficar alimentando mesmo. Então eu acho que a gente tem que conseguir abrir logo para a gente manter esse pique. Se não, se a coisa não vai se concretizando, então eu acho que a energia vital de todo mundo vai dando uma murçada. Em linhas gerais, tem sido bem interessante, eu tenho gostado bastante, e, para todos nós, tem sido uma experiência incrível. Poder estar lá, desde o início, e ver assuntos que não necessariamente são da sua área específica, mas que faz parte. Acho que no geral tem sido um processo incrível, mas aí, como eu comentei com você, eu acho que isso é o grande diferencial é trabalhar com os grupos, e esse tipo de trabalho o MAE tem um pouco essa tradição de trabalhar entre as diferentes áreas. A DAPE como um todo é muito articulada nesse processo. Todas as exposições que o MAE fez, o Educativo sempre esteve, senão toda equipe ou pelo menos um representante, desde o início participando de todo o processo. Isso é muito legal, porque dá um outro valor para o educativo do museu dentro da instituição. No geral, acho que todos os museus falam super bem, “ah, o papel do nosso museu é social, educacional imenso”, só que muitas vezes a estrutura hierárquica mesmo do museu faz com que na prática esse lugar seja outro. Muitas vezes é isso: chega o curador, na véspera – eu já trabalhei em muitos museus de arte – você entra na exposição com o curador, ele faz uma visita de uma hora com você, *vernissage*, abriu, e no dia seguinte você está lá, tendo que pensar mil coisas, muitas vezes coisas que você não concorda. Então, eu acho que esse tipo de trabalho é muito bacana, porque humaniza mais e aproxima. E é uma coisa muito bacana. E aí nessa exposição, acho que estar com eles faz toda a diferença, e traz muitos *insights* para pensar o trabalho que vai ser desenvolvido, e também já traz uma série de preocupações que a gente vai ter com o público, porque nas outras exposições a questão indígena sempre permeia, e o público reproduz muitos estereótipos, muitos preconceitos... os professores, todo o tipo, criança, adulto, idoso. Então a gente sabe que o nosso trabalho vai ser um trabalho bem intenso, em que a gente vai se deparar com muitas situações, de todo tipo, desde situações extremamente incríveis e transformadoras até situações desagradáveis mesmo, e que a gente vai ter que lidar ali, tentar minimamente instigar esse visitante a pensar de forma diferente. Isso a gente percebe muito nas pessoas que vem aqui e que reproduzem essa ideia de que indígena não tem direito à mudança, de que não são mais índios, de que estão perdendo a cultura. Então, a gente sabe que com essa exposição – e o nosso grupo de bolsistas também está bem atento em relação a isso –, vai ser bem tenso nesse aspecto, e que a gente vai ter que lidar com a realidade brasileira. Então a gente vai ter que estar muito forte mesmo, como grupo, e bem engajado e bem preparado para justamente lidar. Isso também não é fácil, mexe, tem situações em que você fica mal. Você fala: “nossa o que eu faço”? Não tem jeito, a pessoa não quer pensar diferente. Mas acho que isso vai ser um pouco o nosso desafio. Então, eu acho que o processo como um todo está sendo muito interessante, eu tenho gostado bastante, e estamos torcendo para de fato abrir nos próximos dois meses, no máximo. Colocando toda energia, porque tem que abrir, senão eu acho que a energia vai dar uma baixada em todo mundo, não só na gente, mas neles também. Então se você souber algum lugar que queira investir, queira financiar, queira dar dinheiro. Qualquer tipo de ajuda, a gente está procurando.

**M: É um problema geral dos museus, não só dos museus universitários. Mas acho que os museus universitários são os que mais sofrem.**

E4: E o futuro é esse, a gente de repente virar uma O.S., e isso parece que não tem saída, é impressionante. Nas O.S., tudo aparentemente funciona, mas a gente sabe que a estrutura interna é terrível, então para a gente que está dentro... fico um pouco preocupado.

**M: Essa foi uma ação pontual ou se a seção especificamente pretende adotar as práticas colaborativa de um modo corrente?**

E4: Eu acho que sim. Acho que é um caminho sem volta. E quando a gente de fato ver os resultados de trabalhar com as pessoas... é incrível. Isso já é um pouco a prática, quando a gente pensa na educação em museus. Isso é um eixo transversal, e acaba se materializando em muitas frentes de trabalho, mas eu acho que a gente pode potencializar mais ainda. Então, por exemplo, aqui no MAE, quando a gente for desenvolver um material educativo para professores, por que não também convidar alguns professores que estão na sala de aula para integrar a equipe e pensar junto esse material? Isso faz toda a diferença. Por que é isso: por mais que a gente seja especialista, trabalhe em museu, a gente não está na sala de aula, então trazer esse olhar eu acho que é superimportante. Eu acho que vale muito a pena. Muitas vezes o que acaba emperrando é a estrutura mesmo, funcional, e o que isso implica, mas eu acho que é uma prática que a gente tem que continuar, em diferentes esferas e com diferentes grupos, dependendo do assunto. Então, agora a gente está – isso já é um projeto antigo que a gente vai tentar implementar esse ano – com o kit de objetos africanos e afro-brasileiros. O projeto já teve vários formatos, e agora a gente está reformulando, e a gente se deu conta que a gente tem que chamar pessoas do movimento e da religiosidade para pensar com a gente esse material. Fazer o convite, pelo menos, ver se querem participar. Porque daí é muito diferente. Na nossa equipe, infelizmente, a gente não tem profissionais negros, que trabalhem especificamente com a parte da educação aqui, então faz toda a diferença você ter alguém do movimento ou da religião para estar junto com a gente pensando. Então nesse ano que a gente vai tentar mais um financiamento, novamente. A gente vai convidar pessoas para participar com a gente e tentar estruturar esse material. Então acho que é um caminho sem volta. Uma vez que você faz, dá muito trabalho, dá muita dor de cabeça, é cansativo, você gasta mais energia, mas é muito mais significativo. E eu acho que é muito mais legítimo também o resultado em si. Acho que é mais democrático. Então, eu acredito que é uma tendência. E o que pode emperrar ou não às vezes são problemas mesmo hierárquicos, institucionais, porque a USP como instituição são muitas camadas, hierarquias, instâncias... então às vezes por mais que a gente queira fazer algo, não depende só da gente. Eu tenho que passar em várias esferas, e nem sempre essas esferas têm a mesma compreensão. Então isso é muito contextual e casual, e pode mudar com o tempo.

## APÊNDICE G – Entrevista com entrevistado 5

Duração: 0:23:31

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Data: 19 de fevereiro de 2018

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Sávila Santana

Mara: Se você puder falar um pouco sobre seu trabalho, que você faz atualmente no MAE, tua formação...

E5: Eu sou educadora de museu. Trabalho aqui há 20 anos, e há três anos eu assumi essa divisão que é a DAPE, que é a Divisão de Apoio à Pesquisa e Extensão, que é uma divisão que foi criada relativamente recente, em 2011, com a mudança de regimento aqui do Museu, na perspectiva de integrar as várias áreas técnicas que compõem a cadeia operatória museológica. Então, todas as áreas de salvaguarda e comunicação hoje fazem parte de uma mesma divisão. A gente entende tudo como um ciclo mesmo de trabalho, processual. Então há três anos eu estou à frente da DAPE, e atualmente eu estou um pouco dividida. No fundo, eu fico mais tempo cuidando da gestão na Divisão e menos nas minhas atribuições específicas como educadora, mas mesmo assim eu ainda faço essas atividades. Minha formação é em História, fiz a graduação em História e depois doutorado em Arqueologia aqui no MAE/USP mesmo.

M: Como a DAPE se inseriu nesse processo de elaboração da exposição Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, e qual foi a sua função específica dentro do processo?

E5: A DAPE, nessa organização institucional, tem um papel central na organização das exposições, justamente porque pega todo o ciclo, a preparação do acervo, todo o processo comunicacional. Acho que a minha principal função foi articular as diferentes áreas, falar com todas as seções que compõem a DAPE. São cinco áreas, todas elas bastante envolvidas com o desenvolvimento da exposição, então a gente articula a rotina de trabalho para acolher mais esse processo. Essa exposição é uma exposição institucional, é a próxima exposição que estará aberta ao público na sede do museu, então vai ser o nosso carro-chefe para uma série de ações a partir da sua abertura. Então eu acho que como profissional meu principal papel foi na articulação mesmo entre essas áreas, para a gente acolher as demandas. É um processo longo, essa exposição está sendo concebida já desde o final de 2016, quando foi feito o primeiro contato com os indígenas, então em 2017 todo a gente teve uma série de demandas de trabalhos relacionados a esse projeto.

M: Que tipo de apoio institucional foi fornecido pela Universidade para realização da exposição?

E5: Então, por enquanto, o MAE que está dando todo o apoio. A gente não tem todos os recursos necessários, especialmente porque é um projeto colaborativo e a gente tem que ter os indígenas aqui em vários momentos desse processo. Nos meses de junho e julho a gente teve uma etapa bastante importante, que foi a vinda dos indígenas aqui, para fazer o reconhecimento do acervo, a requalificação. Então a gente teve um apoio que foi extra museu, pela USP. A gente conseguiu um apoio para hospedagem, para alimentação, para o transporte. Então são condições especiais. Eu estava conversando com a Alexandra sobre isso. A gente teve que reencaminhar algumas dessas necessidades para as aberturas da exposição. A ideia

é que haja três aberturas, uma para cada um dos povos, e aí a gente tem que ter um apoio de infraestrutura e financeiro também para conseguir realizar.

M: Houve algum treinamento ou preparação da equipe, no caso especificamente aqui da DAPE, para lidar com os povos indígenas e com essa temática? Como a equipe se preparou para esse processo? É um uma coisa diferente do que a gente está acostumada dentro das instituições...

E5: Sim, mesmo para o MAE. O MAE já teve outros momentos de processos colaborativos, mas não nessa intensidade e com esse nível de... produto não é a palavra, mas enfim... eu acho que é uma grande mudança institucional. Acho que os outros projetos que aconteceram foram mais pontuais. Acho que esse envolve mais áreas do museu, acho que ele é mais transversal. A gente não teve um treinamento específico, mas acho que a Marília ela foi bastante cuidadosa primeiro porque a gente acompanha a trajetória dela e participa, mais pontualmente também, dos eventos que ela organiza lá em Tupã. A gente acompanha um pouco essa trajetória dela dando essa assessoria a esses povos do Oeste já há bastante tempo. Para essa exposição, qual foi a metodologia: a primeira coisa que ela fez foi pedir uma reunião, que primeiro foi feita comigo, com a chefia da DAPE, para a gente pensar em uma estratégia sobre como abordaria com as outras áreas que fazem parte da divisão. Então, a gente fez uma primeira conversa onde ela expôs todo o processo de trabalho, as intenções, os objetivos, como ela já vinha trabalhando, e sinalizando qual seria o principal apoio da divisão. E após essa conversa a gente convidou todos os funcionários da DAPE, e não só a chefia, todo mundo que compunha a divisão, para apresentar o projeto e para pensar quais seriam as responsabilidades de cada um. Então não foi um treinamento, mas acho que teve um cuidado de fazer essa conversa, de pensar junto e de colocar todo mundo a par do que estava acontecendo e do desdobramento das atividades futuras. Então, não é todo mundo da DAPE que está superenvolvido, mas todo mundo sabe, tem bastante ciência do trabalho que está sendo feito, e que pontualmente essas pessoas podem ser acionadas ou não. A gente tem uma equipe que está mais diretamente envolvida, e outras pessoas que dão apoio mais pontualmente. Mas acho que teve essa preocupação e acho que isso fez bastante diferença na condução dos trabalhos. Em junho e julho muita gente se envolveu, mesmo que não diretamente estivesse trabalhando para aquele momento. Mas acho que sensibilizou bastante, e aí não foi só da DAPE: outras áreas do museu também acabaram se envolvendo bastante com a presença desses indígenas aqui. Foi muito especial para o museu, mexeu mesmo. E eu ouvi de muitas pessoas assim: "Nossa eu não imaginei que o museu fizesse isso". Foi tão forte que quem trabalha mais na área administrativa, que às vezes não se envolve tanto na dinâmica do que esse museu faz, da importância, do que que ele movimenta... Então acho que ter essa atividade aqui fez as pessoas pararem para pensar: "o MAE faz isso?" Foi muito legal e acho que está sendo uma mudança institucional importante.

M: Como você avalia que os indígenas compreenderam esse processo? Eles deram algum retorno?

E5: Acho que o trabalho com eles, muito por conta dessa longa trajetória que a Marília vem estabelecendo com eles, está sendo um processo paulatino. Eles inicialmente acolheram super bem a ideia, mas ao longo de todo esse ano de trabalho a gente percebe o ganho de confiança. Eles acharam que a ideia era importante desde o começo, mas como esse envolvimento foi se tornando mais efetivo ao longo do.... Eu acho que um grande diferencial, porque a gente tem as idas mensais da equipe. Eu não consigo ir toda ida, mas já fui em algumas dessas etapas de campo, principalmente nos momentos em que tem as reuniões gerais com todos os grupos. E a vinda deles aqui também foi muito bom para eles entenderem de fato o que esse museu faz, e o quanto que a gente estava de fato disposto a fazer um trabalho colaborativo. Então, eu acho que essa abertura do acervo criou uma relação de



confiança. O museu se abriu para recebê-los. E aí acho que desde a infra mesmo, porque na primeira semana a gente não conseguiu apoio da universidade, e a gente já acolheu nas nossas casas. No último grupo, fez um frio que nunca tinha feito em São Paulo. A gente fez quase uma campanha, então todo mundo ajudou muito. Eles foram muito bem acolhidos. Então, é essa relação de confiança e de trabalho mesmo. Nessa vinda deles, a gente apresentou todas as áreas, além do trabalho com o acervo, a gente apresentou o que o educativo faz, as exposições, eles visitaram a reserva técnica. Acho que também foi uma preocupação de eles entenderem como que esse museu funciona e como a gente estava disposto a fazer esse trabalho em conjunto. Então hoje a gente tem, acho, a relação de confiança muito forte, muito bem estabelecida, e é isso que a gente não quer quebrar de jeito nenhum. Por isso que essa abertura, manter esse processo de fato colaborativo para a gente é questão de honra. Não podemos fazer a abertura da exposição sem a presença deles aqui. No fundo, se não fosse um processo colaborativo, essa exposição já poderia estar montada, porque a gente tem o acervo, tem o espaço, não é uma exposição que tem grandes gastos, a gente consegue montar com os nossos recursos. Mas não é isso que está em jogo: o que está em jogo é a gente de fato fazer isso junto, e eles tem uma plena consciência da importância dessa presença política deles. Tanto é que quando foi proposto, a Marília até achou que talvez tivesse algum tipo de questionamento: “Por que não fazer lá no Museu Índia Vanuïre ou na região?” Mas de pronto eles disseram: “a gente quer que seja na USP”. Porque tem mesmo um peso político forte. Então acho que é isso: é um processo que está se construindo, e aí essa devolutiva é nas conversas, nessas aberturas, o quanto que eles se colocam, se abrem. É uma conversa que está sendo cada vez mais acho que profunda e direta. Acho que esse é o maior retorno de que o processo está num caminho bom.

M: Quais foram as dificuldades que você identificou para trabalhar para executar o processo colaborativo?

E5: Sinceramente, para mim, a questão da infraestrutura, mais do que qualquer coisa. Essa dificuldade até financeira, porque se a gente tivesse o dinheiro, tudo seria mais fácil. No fundo, a gente perde muito tempo correndo atrás de coisas muito pequenas. Em termos de conhecimento, de vontade, o Museu, de fato, eu acho, está preparado para um momento como esse, profissionalmente falando. Eu acho que a gente tem condições de acolher, mesmo sendo uma experiência relativamente nova para a maioria. Podia esbarrar em outras questões, como a dificuldade de abordagem ou de recepção, e isso eu não sinto em momento algum, pelo contrário. Acho que é isso que despertou: a gente serve para alguma coisa importante. Agora o que a gente fica batendo cabeça é fazer com que a Universidade entenda a importância, porque é fácil dizer que é importante, mas na hora de ter que escolher para onde que vão os apoios, a gente não recebe um superapoio. Pedir um transporte, a USP tem... acho que um apoio de infraestrutura que a universidade já tem, que não é tanto investimento de dinheiro, seria canalizar os seus esforços também para o projeto. A gente se meteu em tudo quanto foi edital, a gente conseguiu ganhar editais com pouco recurso, de R\$5.000,00, R\$10.000,00. Tudo que abriu nesse período a gente se inscreveu, editais internos e externos também. Os externos a gente não conseguiu. Então o que eu vejo dificuldade é isso. Não tem nenhuma resistência, em termos de trabalho, de ninguém: todas as equipes estão superenvolvidas, dispostas. A gente não tem um espaço maravilhoso. É um espaço modesto. A gente até conseguiu ampliar um pouquinho, porque tinha uma área educativa dentro do espaço expositivo e a gente vai transferir para outro. Vai ficar um pouquinho maior. Não é o ideal, mas enfim, a gente tem. A gente tem a direção do Museu a nosso favor, mas a gente esbarra nessa questão dos recursos.

M: Como você avalia a sua participação profissional nesse projeto? E a participação da divisão?



E5: Pessoalmente, para mim - eu tô aqui há 20 anos -, foi um momento inovador. Conseguir sentir o MAE propondo algo diferente, algo que eu considero extremamente importante, acho que é um salto mesmo que essa instituição pode dar. E que sirva para outras coisas. Acho que não é uma coisa que também tem que ficar como uma coisa isolada. Acho que é disso para um futuro diferente mesmo, porque acho que a gente tem um acervo que é incrível. Eu sou mais da área da Arqueologia, mas nosso acervo etnográfico é incrível, e de fato eu vejo sentido dele nessa interlocução. Minha experiência maior sempre foi com não indígenas. Para mim é importante a questão indígena. E acho que eu estou no MAE por conta disso, embora o MAE tenha outros acervos. Para mim, quando eu escolhi fazer Arqueologia, eu estava fazendo porque eu estava fazendo história indígena. Acho que é um pouco do pensamento de alguns profissionais daqui do museu. Então é isso, que a sociedade brasileira se entenda como indígena também. Então isso para mim é o valor pessoal: o meu estar no museu tem a ver com isso, e ter podido participar desse projeto de um jeito bastante intenso reforçou porque eu estou no MAE. E essa experiência da presença deles aqui foi incrível mesmo: eu nunca tive momentos tão felizes aqui no MAE. Foi emocionante, e não só para mim. Acho que foi perceptível para outras pessoas. Então, pessoalmente, profissionalmente, acho que me deu um gás, me deu perspectiva de futuro, porque quando você está há muito tempo numa instituição, você fica se repensando o tempo inteiro, né? Porque eu estou, se eu quero fazer outras coisas... então acho que foi um momento bastante importante. E acho que a Divisão, e poder estar nesse lugar da Divisão, também me ajudou. Essa coisa de articular as pessoas e de possibilitar essa integração e esse entusiasmo com todo mundo também foi um presente. E é isso que eu falei: eu vejo que todo mundo se entregou e continua superdisposto a continuar. O duro de processos muito longos é você manter esse espírito, porque quem não está em contato tão diretamente, como está a Marília, a Vivi, o Maurício, mais do que eu... estar em contato sempre te mantém superaquecido, tanto do nosso lado como do lado dos indígenas. Isso é uma questão que a Marília sempre coloca: não tem como a gente não fazer uma reunião, um encontro semestral com eles. Tem que ser devolutiva constante. A gente está acostumada, um pouco, com esses processos longos, de aguardar essas respostas, mas em um processo como esse, onde essas referências são diferentes, tem que ter um cuidado a mais. Então, para a gente aqui da Divisão, manter esse espírito – porque não é todo mundo que está com esse envolvimento..., mas eu tenho certeza que na hora em que a gente começar a preparar o espaço, a montar exposição, todo mundo está no pique de continuar colaborando. Acho que foi um diferencial para muita gente.

M: E o processo em geral? Como você avalia o processo como um todo?

E5: Eu acho ele extremamente importante institucionalmente. Eu vejo ele como uma possibilidade de fazer com que esse Museu se repense como instituição, uma abertura. Repensar o papel dessas coleções, desses objetos, numa outra lógica. O MAE, eu acho, é um museu tradicional, mas acho que ele tem tudo para se alinhar com essas discussões mais contemporâneas. Temos profissionais que fazem suas pesquisas nessas perspectivas, mas nada que traga esse arejar profissional. Fica muito nessas experiências pontuais. Então, uma exposição, que é esse projeto transversal, eu acho que tem essa força de mexer com muita gente. É uma exposição que vai estar aí, que vai trazer o público. A ideia é que os indígenas continuem vindo para participar da ação, para desenvolver junto a ação educativa. Então acho que tudo isso pode fazer o MAE ser uma nova instituição, aproveitar a experiência para dar saltos.

M: Essa foi uma ação pontual ou a DAPE pretende adotar essa prática colaborativa de um modo corrente?

E5: Não tem uma discussão organizada sobre isso, mas eu acho que está cada vez mais claro. A gente já recebeu outras demandas vinda de indígenas, mas nenhum projeto tão organizado

quanto esse. Se a gente de fato conseguir atuar nessa lógica de mudança de mentalidade institucional, a DAPE tem um papel central, mas ainda ela não é vista como uma atividade-fim, embora numa instituição museológica isso pareça um pouco contraditório. A gente ainda depende muito do movimento das pesquisas. A área da pesquisa, da docência, ela tem uma interferência bastante grande no desenvolvimento das ações da Divisão. Então, a gente é uma divisão técnica. A autonomia é, de certa forma, bem relativa. O que eu vejo assim, com os outros os colegas profissionais – a gente já conversou com a Carol, que é da área da Conservação –, é que isso deu uma estimulada para pensar em acolher outras... e ter essa força, que é um enfrentamento de outro nível, para propor. E acho que a gente aí vai esbarrar em outras coisas. Mas a gente tem o acervo, e a gente tem uma etnóloga hoje no museu. Eram duas, uma para área de etnologia brasileira e outra para área de etnologia africana, e a de etnologia africana se aposentou. A gente tem uma pesquisadora na área de etnologia, que é um acervo que é incrível. Então, nesse repensar de propostas, projetos, a gente acaba tendo uma força menor, institucionalmente falando.

## APÊNDICE H – Entrevista com entrevistado 6

Duração: 0:59:54

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Data: 21 de fevereiro de 2018

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Tatiane Santos

Mara: Qual a sua formação e função aqui na seção?

E6: Eu sou formada em Ciências Sociais pela PUC de São Paulo. Me formei em 1989. Depois eu fiz especialização em Museologia aqui pelo CEMMAE da USP. E tenho prática de pesquisas de campo, porque eu trabalhei numa organização não governamental com populações indígenas em Rondônia durante dez anos, gerenciando um projeto de formação de agentes de saúde. Depois, quando eu voltei pra São Paulo, trabalhei um tempo no núcleo de pesquisa aqui, que trabalhava com populações caiçaras, e logo na sequência que eu vim para cá. Antes de trabalhar no MAE, eu trabalhei também como responsável pela documentação do acervo no Museu Afro Brasil durante uns dois anos e meio, mais ou menos. Depois que eu vim para o MAE.

M: Quais foram as ações elaboradas pelo Serviço Técnico de Gerenciamento da Documentação para essa exposição?

E6: Por orientação da coordenadora do projeto, a professora Marília, foi a disponibilização de todo o material referente aos acervos selecionados. A equipe da documentação, juntamente com a equipe da Seção Técnica de Laboratórios, procederam a localização e, eventualmente, quando a gente não tinha localização, eles tiveram meio que fazer todo um trabalho arqueológico mesmo na reserva para conseguir localizar... às vezes na memória, porque a gente de fato não tinha isso. Foram disponibilizados todos os livros de registros e livros de tombo. Aí a Marília fez todo um trabalho de, de fato, checar se a informação desde o começo até agora procedia, utilizando também muitos catálogos e artigos científicos de profissionais que trabalharam com essas coleções. Outro trabalho que o Serviço Técnico de Documentação fez foi inserir na base de dados os acervos selecionados para essa exposição, já indicando que esses acervos estavam selecionados para essa exposição. A única coisa que falta agora é ter o documento da professora Marília, a lista, a planilha com todos os dados já organizados, porque ela prometeu nos auxiliar. Isso foi o que o setor fez como um todo. Eu, particularmente, acompanhei a equipe que ficou com os grupos nos laboratórios para auxiliar, por exemplo, na disponibilização do material, no manuseio, disponibilização de luva, eventualmente passar material para o grupo. Se possível, a gente até tentava fazer algum tipo de pergunta, algum tipo de intervenção, mas a Marília que conduziu todo o processo na maior parte do tempo.

M: Houve alguma preparação, algum treinamento para realização dessas atividades?

E6: Eu particularmente não. Não sei se a equipe... acredito que sim, mas a gente aqui não.

M: Houve alguma metodologia específica adotada para documentação?

E6: Por enquanto, não.

M: Sobre a documentação relativa aos objetos selecionados: havia toda a documentação? Houve objeto sobre o qual não foi encontrada documentação?

E6: A gente tem coleções que têm as fichas, tem o livro de registro, tem as catalográficas organizadas. Mas a gente tem, por exemplo, a coleção Terena: ela não é muito relevante, ela não é muito volumosa inclusive, e tem muito pouco material de proveniência mesmo. A documentação é zero, basicamente. Não tem nem ficha catalográfica, o que é uma pena. Então a gente tem uma disparidade de documentação, de fato. Talvez a gente tenha acervos que foram mais visados porque tiveram pesquisadores importantes, o Herbert Baldus e

outros... gente importante que trabalhou. O Harald Schutz, obviamente, que é o acervo mais importante que a gente tem. Então, acho que em função disso, talvez... ou porque o museu realmente não coletou muito... não sei.

M: A documentação existente fornecia informações satisfatórias para elaboração da exposição?

E6: Acho que não. A documentação, eu acredito, nunca vai ser satisfatória para uma exposição, porque uma exposição tem um tema, ela tem um ritmo próprio, e muitas vezes você vai contextualizar com outras coisas, ou você vai relacionar aquele determinado objeto com outro ou com outros suportes de informação, uma fotografia, um filme... enfim, a informação que você vai produzir é outra. Do ponto de vista de documentação, é a informação mínima, mínima mesmo, tipo: procedência, coletor, grupo cultural. Eventualmente, a gente sabe o que aquele objeto é. Em alguns casos houve erro, por exemplo: isso não é um machado. Houve erro até de identificação de objetos. A gente não sabe se isso, na verdade, veio por conta de um erro na hora de passar a informação de um suporte para outro. É um problema do catalogador ou da pessoa que digitalizou a informação, ou de fato foi uma informação que já veio errada desde a coleta.

M: Houve transmissão de informações relativas à documentação para os indígenas? Se sim, como se deu?

E6: Durante o processo de trabalho que a Marília programou com eles, ela sempre deixou eles muito à vontade com relação ao acervo. Quando havia alguma dúvida, a gente acionava a lista com as informações das fichas catalográficas, porque a gente já tinha isso organizado. A Marília também tinha, então o que é, de quem era... porque às vezes também perguntavam. Mas a gente não apresentou o objeto definido, classificado, qualificado conforme a gente qualifica, conforme a área científica qualifica. Eles que primeiro falaram sobre, mas aí eles sempre queriam saber: "O que fala aí? O que diz?" Porque são coisas, às vezes, muito antigas, que talvez os mais velhos tivessem alguma memória. Outros, os jovens, não tinham a menor ideia do que aquilo era. Isso também é interessante.

M: Qual foi o tempo de duração do processo nessa seção?

E6: A gente trabalhou mais intensamente nas semanas que os índios vieram, então foram três semanas intensas, porque eles ficaram aqui acho que cinco dias, quatro dias... eu não me lembro exatamente. Nesse período foi intenso, porque também eles ficaram trabalhando com o pessoal do Educativo. Desse lado eu não participei, porque eu ficava aqui. Mas todo o período da tarde, comecinho, até a hora em que eles iam jantar, a gente abria e encerrava os trabalhos. Acho que eram três ou quatro dias, eu não me lembro de memória, mas era pesado, era todo o dia. Quando tinha muito objeto – e a Marília fez questão de mostrar um a um –, os Guarani, por exemplo, tinha mais coisa, Kaingang tinha mais coisa, então demorou mais, foi mais trabalhoso. Talvez até para eles, porque é cansativo, às vezes, o processo de você pensar, falar a matéria-prima, entender o que aquilo era. A sensação que a gente tinha era que às vezes tinha coisas assim: "Onde isso entra minha história?" Porque muitas vezes eram coisas que não existiam ou só existiam na lembrança ou na história de que um parente contava. Então era interessante.

M: A documentação relativa aos acervos selecionados para a exposição foi modificada após a realização do processo colaborativo?

E6: Ainda não. A gente colocou na base. A gente está aguardando agora, e eu não posso tomar essa decisão sozinha. Eu posso indicar, por exemplo, na documentação, que essa informação foi procedente a partir de um trabalho. Isso eu posso fazer. Ou, na verdade, a gente vai gerar um outro documento, uma outra base específica para essa exposição com essas informações. Então a gente precisa pensar. Eu não sei nem se a minha base, no formato que ela está, dá conta disso hoje.

M: Mas já se falou nisso de maneira formal?

E6: A gente falou muito rapidamente. Eu não sei qual é o projeto da Marília, porque isso não veio para cá, para a gente. A ideia é que isso de fato produza uma alteração. É aquilo que eu te falei: não adianta nada fazer um monte de coisa e o nosso sistema, os nossos procedimentos, continuarem iguais. A gente não está mudando nada. O museu continua funcionando do mesmo jeito, os meus termos de doação são os mesmos, os meus procedimentos são os mesmos. Algo precisa ser feito para gerar essa mudança, e a gente precisa pensar. Eu acho que isso é uma coisa interessante, que a área precisaria pensar.

M: Há previsão de realização de novas atividades colaborativas relativas a documentação após abertura da exposição?

E6: Que eu saiba não. Eu acho que em função também da questão dos recursos financeiros, porque é muito difícil a vinda das comunidades indígenas. É caro, São Paulo é cara. A gente não tem uma infraestrutura, e a gente trabalha em um prédio que é muito pequeno, então tudo você tem que combinar de antemão. Mas não, eu acho que não há.

M: Quais foram as dificuldades encontradas para a realização desse processo colaborativo?

E6: A gente teve essa negociação, essas conversas, esse diálogo com eles sobre esses acervos, mas o que é que vai valer daquilo que foi dito? Exatamente o que eu vou atribuir a este objeto? Porque muitas vezes você tem informações...“ah que isso é tal coisa, isso eu usava...”. Muitas vezes, são informações que elas não têm um valor para a etnografia do ponto de vista formal. Eu posso dizer: esse objeto os Kaingang usavam para fazer roça, por exemplo. Eu posso até inserir, então, que é o objeto que era usado para o trabalho. Aí a gente vem nas nossas classificações. É isso que eu vou inserir? Eu vou inserir a frase do cara? Porque o sentido muda, e, quando eu tenho uma base de dados, eu preciso padronizar a informação. É um instrumento de trabalho. Mas aí eu posso ter um descritivo: “Meu avô usava para...”, descrevendo um pouco essa ação. Ou: “Ah, isso a gente usava no ritual tal”, ou “Ah isso a gente não conhece”. Eu tenho várias alternativas, então como que eu vou incorporar? Ou isso é um discurso que vai valer para a exposição? Por exemplo, essa é a ficha antiga, do Museu Paulista, mas é a que a gente usa até hoje. Então a gente tem aqui as informações de ingresso do acervo, que são o número de registro, a data, o documento que me garante que essa informação está aqui no inventário, número antigo da peça, localização. Isso tudo é coisa do Museu Paulista. Então, na verdade, aqui eu estou contextualizando a passagem de um objeto que veio de campo para um objeto museológico. Então, ele virou patrimônio, ele virou objeto do Museu. Aí a gente tem o coletor, a data da coleta, como que foi a forma de aquisição... aqui eles colocaram, acho que porque não tinha mais lugar para colocar, as condições de restauro da peça quando foi recebida. Tem em todas. Aqui, então, é o grupo cultural, o nome do objeto, que já é o nome atribuído por nós, não é nada indígena, não tem. O grupo, o nome do grupo, também é algo atribuído por nós. A localização, aí já nem aqui aparece. A gente não sabe. Em 1909, provavelmente, essa informação estava em outra listagem do acervo. E aqui no final a gente tem uma descrição, as medidas e campo de observação, o valor estimado, o catalogador e datas, mas normalmente eles nunca dão. Essa foi uma ficha utilizada pela Thekla Hartmann, que foi uma pesquisadora, um etnóloga do Museu Paulista, que conhecia bastante material etnográfico. Então eu tenho confiança, quando eu leio a ficha dela, no sentido das informações, que ela não está falando bobagem. Normalmente, os usos, e aí tem uma série de usos, que eu já acho que tem a ver com a própria área científica. Isso aqui é que torna esse objeto etnográfico. Se fosse um objeto, por exemplo, do Museu de Zoologia, provavelmente aqui a minha classificação seria outra. Essa classificação é a classificação de objetos etnográficos. E aí a matéria-prima de produção, a técnica... e, normalmente, esse sistema era um sistema de biblioteca, que é esse sistema que está aqui, que era aquela fichinha que você grudava e furava essas informações. É bem interessante isso. Aqui a gente tem até umas, que eu achava super legal. Essa é a ficha padrão... onde eu vou colocar a informação do indígena? É lógico que está na minha base de dados, onde eu tenho mais campos – eu até posso te mostrar para você ter uma ideia. A nossa base trabalha com: objetos museológicos tridimensionais, material textual, material iconográfico e material audiovisual, e a gente procura fazer os links justamente por grupo cultural ou por sítio arqueológico, para quando a gente fizer uma busca, por exemplo, por estes campos, que são os campos de busca, a gente consiga trazer ao mesmo tempo acervos de naturezas diferentes. Isso é que a gente tentou fazer aqui. Eu vou tentar pegar aqui uma ficha... deixa eu pegar a coleção Banco Santos, que é mais fácil. Então por exemplo, o

registro é imenso, mas é porque dá conta do que é arqueológico e do que é etnográfico. Então aqui, por exemplo, a gente está tentando colocar o povo, subgrupo, a autodenominação, só que na verdade essa minha ficha está virando uma ficha etnográfica, e não uma ficha de acervos museológicos da instituição. Então a gente precisa tomar uma decisão. Isso está complicado. E com as categorias, a mesma coisa; eu tenho as categorias que são arqueológicas e tenho as categorias que são etnográficas. A gente até está colocando por enquanto assim, porque para quem está catalogando é mais fácil. A gente acaba usando um único sistema para várias frentes. E, ao mesmo tempo, essas classificações são muito complicadas. Muitas vezes, eu tenho uma classificação, por exemplo “armas”, “cordões e tecidos”. Aqui é uma classificação por matéria-prima, aqui é uma classificação por função. Aqui é por matéria prima, aqui também, mas aqui não é. Então, algo não está bem nesse universo. Isso é um problema, eu acho. O que a gente podia fazer era criar um sistema que não fosse com escalas de valores. Os objetos têm atributos, são de naturezas distintas, e podem receber atributos, valores distintos. Então, por exemplo, uma plumária, ela pode ser plumária e pode ser adorno, pode ser ritual. Só que esses valores, eles precisam, para nós – não estou falando para eles, estou falando para a instituição –, estar em uma mesma linha de valores. Eu vou colocar uma vestimenta em “Cordões e tecidos?” Em “Objetos rituais?” Às vezes eu tenho um objeto que cabe em tudo, supostamente. Então, na verdade, a categorização não é boa, nesse sentido. O valor tem que ser atribuído. O objeto pode ser algo. Eu como catalogadora, especialista na área, com apoio de bibliografia, com apoio de etnólogo, por exemplo, com o apoio até do próprio índio, posso classificá-lo dessa forma, mas não única, não só uma única forma. Talvez isso seja uma coisa melhor.

M: Um ponto chave né? Tudo recai nessa questão dos valores.

E6: Sim, porque aí que está o erro. O que acontece: você cristaliza aquele atributo, e, muitas vezes, ele não é assim.

M: E aí me faz lembrar as metodologias de Conservação e Restauro. De um modo geral, a gente tem que escolher determinados valores: se sabe que ao objeto foi atribuído dez tipos de valores, mas você vai ter que escolher um ou dois para privilegiar. E aí entramos nas discussões de quem escolhe, por que escolhe...

E6: Quando eu comecei a pensar sobre isso, eu pensei: a gente tem que criar um sistema não hierarquizado, porque é exatamente isso: os valores são atribuídos. Não sei se eu vou conseguir dizer quem atribuiu esses valores, mas seria interessante. Por que não? Para acervos etnográficos, eu precisaria escolher... que nem aqui, no material arqueológico, a gente escolheu: é corante, ecofato, artefato, cerâmica, gesso, lítico, louça, madeira, material construtivo, metal... é tudo matéria-prima, basicamente. Como a gente não tem a função, você não tem como observar o uso daquilo, simplifica a classificação. Não que eles obedeçam a isso, normalmente, mas é mais fácil, digamos, se chegar a um consenso. Mas aqui eu acho que não. A gente tinha que criar um sistema. A gente vai ter que chegar a um acordo: qual é o nome do objeto? É um cesto? Por exemplo, cesto tigeliforme. Ele é um cesto. Se ele tem o formato de tigela, é outra coisa. Isso é que me incomoda um pouco. Por exemplo, essa coleção é Banco Santos, eu tenho a informação do grupo cultural, que é Xikrin, aí depois (a gente ainda não preencheu) outras denominações, terra indígena eu não tenho... mas aí eu já tenho a informação da aldeia... eu tenho o coletor, Isabelle, que é uma pesquisadora importante, só que eu não tenho mais essa data de coleta... onde a aldeia fica... É adorno plumário, e aí entre nas classificações que você já conhece: adorno plumário, adorno de cabeça, diadema. Aí eu não tenho espaço para denominação indígena, então a gente acaba inserindo outro campo na base. Para a autoria a gente já tinha um espaço. O que vai acontecer é assim: ou eu vou criar uma ficha específica para Etnologia, para dar conta desse universo imenso que eu vou receber... senão essa ficha não vai dar conta. Eu vou ter que talvez criar uma aba aqui... talvez me desfazer dessa aba nessa base de dados, se for o caso. Eu queria talvez criar uma outra estrutura. É que seria interessante que eu pudesse manter na mesma ficha, na ficha desse objeto selecionado. Então, talvez, ou eu crio uma aba aqui, o mais aberta possível, para constar na verdade a descrição daquilo que foi dito sobre esse objeto na reunião. Porque muitas vezes é mais uma descrição de memória do que de fato uma descrição desses campos. Eu fico pensando: adorno, adorno plumário de cabeça, diadema... isso é importante por que

para a gente? Por que a gente chegou a isso, na verdade, no começo, antes da gente pensar em classificações? Por que isso era importante para a etnologia, para o próprio museu?

M: E se pensar num movimento contrário, se eliminasse, perdesse essas informações, no que isso iria prejudicar?

E6: Sim... porque aqui é básico. Eu tenho cultura e categoria, então é óbvio. Eu quero só plumária, então vem. Eu quero só cordões e tecidos, por exemplo. Se eu for atrás da Isabelle, que é uma pesquisadora viva, atuante, que conhece, ela publicou, eu posso trazer informação sobre esse objeto, mas talvez ele sozinho, do jeito que está aqui na minha ficha, não tenha nenhuma relevância para o grupo. Para o controle da gestão de documento, do museu, é importante, porque eu sei que esse objeto é esse objeto, com esse número, ele está catalogado, tem essa medida, ele tem esses problemas, ele veio disso... para o controle do museu isso é importante. No contexto da coleção como um todo, pensando na coleção para os índios, a não ser que esse objeto seja um objeto único... tipo assim, foi coletado por fulano, num momento importante, foi feito por um índio X, uma coisa assim. Nesse contexto, ele é simplesmente uma esteira, e tem não sei quantas de esteiras na reserva técnica. Mas para o controle do museu é importante que eu tenha essa informação individualizada, porque, afinal de contas, esse objeto foi propriedade do Banco Santos. Ele foi adquirido por compra em 2003, o valor da aquisição foi R\$300,00. Na verdade, ele não é acervo nosso, ele está sob guarda judicial, e aí eu tenho informações sobre esse processo do Banco Santos.

M: Essa questão que você colocou eu acho é fundamental, e é questão com que eu quero trabalhar: quais são os limites? O limite entre isso ser uma ficha museológica e entre ser uma ficha do trabalho etnográfico, do etnógrafo?

E6: Eu tenho um colega que ele odeia. Ele briga: “você querem colocar mais coisa do que precisa”. Eu falo: “é verdade, a gente quer colocar porque nisso na verdade você valoriza o seu acervo”. Ele diz: “mas até que ponto? Você vai passar o resto da sua vida... vai morrer fazendo isso”.

M: Até então, isso funcionava para a gente, mas com essas novas demandas... eu como conservadora, por exemplo, me interessa muito por essas questões da documentação, porque eu sinto falta de informações na documentação quando eu vou fazer o meu trabalho. Por exemplo, é raro ter matéria-prima.

E6: Sim, porque você não sabe como que chegou. A entrada do acervo nunca foi contextualizada de fato, bonitinho. O acervo vinha até você: as pessoas vinham e deixavam na porta do museu. Hoje em dia, não. Hoje em dia a gente vai até lá.

M: Essas coleções, de formação dos museus, são coleções que quase não tem nenhuma informação. Do ponto de vista material... às vezes eu não sei que tipo de fibra é aquela, às vezes eu não sei que tipo de corante...

E6: Uma coisa que eu achava interessante, por exemplo, na prática do Museu Paulista e que se perdeu – acho também porque se perdeu o interesse pelo acervo mesmo –, é que eles tinham muito contato aqui na Universidade. Era o Museu de Etnologia, mas aí tinha contato com o pessoal da Biologia, então mandava lá para o sujeito e o sujeito fazia a classificação: olha, essa fibra é da palmeira X. Se tinha esse diálogo. Então, por exemplo, falar com pessoal da linguística... O produto da informação da ficha, ou pelo menos estava lá no caderninho, tinha o aporte de muitas vozes, vamos dizer assim... de muitas ciências. Então, por exemplo, para um pesquisador, para um conservador, é superimportante ele saber que fibra é aquela.

M: Assim como hoje também é importante saber o uso daquele objeto, o valor, se ele é ritual, quem pode tocar, quem não pode tocar...

E6: Então, o que eu acho que a gente precisa é propor protocolos. À medida em que a gente vai desenvolvendo processos de requalificação – eu não gosto muito dessa palavra, mas os processos de conversa mesmo com esses grupos... eu não sei exatamente qual que é a palavra que a gente pode usar –, que a gente vá criando esses protocolos. A única dificuldade

é: será que a gente dá conta disso depois? Como a gente está começando, eu acho que talvez fosse interessante mesmo ter esse volume de experimentação, para você poder de fato decidir, porque do jeito que a gente está fazendo agora, a gente não está conseguindo decidir. E uma ação isolada de um setor da instituição, o Setor da Museologia, por exemplo, não vai refletir no Museu. Precisa ser uma ação conjunta, em que todas as áreas pudessem opinar e participar do processo mesmo.

M: Das coisas que eu tenho lido sobre esse tema, a maioria vem do exterior, e nunca vejo a questão de recursos ser citada como um problema. Para nós, já é uma limitação.

E6: A gente não tem dinheiro, a gente não tem espaço físico e não tem profissionais adequados. O Museu hoje conta com apenas um etnólogo. Não tem como.

M: Isso eu acho importante estar no meu trabalho também. Isso precisa ser falado.

E6: Aqui, a gente tem a experiência com a coleção da Lux Vidal, dos Xikrin. Ela está toda junta no mesmo armário na Reserva Técnica. Foi uma exigência da curadora, a professora Fabíola Andréa Silva, ficar tudo junto. Obedeceu-se essa demanda. Os índios talvez venham, abram tudo, e é mais fácil de localizar. A ação que alterou, por exemplo, uma prática da Conservação, que é o acondicionamento e guarda dos objetos conforme tamanho e matéria-prima, essa prática foi quebrada na coleção Xikrin. Foi a única quebra de prática de Conservação que eu vi aqui. Isso altera o uso de espaço. Além disso, não houve nada: o acervo entrou, foi doado conforme a gente faz com qualquer tipo de doação aqui, não houve nenhuma interferência dos Xikrin. Obviamente que a pesquisadora deixou claro que o uso primeiro é deles, que o acesso é total e irrestrito. Tudo bem, isso se manteve. Talvez isso não existisse nos documentos anteriores de doação de acervos etnográficos, então isso é um avanço. Pensando naquilo que mudou, então isso sim, no caso da coleção da Lux Vidal. No caso da coleção da Vera Coelho, que é uma outra coleção etnográfica bastante complicada, porque na verdade ela foi uma pesquisadora do antigo MAE, do antigo Museu de Arqueologia e Etnologia, do Museu Paulista. Ela trabalhava inicialmente com Arqueologia Pré-Colombiana, logo depois ela começou a trabalhar com populações indígenas brasileiras, e trabalhou muitos anos com os Waurá, e produziu uma coleção de objetos – a gente já tinha uma coleção de objetos cerâmicos Waurá bastante importante do Harald Schutz, que foi até acho que década de 1947-48 – e a Vera fez uma coleção nova de cerâmica do final dos anos 1970, começo dos anos 1980. Foi o período que ela trabalhou com os Waurá. E o trabalho dela inicialmente era com cerâmica antropomorfa. Essa é uma coleção que eu considero uma das mais valiosas da instituição, porque ela foi feita pelos Waurá em suportes não tradicionais. Ela faleceu, só que antes de ela falecer ela resolveu doar essa coleção para o Museu de Basel, na Suíça. Os índios ficaram sabendo... acho que o próprio MAE ficou indignado... e aí os índios entraram com uma ação, mandaram uma carta para impedir que o acervo ficasse no exterior. Houve então, na verdade, uma negociação, Museu da Basileia, o nosso museu... E aí foi uma outra coleção nossa, que já está aposentada, a Sandra Lacerda, que trabalhou muito nesse projeto. Eu na época estagiava pelo CEMMAE. Estagiei na coleção da Vera, por isso que eu conheço muito a história. Mas o que eu achei interessante, pensando do ponto de vista da documentação, é que teve que haver um movimento do Museu da Basileia, na Suíça, e do museu daqui para incorporar os índios nessa negociação. Porque eles se colocaram nessa negociação. Primeiro, Basileia abriu mão da coleção em favor do MAE, e aí houve uma negociação com os índios para que a coleção permanecesse aqui disponível para eles. Então, por exemplo, do ponto de vista de uma alteração de procedimento, houve sim, porque antigamente a gente tinha o doador, doador (normalmente o pesquisador) e o donatário, que é o museu. Aí nesse processo a gente teve quatro: o doador, que já estava morto; o Museu da Basileia, que abriu mão, mas que participou de toda a negociação; o MAE, que teve que receber esse acervo; e a comunidade, que teve que se organizar e participar ativamente para saber se as coisas iriam ficar aqui. E aí teve toda uma negociação. Foi bem confuso isso. O dossiê dessa doação é bem denso, digamos assim, inclusive porque nesse dossiê a gente tem um documento indígena, que nas outras doações a gente não tem. Então assim, você me pergunta que mudança teve... teve uma mudança. Lá na coleção Lux Vidal, só mudou o acondicionamento do acervo; na coleção Vera Coelho, não teve nenhum problema com o acondicionamento, a gente continuou guardando do mesmo jeito, só que teve uma mudança, na verdade, jurídica: se levou em conta a legislação de patrimônio, se levou em conta a demanda indígena, a família acatou a decisão, etc. Isso foram anos. A



doação levou acho que entre cinco, seis anos até ser finalizada. Então, se a gente for pensar em documentos, é um dos primeiros documentos indígenas que a gente tem de participação mesmo, então ele é importante. Houve a demanda dos índios Krahô, ela foi atendida. Houve essa demanda dos índios Wauja/Waura, ela foi atendida. E de vez em quando eles vêm aqui para São Paulo, pedem para ver o material. E a coleção Banco Santos, que daí já é anos 2000 – a Lux Vidal foi anos 2000 também, mas a coleção dela, na verdade, vem da década de 1970, e ela mesma diz que na verdade não é uma coleção, que ela nunca se esforçou para fazer aquela coleção, que aquela coleção que ganhou de presente. É interessante, também, pensar quais são as nossas heranças. Da coleção Bancos Santos... é uma coleção contemporânea. Ela foi toda comprada. Por exemplo, a da Vera, ela pesquisou, foi a campo. Os índios ficaram bravos com ela, quando souberem que, ela morta, já tinha doado. O trabalho dela como pesquisadora é impecável. A coleção dela é uma coleção de fato, e muito bem pensada. E essa do Banco Santos é uma coleção que tem a participação indígena. Tem uma participação muito grande do pesquisador, porque foi o Luís Donisete Benzi Grupioni o curador que trabalhou para o Banco Santos... na verdade, ele selecionou pesquisadores, e acho que por intermédio desses pesquisadores é que ele conseguiu adquirir esses objetos. Ao mesmo tempo, ele adquiriu vários objetos, e isso é dito, na loja da FUNAI, da Artíndia de Cuiabá e de São Paulo, e uma outra loja de artesanato que tem aqui em São Paulo, a Amoa Konoya. Isso é uma coisa que eu queria conversar muito com o Donisete: como foi a negociação? Ele foi a campo? Ele comprou isso diretamente? Ele pagou e o antropólogo intermediou? Como foi isso? Porque foi uma compra grande, são 1400, 1500 itens. Daí a outra questão: o valor. Quem atribuiu o valor? Por que um cocar Xikrin é mais caro que um cocar Bororo? Daí você vai entrando em outras questões. Mas é uma coleção também que, do ponto de vista documental, não é nossa coleção, é uma coleção que está *sub judice*. Mas o que é legal nessa coleção é que aparece, pela primeira vez, uma associação indígena na lista de doadores. Então, como que essa população vai aflorando. É isso que muda as estruturas. É como se, de repente, a gente conseguisse ver, de fato, que eles estão aparecendo. E aí vai mudar seu termo de doação, até mudar a sua ficha.

M: Até mudar os manuais.

E6: Quando a gente analisa, você analisa provavelmente o objeto, a matéria-prima... a gente tem que seguir, tentar estar de acordo com a prática deles, digamos assim. Na documentação é um pouco isso: a gente tem que abrir caminho nos formulários, nas práticas, para que essas figuras se façam presente. Quando eu penso na Documentação, nesse sentido, eu penso que é possível, através dela, demonstrar como essa população foi se mostrando, mesmo que de uma forma muito marginal a princípio. E agora eu acho que a gente vai ter mais e mais e mais demandas. Então, por exemplo, se eu for pegar meus pedidos: solicitação de uso de acervo, de solicitação de visita a reserva técnica... se a gente for fazer um levantamento, agora a gente vai ter mais, talvez.

M: É um trabalho superinteressante de ser feito também. Foi a sua primeira atuação em um processo desse tipo?

E6: Na verdade, em Rondônia, eu já tinha trabalhado um pouco com isso, não necessariamente em exposições, mas eu já trabalhei em muitos projetos colaborativos em Rondônia. Mas em exposição eu posso dizer que foi o primeiro.

M: Como você avalia sua participação nesse processo?

E6: Eu acho que a gente podia ter colaborado mais. Talvez o projeto devesse ter incorporado outras áreas de uma forma mais constante, porque são áreas que poderiam produzir documentos que garantissem a permanência dessas informações. Uma exposição é uma exposição: ela tem o seu dossiê, é importante, mas ela é um universo fechado.

M: Como você avalia o processo em geral?

E6: Eu acho que foi importante. Eu acho que foi para todos nós dos setores que participaram, mesmo para os colegas do MAE como um todo. Todo mundo percebeu o trabalho acontecendo. Então acho que, nesse sentido, foi positivo. Eu acho que eles foram muito bem

recebidos pela instituição, e, nesse sentido, eu acho que houve um preparo da instituição, de acolhe-los adequadamente, com todas as dificuldades financeiras e de espaço que a gente sofreu. Talvez a gente pudesse ter planejado um pouco melhor, mas acho que foi muito positivo.

M: Essa foi uma ação pontual ou a seção de documentação especificamente pretende adotar essa prática?

E6: A seção de documentação ela pode adotar essa prática, não há problema algum. Mas isso não é uma prática da instituição

M: Mas a seção teria autonomia para isso?

E6: Não, porque a seção não coordena projetos. A seção coordena projetos pontuais, do ponto de vista de documentos guardados nas suas reservas técnicas, mas a gente não tem autonomia.

## APÊNDICE I – Entrevista com entrevistado 7

Duração: 0:29:31

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Data: 21 de fevereiro de 2018

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Tatiane Santos

Mara: Se você puder falar um pouco para mim rapidamente sobre a sua trajetória aqui, qual a sua função aqui no museu e dentro da seção de laboratórios.

E7: Bom, eu estou aqui no museu há 34 anos. Sou arqueóloga, fiz mestrado e doutorado em Arqueologia, e minha formação é em História. Estou aqui na USP desde 1980, então, se somar tudo isso, já dá quase 40 anos daqui a pouco. Então, são 38 anos este ano. Na verdade, eu comecei fazendo estágio em Arqueologia. Meu primeiro trabalho aqui no museu foi no Serviço Educativo, onde trabalhei durante 10 anos sempre fazendo a ponte com a Arqueologia, tentando fazer um trabalho educativo mostrando o lado da Arqueologia. Eu sou do antigo MAE. Não sei se você conhece um pouco a história. Quando eu entrei, eram museus diferentes: o Instituto de Pré-História, o Museu de Arqueologia e Etnologia, e o Paulista. Eu acho que foi no final de 1989, se não me engano, que teve a junção desses acervos, e aí acabou ficando um único museu, que continua levando o nome de Museu de Arqueologia e Etnologia. E no museu que eu comecei, no antigo MAE, o forte mesmo era a Arqueologia: Arqueologia mediterrânea do Médio Oriente, Arqueologia brasileira, que foi onde eu comecei a trabalhar, na região do Ribeira. A gente tinha uma parte bem forte de Etnologia africana, e a parte de Etnologia brasileira a gente praticamente não tinha. Tinha alguns objetos, mas não tinha nenhum pesquisador que trabalhasse com isso. Então, eu só vim a ter um contato mais profundo com a Etnologia depois da fusão, embora, durante muito tempo esse acervo tenha ficado separado, no Museu Paulista. Então, acho que isso que você pergunta, de como fazer esse trabalho colaborativo, e de como muda a forma da gente enxergar as coisas, isso foi se construindo ao longo dessa minha trajetória aqui dentro. Durante muito tempo eu trabalhei no Serviço Educativo, mas fazendo mestrado em Arqueologia na região do Ribeira (usando bastante a Educação), que é uma região de influência indígena muito forte, mas colonial também, porque é uma das primeiras regiões colonizadas, onde chegaram os europeus. Então, a população tem vergonha – acho que é vergonha a palavra certa – de se dizer descendente dos indígenas que habitavam a região antes da chegada do europeu. E eles tem raízes indígenas muito forte em toda a sua cultura de vida, pesca, ocupação de território... é tudo muito próximo de como era o modo de vida indígena. E hoje existe essa rejeição a essa proximidade, a essa herança. Então, tanto no meu mestrado quanto no o meu doutorado, foi tentar aproximar a população dessa descendência indígena, que é tão forte, mas ao mesmo tempo tão rejeitada. E, paralelamente a isso, continuei trabalhando aqui no Educativo aqui do MAE, trazendo sempre essa minha experiência regional para o trabalho aqui dentro. Depois eu acabei saindo do Educativo: deixei, aqui dentro do museu, a parte educativa e passei para os laboratórios, mas isso só estruturalmente, na parte de organograma, porque eu nunca deixei de trabalhar a parte educativa em nenhum momento. Antes tínhamos uma divisão entre Arqueologia e Etnologia. Havia uma outra especialista, que era etnóloga, e eu cuidei sempre do acervo de Arqueologia, mas a gente fez muito trabalho em conjunto. E assim fomos caminhando. Então, durante um tempo, aqui era uma outra estrutura. Eu fui a chefe da curadoria por alguns anos, até que veio um novo organograma. Hoje existe uma divisão que juntou o Educativo... na verdade, todas as áreas técnicas ligadas a acervo fazem parte da DAPE. E, aí, eu fiquei responsável pelos laboratórios até o final de 2016. A Sandra Lacerda Campos era a etnóloga aqui da área, e a gente trabalhou juntas. Ela acabou se aposentando no final de 2016, saiu, e eu aí fiquei com todo o acervo. A gente está numa dificuldade grande aqui de funcionários, cada dia está reduzindo mais, então hoje temos que dar conta de tudo. Mas esses anos de convivência com a Sandra foram superimportantes, porque a gente acabou tendo muita troca de experiência com a cerâmica arqueológica e o trabalho dela direto com os grupos indígenas atuais. Isso foi super rico para entender um pouco mais da composição do acervo, das vasilhas que a gente pega e não sabe direito o que é, porque aí você vai fazendo os comparativos e isso vai enriquecendo bastante o trabalho. Então, hoje eu sou chefe da seção de Laboratórios. A minha

função burocrática é essa. Como hoje não existe divisão entre os acervos de Arqueologia e Etnologia, a gente assume todas as etapas de todos os trabalhos. Trabalho bastante com a Ana Carolina também na área de Conservação, com a Francisca na Documentação, porque na verdade trabalho diretamente com o acervo, e o acervo faz parte da Conservação e da Documentação, o trabalho é totalmente integrado.

M: Queria saber quais foram as ações elaboradas aqui pela seção de laboratórios para essa exposição? De que forma a seção se inseriu?

E7: Até o presente momento, o que a gente fez: localizou, separou, encontrou os objetos ligados a esses grupos indígenas. Nossa participação não tem sido muito direta no trabalho da exposição. A gente teve algumas reuniões com a Marília para entender como é que está sendo planejado, mas o trabalho direto com os indígenas tem sido com as equipes da Expografia e do Educativo, do que aqui da parte ligada ao acervo. A gente teve a visita dos grupos indígenas que vão fazer parte dessa exposição. Aí, nessas visitas, a gente separou material, participou, mas só assistindo o trabalho que eles estavam fazendo. A Documentação anotou várias informações que eles passaram sobre os objetos, a Conservação também (a Ana Carolina deve ter falado para você), e a gente aqui nos laboratórios têm participado mais como retaguarda, cuidando do acervo e não lidando diretamente com eles. Essa tem sido nossa participação até o momento.

**M: Houve alguma preparação ou algum treinamento para realização desse processo?**

E7: A gente teve algumas reuniões anteriores com a Marília e com as equipes que estão trabalhando mais diretamente, que são a Expografia e o Educativo. Até o momento, não foram muitas reuniões. Eles estão trabalhando muito proximamente, mas a gente está um pouco mais na retaguarda, como eu falei. Na hora em que começar a montagem, aí a gente vai ter uma participação mais ativa.

M: E você como profissional se sentiu preparada para lidar com esse tipo de iniciativa, em relação à questão do processo colaborativo especificamente?

E7: Na verdade, é uma coisa nova para a gente montar a exposição com os próprios produtores do acervo. Então, acho que isso tem uma grande novidade. Eu ainda não tinha participado de um trabalho desses, e, por outro lado, ouvir o que essas pessoas têm a dizer é sempre superimportante. Eu tinha uma experiência diferente. Não era com os indígenas, mas com as comunidades nessa região do Ribeira que eu mencionei, mas também a gente não chegou a montar nenhuma exposição. Era mais na pesquisa mesmo, então não tinha esse contato tão direto com o acervo. Acho que está sendo uma experiência bem enriquecedora. A gente está aprendendo muito.

M: Houve alguma metodologia específica adotada?

E7: Olha, tem a metodologia museológica que não vou saber dizer para você. Como até o momento a gente só está separando acervo... eu sei que a gente fica mais ouvindo. Do nosso lado, por enquanto tem sido só ouvir, não interferir ainda. Então não sei.

M: Na medida possível, da participação de vocês, como foram transmitidas para os indígenas as informações relativas às atividades aqui da seção?

E7: A gente entrou na reserva técnica. Como falei, a gente tem uma familiaridade bem grande com acervo. Mostrar para eles coisas que eles nunca tinham visto antes foi muito emocionante, porque eles chegaram e viram coisas de que já haviam ouvido falar, mas que não conheciam pessoalmente. Então isso foi bem bacana. Você vê a participação do grupo, grupo composto por homens e mulheres. Na primeira parte da nossa apresentação, da reserva técnica, dos trabalhos aqui, a gente pegou muita cerâmica, cestaria, e aí as mulheres super envolvidas. Os homens ouvindo, mas aí quando chegou na parte de armarias, que a gente começou a abrir os armários de flecheiro, de arco, essas coisas, eles pareciam um monte de crianças: "Olha só isso, aquilo". Aí eles pegavam, mostravam para gente como usava... foi muito bacana, foi emocionante. Os homens, muito quietinhos o tempo todo, de repente ficaram super agitados

com o acervo com o qual eles têm mais familiaridade, porque até então a gente estava falando de cestaria, cerâmica. Os mais jovens, principalmente, ficaram super animados quando viram a parte das armas. Então acho que tem sido uma experiência bem emocionante. Acho que, no final das contas, a gente fica bem emocionado. No final todo mundo acaba chorando com as experiências. É interessante.

M: Nessa seção específica, até o momento, qual foi o tempo de duração dos processos, que foi no caso a visita a reserva e essa discussão?

E7: A gente teve algumas reuniões, e foram as três semanas que os indígenas ficaram aqui. Foram três grupos, três semanas. Por enquanto nosso envolvimento aqui, desta área dos laboratórios, foi isso.

M: Há alguma atividade prevista pela seção após abertura da exposição?

E7: Não, até o momento a gente não tem nada especificado.

M: Quais foram as dificuldades encontradas para realização do processo colaborativo?

E7: Acho que isso é melhor o pessoal da Expografia, a própria Marília... porque as dificuldades têm sido muitas.

M: Mas aqui especificamente, para a seção de laboratórios, teve alguma dificuldade?

E7: Aqui a gente não teve nenhuma dificuldade. Aqui, para a gente, o trabalho continua fluindo normalmente, então não tenho tido nenhuma dificuldade.

M: Nenhuma dificuldade durante as visitas, nessas três semanas?

E7: Não, nada, nenhum problema. Para nós, não. Tudo dentro do esperado do funcionamento aqui da nossa área, tirando que a gente tem as questões financeiras, que são superdifíceis e tudo mais... eu acho que o principal empecilho para que não tenha ocorrido ainda é a questão financeira. Fora isso, com relação a nossa Seção de Laboratórios, a gente não tem nenhum problema. Está tudo funcionando direitinho.

M: Foi a sua primeira atuação num processo colaborativo como esse? Como você avalia a sua participação nesse processo?

E7: Sim. Então, como no momento ainda não temos uma grande participação, ainda não sei avaliar. Profissionalmente, para mim, é um aprendizado. Eu acho que o que eu tenho a oferecer é menos do que o que eu tenho a aprender. É uma situação bem diferente ter as pessoas mostrando, falando e se colocando. Como a gente guarda o acervo? Como a gente faz dentro do museu? Aqui a gente tem alguns critérios que foram adotados em função do espaço que temos a gente separou os acervos dentro do possível, Arqueologia de Etnologia, mas tudo fica dentro do mesmo espaço. Não tem uma reserva de Arqueologia e uma de Etnologia, então a gente separa por matéria-prima, grupo cultural quando possível, e dentro dos armários vai separando por categorias: cerâmica, cestaria, plumária... e por tamanho, óbvio, pelo espaço que a gente tem. E aí o que é interessante é que quando eles veem os objetos, eles falam: "Ah, esse objeto ele não pode ficar junto com esse outro". Então isso é uma coisa que a gente não estava preparado ainda para ouvir. Você trata o acervo como um simples objeto. Você não tem essa ligação, essa referência do que é sagrado, do que pode misturar, do que não pode. A gente sabe que cada objeto tem uma função. Como na parte de África: a gente sabe que tem muita coisa ali que tinha que estar separada, mas a gente não tem espaço, então está junto. E nós ainda não tivemos a oportunidade de ter uma participação colaborativa desse tipo com o acervo africano. Mas no acervo indígena está sendo superimportante, porque como a nossa classificação é uma e a deles é outra, a gente está tendo que rever várias coisas dentro da própria reserva técnica, de como a gente organiza e armazena esses objetos, e isso está sendo também uma coisa nova... acho que intuitivamente a gente sabe, você sente o que pode e que não pode.

A gente já teve durante um período, em que a Sandra trabalhava aqui, em que a dona Dirce, que faz parte desse grupo, já tinha vindo, já tinha falado várias coisas, já tinha participado. Ela já tinha dado algumas indicações do que podia e do que não podia ficar junto. Mas acho que agora a coisa está sendo mais discutida, e várias pessoas estão vendo e estão dando essas informações para gente. Então, acho que essa preocupação é uma tendência mundial de prestar mais atenção nesse tipo de separação, que a gente não tem.

M: E como você, como profissional inserida nesse processo, avalia o processo de um modo geral?

E7: Olha, eu acho que para a instituição é uma coisa nova, superimportante, esse aprendizado que a gente está tendo, inclusive em relação ao acervo. Eu só sinto essa dificuldade financeira, que está impedindo que a coisa seja um pouco mais dinâmica. Eu acho que a gente acaba batendo nessa questão e acaba dificultando um pouco a nossa participação mais efetiva e atrapalha um pouco. A gente aqui, como eu falei, faz de tudo um pouco, hoje muito mais do que antes. Antes tinha uma equipe maior, mais diversificada, mais especializada, cada um dentro da sua área, e hoje a gente faz absolutamente tudo. Então, hoje eu posso estar aqui vendo questões de cerâmica arqueológica tupi-guarani, mas daqui a pouco eu tenho que ir fazer um trabalho de orçamento de armários... então acho que é isso: como a gente tem essa participação e envolvimento em todas as etapas do trabalho, o que tem atrapalhado mesmo é isso. A gente participa bastante, sei bastante, mas não suficiente, por conta de você ter que... você vê, hoje eu já dei conta de várias coisas aqui. Eu estou atendendo você, mas estou atendendo outra pessoa ali, e aí a gente fica bem atrapalhada no meio dessa confusão toda. Mas eu acho que é um processo importante. Eu estou bem ansiosa para que essa exposição se concretize o mais rápido possível, para a gente poder ver o resultado concreto. A gente está discutindo há um bom tempo, isso vem sendo falado, está todo mundo envolvido, todo mundo ansioso para que aconteça, mas acho que no momento que acontecer vai ser bem interessante para a gente fazer uma avaliação melhor. Acho que ainda não tenho elementos suficientes para fazer essa avaliação.

M: Essa foi uma ação pontual ou a seção, ou o museu, ou a própria instituição, tem apontado se pretende adotar essa prática colaborativa de forma corrente a partir de agora?

E7: Na verdade, acho que não é uma ação pontual, porque a gente tem especialistas da casa que já trabalham há um bom tempo com esse tipo de atividade. A Marília... já não é a primeira vez que ela faz esse tipo de trabalho. Ela tem um trabalho na região de Tupã, já fez outras exposições. Eu não participei diretamente, mas acompanho o trabalho da Marília, e sei que ela faz isso há um bom tempo. A gente tem aqui a professora Fabíola Andréa Silva, não sei se você conhece, se já ouviu falar. Ela trabalha com os Assurini e o trabalho dela também é bem voltado para essa questão colaborativa, porque ela começou a pesquisa na região com um intuito, e de repente a pesquisa foi totalmente modificada em função dos interesses dos Assurini. Então, ela alterou a pesquisa, fazendo escavações arqueológicas porque eles queriam saber voltar às antigas aldeias Assurini e entender como que funcionavam. E voltaram, encontraram uma série de coisas, já vieram várias vezes aqui no museu para trabalhar no laboratório. Então não é uma questão pontual. É uma coisa que já vem sendo adotada como prática mesmo, e acho que hoje é uma coisa, como eu falei antes, de a gente repensar inclusive as reservas técnicas, a forma de você organizar... falando de Conservação, como intervir nos objetos, do que você coloca, do que você tira, como você conserva ou não. Acho que tudo isso é um caminho sem volta. Acho que a partir do momento em que você começou a trabalhar nesse outro universo, não tem como voltar atrás. A tendência é continuar. Você sabendo das potencialidades desse tipo de atividade, não pode ignorar. É claro que é difícil. Vamos sempre lembrar que não é fácil, o trabalho em campo... acho que a conjuntura econômica e política nacional tem dado um freio nessas pesquisas todas, mas isso é em geral, não é só no nosso caso. Eu espero, eu tenho uma grande esperança, de que as coisas comecem a mudar, porque vamos pensar que a economia é uma coisa cíclica. Nós passamos por um ciclo de depressão e a tendência agora é começar a sair, e saindo da depressão a gente começa a ter incentivo novamente. E, aí, pode continuar as pesquisas de uma forma mais rica, e como eu falei, já que o caminho foi aberto não dá para fechar mais. Daqui para frente acho que é só assim. Não vejo muito como voltar atrás.

## APÊNDICE J – Entrevista com entrevistado 8

Duração: 0:19:22

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia

Data: 09 de janeiro de 2020

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Sávila Santana

Mara: Qual a sua formação e qual a função que desempenha no MAE/UFBA?

E8: Compreendo que, na minha formação, há contribuições acadêmicas e os processos de aplicação da *práxis* junto a diferentes instituições. Partindo desse princípio, realizei minha graduação no período de 1996 a 2000 no Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, nas habilitações Museus de História e Museus de Arte. Já nesse período, estava coordenador do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão, que fica dentro do Terreiro São Jorge Filho da Goméia, na cidade de Lauro de Freitas. Nesse local, realizei o processo de praticar a Museologia na concepção e implantação desse museu comunitário. Em 2001, fiz a especialização em Ensino, Pesquisa e Extensão em Educação pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, o que foi bem interessante, pois associei a prática no citado museu comunitário à teoria na área de Educação. De 2003 a 2008, estive ligado formalmente à implantação, na Bahia, do Projeto Piloto da Política Nacional de Museus do Departamento de Museus, depois Instituto Brasileiro de Museu, na função de Museólogo e, depois, em 2006, como vice coordenador desse processo. Nesse período, amadureci sobre a importância de democratização dos espaços museais e seus acervos, mas, especialmente, sobre a importância da profissionalização da área dos museus. De 2007 a 2010, após seleção de trabalho, fui para cidade de Itu (SP) para ser Museólogo do Museu da Energia de Itu, pertencente a Fundação Energia e Saneamento. Após dois meses, a direção me convidou para dirigir esse Museu, o que foi uma experiência enriquecedora, pois possibilitou um salto para minha formação. A Fundação Energia e Saneamento nos apresentava a possibilidade constante de associar teoria e prática via convivência com as universidades de São Paulo, Unicamp e Unesp. Não pensava mais em voltar para Salvador. Em 2010, voltei para Salvador a convite da direção do Conselho Federal de Enfermagem, para ser diretor do Museu Nacional de Enfermagem Anna Nery, pois, no ano de 2006, havia concebido o projeto conceitual, e o Conselho, após aprovação do orçamento para implantação de seu museu, solicitou que a mesma pessoa que concebeu o projeto aplicasse o que foi concebido. No final de 2010, fiz o concurso para ser Museólogo da Universidade Federal da Bahia, e em 2011 fui para essa instituição. Entre 2012 e 2014, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFBA, trabalhando com o processo de patrimonialização do Saveiro Sombra da Lua, uma experiência de formação como pesquisador junto aos homens saveiristas. Em 2015, ingressei no doutorado, também em Antropologia, discutindo os processos de produção do patrimônio na ilha de Bom Jesus dos Passos, ilha pertencente à cidade de Salvador. São trajetórias que hoje considero de grande relevância para olhar meu trabalho, e o que não se consegue avançar na instituição que trabalho. Saliento que, em 2010, fiz o concurso da Universidade Federal da Bahia para a função de Museólogo. Como fiquei em primeiro lugar, havia a possibilidade de escolha entre o Museu de Arqueologia e Etnologia e o Museu de Arte Sacra. Como já tinha vínculos profissionais e afetivos com o primeiro, escolhi o MAE, local que fiz toda minha formação na graduação.

M: Quais foram as ações elaboradas pelo setor/equipe de Museologia para exposição “Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho e Valentin Calderón”?

E8: Antônio Marcos: Essa exposição, “O Semeador e o Ladrilhador...”, foi uma exposição que veio a substituir a exposição “Os Primeiros Brasileiros”. Então, quando eu saí de licença por 01 ano para cuidar das ações do doutorado, nós estávamos com “Os Primeiros Brasileiros”, e, ao retornar, estava essa exposição aí. Então, na volta, com exposição já montada, surgiram várias críticas sobre como estava montada a exposição. Fui procurar o projeto da exposição, o projeto conceitual, que dá sentido à exposição, e, para minha surpresa, ninguém sabia onde estava esse projeto. Até hoje, esse projeto não existe aqui... não sei se ficou com a direção anterior.

Portanto, tivemos que requalificar essa exposição. Eu estive solicitando minha prorrogação da licença – porque eu peguei um ano de licença –, mas o diretor atual, Marco Tromboni, já tinha dado a negativa, pois eu precisava retornar para fazer a requalificação. Nas palavras dele, ele não sabia o que era o museu e eu precisava estar aqui para fazer as atividades de Museologia. Ao retornar, eu averiguei os problemas da exposição, especialmente o uso de objetos e imagens que não faziam sentido, então era um problema. Eu resolvi retirar, respeitando, primeiramente, as questões que envolvem os povos indígenas, suas tradições e seus costumes. Os objetos que foram colocados pela equipe não condiziam com o cotidiano e a prática do grupo Kamayurá, então foram retirados. E a busca era como qualificar, se não tinha as pessoas aqui que fizeram o projeto, não tinha projeto, nem os recursos. Começamos a fazer um processo de limpeza dos objetos que não deveriam estar no contexto daquelas imagens. Tem um vídeo que mostra imagens desses objetos. Nós começamos a fazer essa tentativa de melhorar a exposição. Como qualquer exposição, ela é um processo em fluxo. A exposição não está acabada. Tem um momento que percebemos que ela não cabe mais e precisa ser substituída.

M: Houve alguma preparação ou treinamento da equipe de Museologia para elaboração dessa exposição?

E8: Deve ter havido, porque a Luciana Messeder, que estava envolvida, é museóloga, professora do curso de Museologia da UFBA. Ela deve ter dado uma capacitação junto com Cláudio Pereira, que é antropólogo. Acredito que eles fizeram as escolhas possíveis.

M: Houve alguma metodologia específica da Museologia que foi adotada?

E8: Parece que eles queriam mostrar o ritual que está ligado a essa passagem de Pedro Agostinho no Xingu, que é um ritual que envolve o *Kwaryp*. Então tem as pessoas chegando, tem os convidados chegando no *Kwaryp*. E aí se estabeleceu também a questão desse ritual, *Kwaryp*, que é muito *en passant*, é muito rápido... e a dança *Yamurikumã*, que é essa inversão de papéis entre homens e mulheres, e o *Huka-huka*, que é uma luta originária dos povos xinguanos. Entretanto, criou-se um processo de camisa de força para a gente que chega para requalificar, porque a gente não consegue sair desse universo. Nós não temos condições de apresentar o *Kwaryp*. Precisava de mais investimentos para realizá-lo, e nós não podemos modificar para ampliar, apresentar o Xingu de forma mais aprofundada. Especialmente porque, sem recursos financeiros... a gente pode até ter estratégia, mas sem recurso a gente não consegue fazer grandes coisas.

M: Houve a participação de agentes externos à instituição na realização dos procedimentos de Museologia?

E8: A Luciana Messeder, que é externa ao Museu de Arqueologia.

M: Houve diálogo entre a equipe de Museologia e os outros colaboradores durante o processo?

E8: Antônio Marcos: O que eu sei é que houve uma participação ativa da arqueóloga do Museu, Tainã Moura, junto com o diretor Cláudio Pereira e a Luciana Messeder, que foi a museóloga convidada. Sei que houve algum diálogo, que pode ser explicitado melhor pela conservadora Celina Rosa, pois ela estava no processo. Deve ter havido a participação das pessoas da Administração, para a compra de materiais e para questões logísticas.

M: Você considerou/considera suficiente a documentação existente a respeito dos objetos para realização da exposição?

E8: Não, porque não há projeto da exposição. Com muito esforço, a gente vem tentando criar, e não consegue criar. Não há um amadurecimento sobre os conteúdos dos objetos, e sobre como eles vão aparecer na cena, no cenário que vai ser criado. Não há possibilidades, também, de refazer cenários, para que as pessoas possam compreender melhor o que é o Xingu. Especialmente, é uma crítica ao Museu de Arqueologia e Etnologia que eu faço sempre: a não compreensão do objeto feito e vivido pelas pessoas que estão lá no Xingu. Nós estamos muito aquém de contextualizar de que forma esses objetos são realmente compreendidos,



utilizados e escolhidos em algum momento, e não preteridos por outros pelos povos xinguanos. Acho que temos uma concepção errônea sobre como apresentar os objetos.

M: Então, especificamente, você acha que a documentação museológica não contempla tudo isso?

E8: Não contempla. Nós temos aquela grande vontade de compreender os objetos xinguanos, mas nós precisamos realmente fazer uma exposição que não só compreenda a materialidade do objeto, mas que a gente compreenda essa subjetividade que envolve quem fabrica, quem usa, quem participa desse uso, e como essas coisas são importantes ou não para eles. Não conseguimos fazer isso.

M: Haviam atividades relativas à Museologia previstas para após a abertura da exposição ou há ainda atividades que estão previstas?

E8: Essa exposição não teve abertura oficial, o que eu achei super estranho até hoje. Por que era a saída de um diretor... tinham colocado, montado uma exposição e não teve abertura. Hoje continua sem ter abertura. Temos ainda muitos problemas nessa exposição para resolver. Não sei se, nesse período, vamos poder resolver com os recursos que nós temos. Hoje se abre uma perspectiva para a gente, da Museologia – e eu falo também por Elane Gonçalves, que é nossa museóloga –, de compreender a visita dos Kamayurá como uma nova grande exposição para o Museu de Arqueologia e Etnologia. Isso é uma visão do setor de Museologia, e não da direção. A direção compreende que devemos continuar com essa exposição que homenageia Pedro Agostinho e Valentin Calderón. Eu acho que seria muito importante construir junto com o Marcelo Kamayurá e os rapazes que vieram do Xingu. Já sabemos que as pessoas não voltam ao Museu porque já viram a exposição do ano passado, então a exposição precisa ser renovada. A parte de Arqueologia nós poderíamos também requalificar. É a que tem menos problemas, mas precisa de novas tecnologias, para que seja mais atrativa. Hoje nós temos mídia, som, imagem, movimento, cores... e a gente não consegue trazer essas tecnologias para dentro do Museu, de forma que a gente consiga encantar o nosso visitante. Então seria uma nova exposição. Nós, da Museologia, compreendemos que seria algo maravilhoso para o museu, especialmente porque eles também iriam ter interesse de fazer uma exposição conosco – eles, que eu falo, são os três rapazes Kamayurá, e que levaram nossas impressões sobre o que é o museu, sobre o que é nosso trabalho. Eu acredito que eles acharam bem interessante.

M: Para além da questão dos recursos, que você falou que é uma das dificuldades, você acha que os objetivos da Museologia não se cumprem também em função de outros motivos?

E8: Eu acho que o que ocorre é um distanciamento que nós temos do mundo indígena. Nós não temos relações com os povos indígenas da Bahia. Nós sabemos que eles existem. Os pesquisadores que têm contato com o Museu, têm também contato com eles, mas a instituição Museu de Arqueologia e Etnologia não tem vínculo com as instituições indígenas e as lideranças indígenas. Então, nós precisamos construir essa malha e aí nós vamos poder fazer várias exposições. Eles fazem também exposições nas aldeias deles. Eles fazem atividades sobre a cultura deles, a educação deles e a forma de pensar o mundo lá e em outras instituições. Nós estamos alheios a isso. E esse distanciamento, com a cristalização de uma exposição, e ainda a ausência de autonomia dos profissionais técnicos, que são também cientistas em suas respectivas áreas – pois todos publicam e são reconhecidos extramuros do MAE –, prejudica muitíssimo a instituição.

M: Como você avalia a sua participação nesse processo de elaboração da exposição?

E8: Uma participação sofrida, porque requalificar é como você consertar o que está errado. É isso mesmo: se está errado, mas está feito, você vai consertar aquilo. Então, sempre é um remendo. Você vai remendar o que já não está bom, e você vai fazer porque você tem que fazer. Nós precisamos compreender que as exposições têm um fôlego. Já falei abertamente: essa exposição já está chegando ao fôlego final dela. Nós precisaríamos ter uma discussão, uma abertura, para que os técnicos pudessem pensar... os técnicos do nível superior, Museologia, Conservação, Arqueologia, e propor uma outra oxigenação para esse discurso

formal que o museu faz para os seus visitantes. Então, nós temos tudo para construir – e até fazer seu pós-doutorado – algo conjunto, concreto, com um povo (os rapazes Kamaiurá) que veio aqui, que já conhece o espaço, já viu os objetos, que querem fazer (outra exposição) com a gente. Que nós tenhamos vontade de sair da mesmice e criar algo que seja realmente revolucionário para a história do próprio Museu, que é justamente essa construção conjunta. Essa curadoria que se faz entre um povo tão distante, mas que está presente aqui há mais de 30 anos conosco. E nós somos profissionais qualificados, com formações para pensar não só a materialidade do objeto, mas todas as multifocalidades que ele possa ter. E aí nós apresentávamos muito bem para o povo, e até abria a perspectiva de o Museu de Arqueologia e Etnologia não estar mais como uma ilha, longe, distante das populações, mas sim sendo uma malha junto como esse povo todo. Só temos 21 povos indígenas na Bahia, e não temos nenhum dentro do Museu. Temos duas etnias xinguanas das quais nós temos coleções, mas mesmo assim nós não temos o homem e a mulher xinguanas falando o que é o Xingu. Então, acho que é uma posição só de sair do comum e se aventurar criar. Nós precisamos realmente ter a capacidade de criar novamente, nós perdemos a capacidade de criar.

M: Como você avalia o processo de elaboração dessa exposição atual do Museu de um modo geral? Como tu avalia a forma como foi feita essa exposição, elaboração e execução?

E8: Eu acho que, primeiramente, nós precisamos utilizar os elementos e os arcabouços teóricos das áreas da Museologia, Antropologia, Conservação e Arqueologia. Em todas elas, na contemporaneidade, existe o que: a premissa de que nós precisamos respeitar, compreender, as populações com as quais nós vamos trabalhar. Então, nesse processo, eu tenho que tentar me retirar do patamar no qual eu detenho o conhecimento, para que possamos juntos, cada um dando sua contribuição, construir algo novo. Mas quando um coloca: “eu tenho conhecimento”... os erros que têm nessa exposição são erros que, com base na Antropologia atual, nunca deveriam acontecer. Como que é que você vai pegar uma foto do ritual que chama *Yamurikumã*, em que as mulheres não utilizam elementos femininos, e coloca uma coroa feminina porque fica bonito? É uma coisa tão básica: observação participante, trabalho de campo. A observação participante nos faz o que? Observar o que é a comunidade, vivenciar aquela comunidade, aprender com ela. E os indígenas ensinam todo dia como nós deveríamos nos comportar, como deveríamos fazer, só que a gente não consegue aprender. A instituição não consegue aprender. Então, a gente fica assim. A instituição é feita a partir de padrões eurocêntricos, com perspectivas eurocêntricas, através das quais não se compreende as coisas mais fantásticas, que são a cosmologia dessas populações, a como que essas populações se conectam com o cosmos, como elas criam a ciência delas. Como a gente poderia pensar isso? Então, a exposição seria o meio para mostrar isso. Tem um detalhe: a nossa exposição mostra o que nós somos e aí está explícito. Nós ainda estamos homenageando dois professores. Ótimo, fantástico, mas nós precisamos sair disso. Já foi o momento de homenagear dois professores brancos e europeus. Agora é a hora de a gente voltar a pensar nas populações... mesmo que esses homens continuem, porque os nossos acervos são pertencentes a esses homens, que foram notáveis, sim. Mas nós precisamos fazer o novo, criar o novo, se permitir fazer, ter coragem para fazer. Não vejo a possibilidade, mas essa é minha ideia e minha consideração.

## APÊNDICE L – Entrevista com entrevistado 9

Duração: 0:50:26

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia

Data: 14 de janeiro de 2020

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Tatiane Santos

Mara: Você poderia falar um pouco da sua formação e da função que desempenha aqui no museu?

E9: Minha formação dentro da Conservação ela se dá basicamente pela experiência prática, que eu tenho desde que eu saí da faculdade, trabalhando especificamente com Restauração. Depois com o curso que eu fiz da FAOP, que é o curso Técnico em Conservação e Restauro. Mas a minha graduação é Licenciatura em Artes, e fiz uma pós-graduação em Fundamentos de Ensino da Arte, na Faculdade de Curitiba.

M: Quais foram as ações elaboradas pela equipe ou setor de conservação para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador...”?

E9: Especificamente no Setor de Conservação, as ações estavam voltadas mais para a Coleção Pedro Agostinho, nem tanto para a questão da Arqueologia. O trabalho foi muito mais voltado para a Etnologia e, especificamente, para a coleção Pedro Agostinho. A gente trabalhou na separação das peças, para que as pessoas pudessem avaliar quais peças seriam utilizadas ou não, na fotografia e na higienização.

M: Houve alguma preparação ou treinamento para realização dos procedimentos de Conservação específicos para essa exposição?

E9: Da Conservação eu digo que sim, porque como vinha se falando dessa exposição há bastante tempo, a gente reservou um tempo para as ações de Conservação nas peças. A gente – tem Tatiane também, que é a bolsista daqui do setor –, preparou todo o acervo no sentido de avaliar qual estava em bom estado, qual não estava. Mas não foi necessariamente isso... você fala no sentido da ação que a gente fez?

Mara:

Sim, no sentido de a equipe ter sido preparada para essa exposição: houve formação da equipe em relação ao tema da exposição?

E9: Você está falando especificamente na Conservação?

M: Sim, estou falando da equipe de Conservação. Aqui, a equipe, o setor, foram preparados, treinados, formados de alguma forma em relação a temática da nova exposição?

E9: Na verdade, preparação não houve. O que houve foi o seguinte: desde que se falou que o tema da exposição seria “O Semeador e o Ladrilhador”, conversava-se sobre o tema de maneira conjunta, com todo mundo, mas nunca no sentido de preparar para a exposição em si, e sim no sentido mais de executar o que seria feito. “Ah, eu preciso de tantas peças para a vitrine X”. Mas não se discutia, enfim, o que é que era, o que seria, como a gente imaginaria... não houve uma preparação. Não foi uma coisa que teve um projeto e desse projeto foi desenvolvido. Na verdade, o projeto da exposição foi se desenvolvendo da forma como aparecia: apareciam as ideias, e iam executando as ideias, e pronto. Não houve uma preparação.

M: Houve a participação de agentes externos à instituição na realização aqui dos procedimentos de Conservação?

E9: Externo, não. Não na Conservação. Existiram em outras áreas: na parte da museologia, voltada para a questão da expografia, tiveram participação de outros profissionais que vieram aqui e deram mil ideias para a exposição. Mas, especificamente dentro da Conservação, não. Na Conservação, o trabalho foi específico da equipe daqui, no caso, na época, eu e Tatiane.

M: Houve alguma metodologia específica de Conservação adotada?

E9: Vou falar um pouco da realidade do Museu. A metodologia para trabalhar na Conservação é um tanto quanto improvisada, porque, até então, a gente desconhece o material. Então, a gente meio que começa a improvisar para que a gente comece a entrar de fato na Conservação. Para essa exposição, eles requisitavam peças que a gente sequer sabia quais seriam. Até então, a gente tinha só as peças organizadas dentro de um espaço, mas não conhecia, de fato, esses acervos. Então, a gente começou, além de identificar o material das coleções que estavam sendo requisitadas, a fotografar, a ter o mínimo de intimidade com o acervo, para que a gente pudesse responder o que estava sendo pedido. Então, uma metodologia mesmo, não existia. Através da solicitação – não da Museologia, mas da Direção –, do uso das peças e da identificação dos materiais para se colocar na exposição, a gente acabou criando uma forma de trabalho. Não sei nem se eu posso chamar de metodologia. A gente começou a criar processos para que a gente pudesse resolver o que estava sendo pedido. A gente foi fazendo por etapas: a primeira etapa era identificar as peças na reserva, depois de identificar essas peças. A gente fotografou todas. Foi também nesse momento que a gente começou a localizar as peças, a criar um sistema de endereçamento na própria reserva, para que a gente pudesse encontrar as peças com mais facilidade. E isso acabou gerando também um arquivo no Excel, com todos os dados referentes àquelas peças que estavam sendo solicitadas. Por consequência, isso acabou sendo feito para toda a reserva, e foi gerado um documento onde tinha todas as fotografias, as localizações e o estado de conservação. O que era para responder a solicitação em relação à exposição acabou gerando um trabalho que foi envolvendo toda a reserva. Então, não se pensou uma metodologia antes, mas durante a execução a gente foi criando uma maneira de conversar melhor com a reserva.

M: Você pode descrever quais foram as intervenções de Conservação Preventiva, Curativa ou até mesmo de Restauração realizadas?

E9: A primeira intenção era, basicamente, criar um diagnóstico da reserva técnica. Então, a gente começou a pensar: o que está acontecendo com essa reserva? O que é a reserva? Que tipo de acervo guarda? Quantas peças existem? Quais os agentes que atuam aqui e são desfavoráveis ao acervo? E quais os outros fatores que também atuam e que são favoráveis ao acervo? O início era esse: fazer um diagnóstico de tudo que a gente tinha aqui na reserva, de ruim e de bom. A gente começou a fazer as leituras climáticas para entender primeiro qual era o clima da reserva, para entender os fatores ambientais, no caso umidade e temperatura... que é o que a gente podia, é a única forma de leitura que a gente tem. Não vou falar controle, porque não é controle. É a única forma de leitura, porque são os únicos equipamentos que a gente tem em mãos aqui no museu, para fazer as leituras de umidade e temperatura. Naquele momento, a gente não se atentou para a questão dos horários. A intenção era só entender como é que estava a questão climática ali dentro, se a temperatura estava alta... porque sempre falamos que a temperatura e a umidade são altas, mas até então a gente não tinha feito essa leitura diariamente para saber se de fato eram. Então, a primeira ação da gente foi essa: pensar no diagnóstico. A primeira ação foi fazer essas leituras, e depois, em um segundo momento, diagnosticar o que é que era essa reserva. Então, na época, eu me lembro bem que a gente começou a pensar no acervo, o que é que tinha nesses acervos... então a gente começou a colocar uma lista dos materiais. A gente viu a palha, a fibra.... E aí a gente foi, de fato, avaliar como é que estavam esses materiais dentro da reserva. Os acervos estavam lá com as suas fichas-diagnóstico, que em outro momento a gente tinha feito aqui no setor. Só que essas fichas-diagnóstico estavam junto com os objetos na reserva, e fora de lá a gente não tinha em nenhum outro lugar. Então, foi o momento em que a gente parou e copiou todas as fichas-diagnóstico, e trouxemos para cá também, para que a gente tivesse essas fichas, para que a gente entendesse. Além de entender lá na reserva, a gente ia ter aqui em mãos essa documentação. Então, esse foi o segundo passo, e foi o momento que a gente pôde revisar todo o material. A gente conseguiu perceber que objeto tinha ficha, que objeto não tinha ficha, e foi um momento muito confuso, inclusive... que é uma coisa que eu chamo atenção. Por

exemplo, o preenchimento da própria ficha: era difícil ler a numeração, porque as pessoas colocavam numerações que são confusas, então o “1” de um bolsista parecia o “2”. Assim, a gente não conseguia conferir ficha, então isso levou muito tempo. Foi uma etapa que levou muito tempo, porque foi muito confuso para gente entender a questão do nosso próprio diagnóstico que a gente tinha feito há pouco tempo. Depois disso, a gente conseguiu conferir tudo que estava aqui, as fichas-diagnóstico, fazer essas cópias... e aí, então, foi o momento em que a gente resolveu mapear todo o espaço da reserva. Então, como é que a gente chama essa reserva? Como é que a gente consegue fazer um endereçamento para esse armário? No caso do armário deslizante, que tem aqui na reserva, como é que a gente consegue mapear de forma que a gente encontre o material de maneira mais fácil? Porque, por incrível que pareça, deveria ser algo que é tão simples e que já deveria existir aqui no museu desde o primeiro momento que chegou o armário, mas que, na verdade, ainda não existia. E aí a gente tinha que pensar naquele momento. Então a gente começou a pensar. Parece muito fácil, mas na verdade não é tão fácil assim. Quais os códigos que você pode colocar para você identificar aquilo? Não sei se foi o ideal, mas foi o que a gente conseguiu. A gente acabou chamando cada face do armário de ala, e aí a gente numerou. Em um primeiro momento, era para ser em algarismo romano, mas no final das contas acabou sendo número arábico para as faces. Daí cada coluna a gente resolveu identificar com letras que vão de A à D. E, por fim, as prateleiras, de 1 até a quantidade de prateleiras que tivessem em cada coluna. Nesse momento, a gente teve que jogar cada acervo, cada elemento, em cada prateleira... e isso é muito confuso quando a gente tem só duas ou três pessoas num universo de um acervo que tem quase 700 peças. Então, a gente passou muito tempo também nesse mapeamento... para identificar... criamos cores diferentes para cada acervo... isso tudo para tentar facilitar o trabalho. Mas, ainda assim, foi um trabalho bem cansativo. A gente passou dias dentro da reserva fazendo comparações, inclusive para saber se era realmente aquela peça que estava naquele endereço, porque, além das coleções conhecidas, a gente tem uma quantidade de peças que estão sem numeração, então isso dificulta muito. Como é que eu digo que tal peça, uma vez que ela não tem uma identificação numérica, que ela não tem uma identificação dentro do museu, é aquela que eu estou dizendo que está no endereço X? Então, o que facilitou muito para gente foi justamente a criação dessas fichas-diagnóstico que já haviam sido feitas em outro trabalho, em outro momento. Como já tinha uma ficha para cada peça lá dentro da reserva, em cada prateleira, era mais fácil. A gente colocava a numeração do diagnóstico e a gente tinha certeza que aquela numeração se referia àquela peça, que não tem numeração aqui dentro do museu. Isso foi o que ajudou a gente fazer essa coisa da localização. Acho que foi a terceira ou quarta etapa desse processo. Depois disso, a gente teve que reconferir tudo, porque ainda assim era muito confusa a questão das numerações. Entender um acervo que tem várias numerações, que tem alguns processos de numeração dentro da museologia – também não sei como é o histórico geral dessas peças. Algumas coisas não batiam, então a gente reconferiu tudo novamente. Ao final, depois de tudo que a gente fez de conferência, de criação, de localização e tudo mais, veio a necessidade então de fotografar. A planilha que a gente criou no Excel foi feita em conjunto enquanto a gente endereçava o acervo na reserva técnica, assim como também o arrolamento, o quantitativo de peças que a gente tem na própria reserva. Isso foi sendo criado em conjunto, então não sei colocar por etapas. A gente ia identificando as questões dos materiais, e aí a gente ia colocando as peças. As peças iam surgindo, a gente ia jogando a quantidade de peças que existiam relativo a cada tipo de material, e aí a gente ia colocando cada um lá no seu quantitativo. No final do processo, a gente já tinha ali o endereçamento físico na reserva e a planilha, onde a gente tinha lançado o endereço, o número da peça, que peça que era... também tinha ali o mapeamento numérico, o controle de numeração das fichas-diagnóstico com indicação pelas cores. E também o arrolamento dessas peças, o quantitativo geral do acervo. Lembrando também que aqui nessa reserva, além do material etnológico, ainda tem alguns materiais que são arqueológicos. Então, a gente tem um quantitativo geral da reserva, e separado o que é arqueológico, o que é etnológico, e dos etnológicos o que é fibra vegetal, o que é animal, o que é cerâmica, o que é madeira. Depois disso tudo pronto, veio a necessidade – que também era uma necessidade da própria exposição –, de fotografar. Ao invés de buscar a peça na reserva, conhecer a peça através da fotografia. Então, a gente fez um processo que em nenhum momento eu chamo como documentação fotográfica, mas sim uma maneira rápida de reconhecer o acervo. A gente improvisou um mini estúdio aqui dentro na própria reserva, e a gente ia fazendo por etapas também. Fotografando e jogando isso para computador, e fazendo relação com essas outras listas, essas outras planilhas que a gente tinha criado.

M: E não teve nenhuma ação de Conservação Curativa ou Restauração em peças para exposição, para além da higienização?

E9: Não, para a exposição não.

M: Falando em tempo, qual foi, mais ou menos, o tempo investido pela equipe de Conservação na preparação dos objetos para exposição?

E9: Tudo isso demorou bastante tempo. Todas essas ações aconteceram dentro de um período de um ano. A primeira ideia era fazer um diagnóstico, só que, para fazer um diagnóstico, a gente precisava ter todas essas etapas. Então a gente teve que parar o diagnóstico para poder fazer tudo isso, e aí no depois voltar para essa primeira intenção. Para exposição, de fato, eu acho que se a gente trabalhou dois meses, foi muito.

M: Isso entre a solicitação e entrega das peças para a exposição?

E9: É. Porque, na verdade, em nenhum momento houve uma seleção direta. A intenção de fazer tudo isso na reserva técnica, a necessidade, não veio por conta da exposição. Conhecer o acervo é uma necessidade do Setor de Conservação, e, por consequência, isso se misturou com a necessidade da exposição. Então, essas ações para conhecer o acervo já vinham acontecendo há muito mais tempo. Quando a gente começou a trabalhar, já se falava na exposição, então a gente já imaginava que iria utilizar o acervo, e por isso a gente dava prioridade a determinado acervo. Mas o envolvimento do restante da equipe e as demandas do próprio museu para a exposição, de fato, eu acho que foi durante uns dois, três meses, não mais do que isso.

M: Você considerou suficiente a documentação existente a respeito dos objetos para a realização das intervenções de conservação?

E9: Não. Na verdade, não se tem muito. O que a gente tinha em mãos até aquele momento eram fichas que foram impressas num tal de um sistema que existia aqui no museu. Muito antes das questões da própria exposição, a gente aqui já tinha percebido que essas fichas não eram tão coerentes com o próprio acervo, que têm vários problemas, várias coisas que estão desconectadas com o acervo. Até então, se falava, há mais de um ano, de uma outra exposição. A intenção era fazer uma exposição que tivesse como temática a Arqueologia e a Etnologia de uma forma muito mais ampla. Nos últimos momentos é que se conduziu para o tema atual, acho que por verificar que talvez não fosse possível naquele momento e que se queria algo muito maior do que de fato poderia ser feito. Aí, de uma hora para outra, mudou-se a temática... não que tenha mudado a temática, mas afunilou para dentro de cada área falar de um pesquisador. O que, até então, era mais amplo, afunilou especificamente para esses dois pesquisadores. Apesar de terem sido pesquisadores que estiveram no museu, o próprio acervo é deficiente na questão da documentação. Então, o que foi falado na época é que não ia se focar muito nessa questão da especificação de cada objeto, porque ia se falar de uma maneira muito mais pessoal de cada pesquisador. A exposição estaria focada muito mais na vida e na obra, no trabalho dos pesquisadores, do que das peças em si. Enfim, não se tinha muito.

M: Houve diálogo entre a equipe de Conservação e as outras equipes do museu? E também como os colaboradores externos durante o processo? E como foi esse diálogo?

E9: Como eu falei, a necessidade de uma exposição é de muito tempo atrás. Com isso, o diretor da época, que era a pessoa que tinha interesse em fazer a exposição e deixar o museu com uma exposição renovada, criou grupos de estudos. Posso dizer que era mais ou menos assim: tinha dois grupos, um para a Arqueologia e outro para a Etnologia, e disso se faziam as reuniões semanais. Então, toda semana tinha uma reunião sobre a exposição, onde deveriam ser mostradas e discutidas as ideias que iriam gerar a exposição final. Existiam essas reuniões, de fato, mas, no meu ponto de vista, não existia muito debate. Era uma amostragem do que cada um tinha, mas, na verdade, não se chegava a nenhuma conclusão nessas reuniões. Então, as pessoas falavam, falavam, falavam, mas eu sempre saía da reunião com um vazio. E foi isso que aconteceu. É bom também falar que, na verdade, nesse período – e que é uma

coisa legal também da gestão passada –, isso não ficava limitado somente à equipe técnica. Todo mundo do museu era convocado para essas reuniões: além daquelas pessoas que estavam diretamente envolvidas com a possibilidade de uma exposição, entravam também os bolsistas. Todo mundo era convidado a participar, mas também não era obrigado. As pessoas poderiam participar, poderiam opinar. Mas, ainda assim, com toda essa ideia, que é positiva no meu ponto de vista, eu saía das reuniões com uma sensação de que não tinha sido discutido como deveria, de fato.

M: Há alguma atividade relativa à Conservação prevista para ser realizada após a abertura da exposição?

E9: Não. A gente pode falar que não houve tempo hábil para intervir antes de forma curativa e para além de uma simples higienização. As peças foram colocadas nas vitrines e a gente, da Conservação, não foi consultada sobre como se poderia colocar, como poderia se expor nas vitrines. Foi sendo colocado. Não vou falar como, porque eu não participei. Não fui selecionada, chamada ou consultada para isso, para estar nesse momento de pensar nas vitrines que a gente tem, para inclusive para acondicionar... porque é um acondicionamento. As peças, durante um tempo, vão ficar nas áreas expositivas. Mas, durante o tempo da execução, nunca foi solicitado nada disso. Depois que a exposição estava pronta, depois de alguns meses (eu não sei precisar quantos meses foram), foi detectado, por exemplo, que algumas peças já estavam sendo deterioradas pela ação de larvas de algum tipo de inseto xilófago, provavelmente cupim. A gente não fez um estudo específico para aquilo, mas a aparência indicava que eram cupins, em uma peça de fibra vegetal, no caso, o algodão. A gente acabou detectando por uma vistoria mesmo. Passamos e detectamos as larvas corroendo já uma parte daquele material. Isso acabou fazendo com que a gente retirasse aquela peça, e pensasse em como atuar diretamente. Não que a gente não tivesse chamado atenção para isso... mas isso fez com que o restante da equipe visse a necessidade de intervir diretamente na reserva técnica, e isso levou a uma ação de conservação curativa com aplicação de um descupinizada. Fizemos um processo de descupinização na reserva, e aí vieram outras ações. E tivemos que pensar também como essas ações poderiam ser executadas em um local onde a gente não tem espaço para trabalhar, um local que é exclusivo para armazenar, acondicionar o material.

M: Como você avalia a sua participação no processo?

E9: Complicado. No processo da exposição, eu acho que a minha participação não foi uma grande participação. Como eu venho frisando, a nossa participação, a nossa ação, na verdade, não era direcionada para exposição tão diretamente. Eram ações que a gente fazia na reserva técnica, e que, por consequência, serviram para a exposição. Para a exposição, eu posso dizer que minha participação ficou limitada às ações de separação das peças, higienização e entrega dessas peças para o pessoal da Museologia. E aí, naquele momento, até por falta também do profissional da Museologia, a gente fazia uma anotação dessas peças que saíam da reserva para também ter o controle: “peça tal foi solicitada e está em exposição”. Então, a gente também fez esse papel de controle do material que está na exposição, e que saiu aqui da reserva técnica.

Então, basicamente, a minha atuação, a atuação aqui do setor da Conservação, foi essa. Eu acredito que deveria ser uma participação maior. Até as análises do próprio material deveriam ser mais aprofundadas... as ações da própria Conservação, que poderia avaliar que peça poderia ir ou não. Por exemplo: o material que eu falei que estava sendo deteriorado pelas larvas de cupim. Talvez isso poderia ter sido detectado antes, se a gente tivesse tido tempo para agir com mais cuidado sobre as peças. Antes, no próprio período de montagem da exposição, a gente poderia também ter atuado mais em conjunto, ajudar a pensar em formas de expositores, como as peças poderiam ficar dentro dos expositores, e isso não foi solicitado. Até nessas questões de pensar o que deu certo ou não, nesse sentido da Conservação, isso não houve. Então é isso, minha participação foi bem pequena, em relação ao que eu acho que o campo de trabalho pode oferecer para uma coisa tão grande como uma exposição.

M: E, por fim, como você avalia o processo em geral?

E9: Eu acho que assim para uma instituição, que é o Museu dentro da universidade, eu acho que as coisas poderiam ser levadas de maneira mais profissional. As coisas poderiam ser mais profissionais. O Museu existe há mais de 30 anos. Ele está aqui, funcionando, aberto, e ao longo desses mais de 30 anos, as experiências deveriam contar como ponto de partida para avaliar como se faz de fato as coisas dentro do Museu, pensando principalmente que é uma equipe nova, e que a estrutura profissional dele já vem se estabelecendo. Já existem profissionais dentro do Museu. Então, é um pouco estranho pensar que você desmonta um museu inteiro para receber uma exposição que vem de fora, mas até então você não sabe o que é que vai ser desse museu depois. É muito estranho você não ter um projeto, porque você desmontou o museu inteiro... como é que eu vou projetar isso para depois da exposição que vem de fora, que não é nossa? Depois eu vou ter um espaço vazio... e como é que eu preencho isso? Isso tem que ser pensado em tempo hábil, com os profissionais corretos. Se eu tenho esses profissionais na minha estrutura, eu tenho que consultá-los. Se o que eu tenho não me dá subsídios para que eu faça aquilo de maneira minimamente coerente, digamos assim, eu tenho que procurar outros profissionais que agreguem a essa força de trabalho, e pensar nessa estrutura direitinho... como é que eu consigo cada elemento que eu vou precisar para fazer aquele projeto, para que ele seja executado da melhor maneira possível. Eu avalio que essa exposição não foi pensada como ela deveria ser pensada, e tampouco executada como ela deveria ser executada. Primeiro, porque os profissionais dentro da casa foram pouco escutados. Se tem vários profissionais, a gente tem que pelo menos verificar o que cada profissional daquele sabe executar, o que ele pode dizer sobre aquilo. Depois, as ações ficaram muito na vontade de outras pessoas. As ideias vão surgir, e as ideias são pessoais, claro. Mas essas ideias têm que ser aprovadas ou reprovadas, e em alguns momentos isso não acontecia. Então, eu acho que todo esse processo, ele poderia ter tido tempo para ser bem feito. Tinha profissionais para executar bem feito, e até a associação dos profissionais que não existiam a gente conseguiria. Porque, volto a dizer, era um processo aberto, onde se tinha estudantes... a própria universidade tem outros profissionais que podem ser consultados e agregados, mas principalmente ouvidos. Eu acho que é esse o grande problema: não adianta ter todo mundo sentado num local e não estabelecer essa questão de ser ouvido. Não só ouvir, todos calados ouvindo alguém falar, mas ouvir levando em consideração o conhecimento, a experiência e tudo mais que aquelas pessoas estão ali para oferecer. Então, na minha opinião, eu acho que todo o processo que foi feito poderia ser repensado. Eu acho que ele não foi bem executado, tanto que a gente tem uma exposição com mil problemas. Se tinha uma ideia, e essa ideia, de fato, não foi amadurecida. Se você tem uma ideia na qual você está pensando há um ano, e chega no momento de você pensar em executar e fazer tudo que deveria daquela ideia e você muda para outra, a qual você só tem dois ou três meses para ser feita, é porque alguma coisa está errada. Então, eu acho que ela foi executada de uma maneira que não foi a melhor possível. Poderia ser melhor executada, os profissionais mais escutados... enfim, a gente continua com esse mesmo problema.



## APÊNDICE M – Entrevista com entrevistado 10

Duração: 0:12:14

Local: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia

Data: 27 de janeiro de 2020

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Sávvia Santana

M: Você poderia falar da sua formação?

E10: Eu sou graduada em Arqueologia e Preservação Patrimonial pela Universidade Federal do Vale do São Francisco, e no meu Trabalho de Conclusão de Curso eu estudei a análise espacial dos sítios históricos da Serra da Capivara. O mestrado eu fiz em Arqueologia, estudando a análise dos corpos das mulheres no Mosteiro da Luz, e foi concluído na UFPE em 2014.

M: Sobre a exposição “O Semeador e o Ladrilhador...”, quais foram as ações elaboradas pela equipe/setor de Arqueologia para essa exposição?

E10: Eu acho que o maior desafio para essa exposição foi pensar numa exposição sem conhecer o universo de objetos do Museu de Arqueologia e, por sua vez, as possibilidades de colocar na exposição. Então, o que a gente fez foi pegar o material que a gente conhecia e, a partir dele, ver o que poderia ser apresentado na exposição. Algumas coisas, a gente achava importante apresentar, como o Sambaqui da Pedra Oca, que foi um trabalho importante do Valentin Calderón. Tivemos que procurar algumas peças que tivessem aqui na reserva técnica, mesmo que a gente não tivesse conhecimento, para poder colocar na exposição. Muito difícil, foi um negócio difícil. Montar uma exposição, pensar uma exposição, sem saber do universo de material que tem no museu. Foi quase total desconhecido para mim. Então, essa foi a principal ação. E pensar também nos textos, e em como agrupar os objetos. Eu nunca tinha feito nada disso assim. Só aquela exposição d'Os primeiros Brasileiros, mas era uma vitrine. Mas uma exposição é muito mais complicada. Foi um negócio bem difícil.

M: Houve alguma preparação ou treinamento da equipe para elaboração da exposição?

E10: Tiveram várias reuniões com uma equipe maior, inclusive, incluía Marco Tromboni como consultor de Etnologia. Eu acho que só foram essas reuniões. Tudo de Arqueologia eu levei para Carlos Etchevarne para ele conferir se estava tudo certinho mesmo, até texto, a consulta dos objetos... teve essa consultoria. Não teve um curso específico para isso. Tiveram várias reuniões, toda semana tinha uma.

M: Houve a participação de agentes externos à instituição na realização dos procedimentos relativos a arqueologia na exposição?

E10: Não. Externos à instituição UFBA ou ao Museu de Arqueologia e Etnologia?

M: Ao Museu.

E10: Teve. Teve a participação do Professor Carlos Etchevarne. Como ele é um dos que mais conhece o trabalho do Valentin Calderón e o material existente no museu, a participação dele foi fundamental, na verdade, para definir algumas coisas e alguns objetos. Outras coisas, por

exemplo, a gente definiu pela vitrine. A vitrine não tinha vidro, então a gente não podia colocar objetos pequenos, que pudessem ser carregados. Por isso, aquela vitrine tem aqueles assadores e os pilões, que a gente até já levou daqui. Essa exposição foi muito em função do que dava para fazer.

M: Houve alguma metodologia de Arqueologia específica adotada?

E10: Não. Não sei... a Arqueologia em si não fala muito de exposição. Nos cursos de Arqueologia que eu fiz, não fala muito em como expor, do jeito certo... fala da numeração, mas isso a gente não fez. Não teve nenhuma intervenção nas peças.

M: Houve diálogo entre a equipe de Arqueologia e os outros colaboradores durante o processo?

E10: Como era uma exposição muito grande, e tinha muita coisa para fazer, ficou meio dividido. As reuniões serviam para a gente estar sabendo tudo que estava acontecendo na exposição, mas eu, por exemplo, não participei muito da parte da escolha e da montagem da exposição de Etnologia. Celina que ficou mais próxima por conta do trabalho dela na reserva técnica. Agora ela, se eu não me engano, fez a limpeza do material arqueológico. Ficou bem dividido, na verdade.

M: Você sentiu falta de um diálogo mais aproximado dos colaboradores?

E10: Acho que isso acabou gerando o que a gente tem na exposição, que são duas exposições diferentes, na verdade. A exposição de Arqueologia está um pouquinho mais contextualizada: tem os textos, os painéis que foram montados para aquilo. A exposição de Etnologia não tem histórico, porque acho faltou alguém que pensasse isso. Ninguém queria pensar isso. Era sempre responsabilidade da outra pessoa escolher o material. É um negócio difícil tem que escolher qual material, por que, e sustentar aquilo, pois sempre vai ter alguém que acha que é melhor que seja de outra forma. Eu acho que foi isso que aconteceu na parte de etnologia. Faltou alguém que dissesse: “vai ser esse o caminho”. Ficou muito solto. Teve a montagem do painel, que foi a designer que fez, mas eu acho que não teve quem orientasse ela nesse aspecto. Foi pelo que ela achou bonito.

M: Você considerou suficiente a documentação museológica existente a respeito dos objetos para realização da exposição?

Tainã: Não. Na verdade, o museu não tem uma documentação museológica, de fato. Inclusive eu entendi o que é uma documentação museológica agora, e não tem. Eu acho que é totalmente insuficiente. Se fosse de marcar, eu ia marcar completamente insatisfeito. É horrível trabalhar assim, sem saber o histórico da peça. Por exemplo, no começo, eu dizia que era a primeira vez que estava expondo o material do Sambaqui da Pedra Oca, porque nunca foi exposto no Museu. Depois, eu achei umas fotos em uma exposição que Valentin Calderón fez com as mesmas peças que eu tinha escolhido – aleatoriamente, porque foi o que eu achei, do Sambaqui da Pedra Oca, na exposição. Então eu disse; “poxa, não foi a primeira exposição”. Esse tipo de informação a gente não tem no museu ainda. Faltou. Então eu parei de dizer, mas para muita gente eu disse que tinha sido a primeira vez.

M: Há alguma atividade relativa à Arqueologia prevista para após a abertura da exposição?

E10: Não. Na verdade, a exposição ainda não foi aberta, então eu ainda não sei. Não pensamos nada ainda. Não foi pensada essa pós-abertura, a comunicação, como é que vai ser... não pensei nada ainda.

M: Como você avalia a sua participação no processo de elaboração dessa exposição?

E10: Eu acho que eu aprendi muito com essa exposição. Talvez tenha sido a exposição através da qual eu passei a entender mais o trabalho do museólogo, do conservador, e que as coisas precisam estar casadinhas. Eu entendi a importância da documentação museológica, o quanto que ela é necessária, e porque ela é diferente da documentação arqueológica, e porque que ela precisa ser diferente. Eu acabei, no final das contas, fazendo um pouquinho de tudo, porque faltou gente, na verdade. Entramos no período do recesso, e acabamos eu e Alice tendo que montar os painéis. Para minha formação, enquanto funcionária do museu, a exposição foi muito importante, embora eu ache que ela tem muitos problemas, em muitos aspectos, tanto de revisão dos textos dos painéis – que eu revisei, pedi para revisar, e mesmo assim passou um bocado de problema, como de uniformização da linguagem da exposição. Para mim, enquanto pessoa, foi muito bom. Enquanto profissional, foi um curso de formação. Mas foi difícil... para mim, foi bem difícil. Complicado. Estávamos sem o museólogo residente do museu. Não tinha muito parâmetro. Foi muito difícil.

M: E como você avalia o processo em geral?

E10: Eu não sei. Eu nunca fui muito a favor desse tema dessa exposição, porque eu acho que enfatiza muito os pesquisadores, e tira o foco das culturas e das pessoas que eles pesquisaram. Mas foi um tema que foi proposto, discutido... todos falaram os prós e os contras, até que foi decidido que seria ele mesmo. Eu não sei... eu acho difícil ter consenso nessas coisas. Eu acho que tem que ter alguém que diga o que vai ser feito. No final das contas, hoje eu gosto da exposição. Eu acho que é uma exposição boa. Podia ficar melhor, mas é boa. Eu acho que atende às necessidades do museu, pelo menos da área de Arqueologia, pois mostra os tipos de Arqueologia que podem ser feitos através das Arqueologias feitas pelo Calderón. Ficou uma exposição boa. Foi muito longo o tempo. Até hoje a exposição não está concluída, não abriu. Então, talvez isso a gente tenha que melhorar bastante para a próxima vez que a gente for montar uma exposição. Saber as etapas certinhas, para terminar quando tiver que terminar, e inaugurar a exposição. Eu acho complicado estar dois anos com a exposição aberta sem ter inaugurado ainda.

M: Mais algum comentário?

E10: A gente fez um treinamento com os monitores. Cada pessoa que pensou uma parte, explicando qual era o sentido da ideia e quais eram as vitrines. Hoje em dia, quando eu vejo as meninas fazendo a mediação, eu fico prestando atenção, e acho que a gente acabou fazendo um trabalho muito bom, dadas as nossas circunstâncias.

## APÊNDICE N – Entrevista com entrevistado 11

Parte I

[via e-mail]

Data: 10 de janeiro de 2020

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Mara: Como se deu sua participação na realização da exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?

E11: Minha participação foi através de um convite da gestão do Museu formalizado por ofício.

M: Qual a sua função na elaboração da exposição?

E11: Realizar consultoria na parte expográfica.

M: Qual foi o tempo de duração de sua participação no processo de elaboração da exposição?

E11: 08/03/2017 até 23/02/2018

M: Houve algum treinamento/preparação da equipe para lidar com as respectivas temáticas? Como a equipe se preparou para o processo?

E11: A equipe traçou um roteiro com prazos e atribuições por grupos de especialidades. Cada grupo tinha um responsável por direcionar as atividades e treinamento com os demais membros. Foram realizadas reuniões semanais para avaliar e ajustar cronograma, atividades, atribuições e outras demandas.

M: Houve alguma metodologia específica adotada?

E11: Tratava-se de uma equipe interdisciplinar desmembrada em subgrupos, com a colaboração de diversas áreas: conservação, arqueologia, museologia, etnologia, designer gráfico... Cada subgrupo era responsável por partes específicas que eram realizadas em interação com as demais áreas, por exemplo, a seleção de acervo para a exposição era sugerido, pelos grupos que estavam responsáveis por criar a narrativa da exposição, mas a seleção era realizada em conjunto com o setor de conservação. Apesar de cada um desses grupos terem responsabilidades específicas, todos tinham acesso compartilhado ao conteúdo geral da equipe e podiam revisar e partilhar o trabalho conjunto, principalmente através do material enviado por e-mail e discutido durante as reuniões.

M: Como você avalia sua participação no processo?

E11: Satisfatória.

M: Como você avalia o processo em geral?

E11: Satisfatório.

Parte II

[via e-mail]

Data: 1º de maio de 2020

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

M: Seria possível você falar com mais detalhamento as atividades que realizou na consultoria ao MAE?

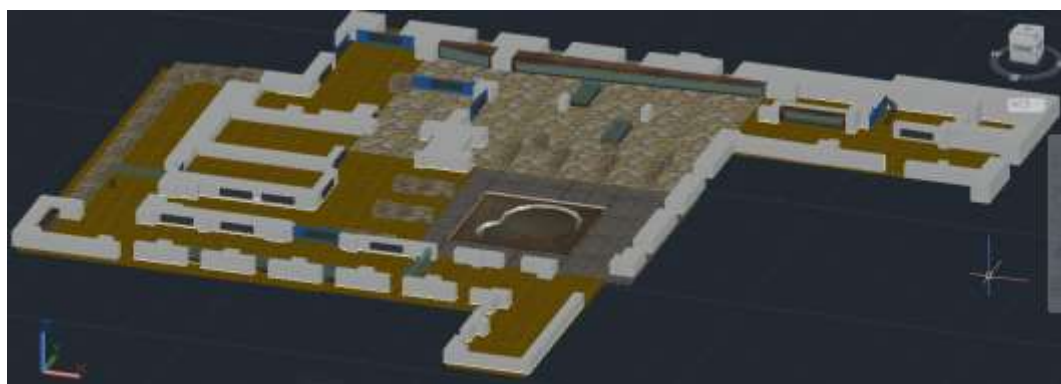
E11: O projeto de Exposição de forma geral tinha outros colaboradores, por exemplo, Marcos Tromboni na área de Etnologia e Carlos Etchervane na de Arqueologia. As reuniões eram semanais da equipe como um todo. Quando fui convidada consultei com o Cláudio se poderia ter estudantes de Museologia como colaboradores na parte de expografia, com o consentimento dele, convidei Mariana Rodriguez e Edmara Maurício, que na época estavam cursando o componente curricular relativo à Exposições Museológicas, ambas aceitaram o convite e foram integradas a partir de agosto/2017. Sobre projeto expográfico: De duas a três vezes por semana, dependendo do fluxo de trabalho, íamos ao Museu para atividades relacionadas à parte expográfica. No período inicial, antes das estudantes serem integradas, tive reuniões com Cláudio e com Tainã para pensarmos em um roteiro para as exposições, principalmente relacionado aos módulos expográficos e espaços que poderiam ser usados para cada um dos subtemas, visto que já tinha apresentado a ambos um esboço do projeto expográfico, para respondermos a questões básicas como o tema, o público-alvo, os tópicos dentro do tema central e assim por diante. Os módulos expositivos (subtemas) foram arranjados e depois discutidos com os membros do projeto, de forma que os ajustes e mudanças pudessem ser feitos com base em uma estrutura sugerida inicialmente. As estudantes foram integradas na etapa de seleção de recursos, ajudaram na seleção de fotos, na listagem de seleção de objetos que poderiam apresentar melhor o subtema, apresentávamos para Cláudio e Tainã as seleções, ajustando a partir das discussões interdisciplinares. Estes eram averiguados junto com a equipe de Conservação sobre a possibilidade de exposição, e em alguns casos, eram modificados ou por representar melhor o subtema (visto que a equipe de conservação tinha melhor conhecimento dos objetos na reserva técnica que poderiam auxiliar no discurso expositivo), ou por estado de conservação. Os textos foram criados por Etchervane, Cláudio, Tromboni e Tainã. A equipe de expografia trabalhou em cima deles para simplificar a linguagem acadêmica pensando no público.

O processo de análise semanal do trabalho desenvolvido por subequipes era de compartilhar, receber sugestões, fazer ajustes em todas as fases. Os recursos foram basicamente imagens, textos e objetos. Fiz uma maquete virtual em *Autocad* para termos uma ideia melhor da distribuição dos recursos. Foi realizado pintura de alguns painéis de madeira que serviram como divisórias e base para as plotagens de imagens e textos, além de ajudar a direcionar o percurso expositivo. Trabalhamos a divisão dos dois subtemas gerais com cores diferenciadas, tanto nos painéis como nas vitrinas. Também foram trocadas lâmpadas que eram quentes ou que já não estavam em condições de uso. A expografia ficou organizada: Módulo de apresentação – sala de entrada: apresentação da instituição e da exposição; Módulo Pedro Agostinho: sala pequena com painel (linha do tempo da vida e obra) e na frente vitrina com objetos pessoais e com objetos do acervo da coleção Pedro Agostinho, sala pequena atrás com recurso audiovisual sobre a vida dele, e na sala grande (das arcadas) a vitrina foi utilizada para apresentar diorama com imagens plotadas na parede e objetos completando as imagens (lanças, cocares, braceletes). Na sala seguinte, um módulo de transição, apresentando o contato profissional que tiveram um com o outro. No caso do subtema relacionado a Calderón foram tratados os módulos: Vida e Obra/Acervo, usando uma vitrina com objetos pessoais (a vitrina foi doada pelo MAS-UFBA, junto com outras que foram para a última sala) e painel explicativo. Nas salas subsequentes foram tratados os subtemas: sambaquis, pintura rupestre, tradição Aratu, sítios Tupi e Gruta do Padre. A estrutura ficou aproximadamente como a maquete abaixo apresenta. Após a abertura da exposição, a estudante Edmara Maurício

propôs um projeto de Ação Cultural e Educativa para o público interno (funcionários, bolsistas, terceirizados) e público externo, como prática de outro componente curricular, que ela já havia cursado, aproveitando a experiência como professora do Estado da Bahia e sua outra formação de licenciatura em História. Em início de 2018 foi feita realizada uma oficina apresentada pela discente de Museologia e uma cópia do projeto foi deixado para a instituição.



Maquete expográfica da exposição “O semeador e o ladrilhador” em 3D MAE-UFBA, por Luciana Messeder em Fev. 2017.



Maquete expográfica da exposição “O semeador e o ladrilhador” em 3D MAE-UFBA, por Luciana Messeder em Fev. 2017.

## APÊNDICE O – Entrevista com entrevistado 12

[via e-mail]

Data: 26 de abril de 2020

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Mara: Quais foram as ações elaboradas pelo seu setor para a exposição “O Semeador e o Ladrilhador: Antropologia e Arqueologia na UFBA através de Pedro Agostinho da Silva e Valentin Calderón”?

E12: Elaboração de material gráfico para as placas expositivas, correção de design realizado por designer externa ao MAE, contato com gráficas para impressão das placas e dos ingressos, contato e supervisão do profissional que realizou as pinturas das paredes e elaboração de certificados para os participantes na organização e montagem da exposição.

M: Houve alguma preparação ou treinamento da equipe para a elaboração da exposição e/ou sobre o tema da mesma?

E12: Não houve.

M: Houve a participação de agentes externos à instituição na realização dos procedimentos da sua área? Se sim, quais?

E12: Houve a participação de uma designer gráfica de fora do museu.

M: Houve alguma metodologia da sua área específica adotada?

E12: Foi seguido apenas os conhecimentos que possuo para aplicação de design gráfico.

M: Houve diálogo entre o seu setor e os outros colaboradores durante o processo?

E12: Houve diálogo entre o meu setor (administrativo) e o de Arqueologia, juntamente com a direção.

M: Como você avalia sua participação no processo?

E12: Fiz o possível para auxiliar a execução da exposição de maneira profissional, mas a falta de organização e recursos não resultou em um trabalho satisfatório para o meu grau de exigência.

M: Como você avalia o processo em geral?

E12: Acredito que o processo poderia ser melhor trabalhado se houvesse uma equipe destinada desde o início a este objetivo (elaboração do material gráfico), em que se pudesse realizar um planejamento inicial, para melhor execução e resultado final.

## APÊNDICE P – Entrevista com entrevistado 13

Duração: 01:10:24

[via *Skype*]

Data: 05 de maio de 2020

Entrevista realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Transcrição realizada por Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Mara: Qual a sua formação?

E13: Basicamente, em sou formado **em** Antropologia na graduação, depois eu fiz uma especialização também em Antropologia, Mestrado em Sociologia e o Doutorado em Ciências Sociais. Eu comecei a vida profissional no próprio Museu de Arqueologia e Etnologia. Eu entrei na Universidade em 1982, mas eu ainda estava cursando a faculdade. Depois em 1983, quando eu me formei (no segundo semestre), eu acabei saindo do Setor de Cinema onde eu trabalhava, e fui trabalhar no Museu de Arqueologia e Etnologia que estava recém-fundado. Na época, Maria Hilda Paraíso era a diretora do Museu. Era um museu ainda muito incipiente, e eu trabalhei lá primeiro durante um período de dois anos, até 1985. Daí eu saí, fui para outra instituição universitária cuidar de outra área. Eu passei um ano e cinco, seis meses trabalhando no CENTEC, o Centro de Educação Tecnológica da Bahia. E retornei ao Museu no fim de 1986. Maria Hilda tinha deixado o Museu, pois ela tinha uma série de ações voltadas para a comunidade indígena. Ela continuou como professora da UFBA, mas se vinculou muito à delegacia da FUNAI que estava sendo criada em Salvador. Quando eu retornei, o Museu já tinha uma outra condição. Tinha um grupo que tinha, digamos assim, um compromisso muito mais acadêmico, e à frente do Museu estava Pedro Agostinho, que tinha retornado e formava já um corpo acadêmico com a professora Maria Rosário e alguns outros pesquisadores da área indígena. Eu fiquei com esse grupo de 1987 até os anos 1990, quando uma briga entre Pedro Agostinho e o reitor Rogério Vargens, recém-empossado, contraria todo o procedimento democrático que até então se assegurava dentro da Universidade. Uma museóloga chamada Ruth vai tomar o lugar de Pedro Agostinho e todo o grupo sai. Eu vou trabalhar no Mestrado de Sociologia da própria UFBA, e fico lá até 1997, quando eu saí para fazer o doutorado. De 1997 até 2001, eu entro em licença para fazer o doutorado, e depois, quando eu retorno, eu retorno para o Mestrado em Sociologia. De lá, eu e vou para o CEAO. A maior parte da minha vida universitária eu vou ficar no CEAO, até quando Caroso me convida para ir para o Museu de Arqueologia. Eu passo exatamente quatro anos dentro do dentro do Museu de Arqueologia, exatamente o período de um mandato. De lá, eu volto para o CEAO, até que me aposento em agosto do ano passado. A minha formação, na verdade, não é na área de Etnologia. A minha dissertação de mestrado e o meu doutorado foram na área de religião. Mas eu deixei um pouco essa área. Na verdade, eu nunca tive a perspectiva de ser um especialista em uma determinada área. Eu persegui alguns temas, dos mais generalizados. Acho que eu sou muito mais um universalista do que propriamente um especialista. Eu não sei muito sobre um determinado assunto, mas eu sei um bocado de coisa sobre um bocado de coisa. Então eu não sou exatamente um especialista. Poderia até ser, mas acho que não foi exatamente o tipo de propósito que eu adotei. Eu trabalhei com etnologia indígena só no Museu, no primeiro período em que eu estive lá. Eu trabalhei com comunidades indígenas da Bahia mesmo. O primeiro artigo que eu publiquei em uma revista, inclusive, foi sobre etnologia indígena, foi sobre os Tuxá. De fato, a etnologia indígena, que eu considero a área mais forte da etnologia brasileira, a mais consistente, de fato, eu nunca abracei por completo. Acho que o que me levou a retornar ao Museu de Arqueologia e Etnologia foi, em parte, algo decorrente de uma crise institucional que viveu o CEAO, no qual estava inserido. O CEAO acabou se decompondo por



completo institucionalmente. Havia muita briga lá dentro, e eu achava que eu não deveria perder o meu tempo acompanhando toda aquela coisa, porque não tinha produtividade nenhuma, as coisas acabavam não rendendo. Quando Caroso me convidou, eu aceitei, talvez, muito mais para sair do CEAO do que para ir para o Museu de Arqueologia e Etnologia. De certa maneira, era um trabalho novo, mas em condições que eu sabia que não eram das melhores, tanto do ponto de vista técnico como do ponto de vista institucional, dada a carência de profissionais que pudessem dar suporte ao Museu. De qualquer modo, para mim ainda foi interessante, porque, de certa maneira, fechava um pouco o círculo da minha da minha vida acadêmica dentro da UFBA. Assim como eu entrei na Antropologia via Museu, eu praticamente estava saindo via Museu. Quando findou esse período de quatro anos do mandato, eu retornei para o CEAO. Eu achava que me aposentar muito mais cedo, como o tempo que eu tinha, mas isso se prorrogou por mais um ano e pouco, para que finalmente eu pudesse sair também do CEAO, que continua nesse vazio até hoje. Na verdade, como eu não acompanho mais, eu nem sei o que se passa lá, nem sei o que se passa no Museu. Eu resolvi das as costas para a Universidade, porque para mim já não fazia o menor sentido. No fundo, a razão que me levou ao Museu foi muito mais pragmática, no sentido de que eu estava querendo sair de uma crise institucional onde eu estava, que era o CEAO, e eu via o Museu como uma possibilidade de fazer alguma coisa interessante finalizando a minha vida dentro da Universidade.

M: O que levou à realização da exposição “O Semeador e o Ladrilhador...”?

E13: Essa exposição tem que ser vista dentro de um contexto. Qual é o contexto da exposição: o contexto do investimento que a gente fez na exposição anterior, que é aquela que veio do Museu Nacional. A gente fez um investimento grande naquela exposição, com recursos muito difíceis. A montagem dessa exposição implicou na resolução drástica de algumas condições do Museu, inclusive desmontagem de uma exposição anterior e desmontagem de uma estrutura que mantinha aquela exposição. Uma estrutura que também já estava bastante desgastada, de armários, de vitrines, que já estavam passando da hora de serem trocadas. A exposição Os Primeiros Brasileiros teve até alguma relativa repercussão, foi bom para o Museu. Do ponto de vista de público, ela não alcançou o que, de certa maneira, eu projetava. Só dentro de certo limite ela alcançou um determinado patamar, mas muito aquém daquilo que tinha sido o investimento nela. Então isso trouxe consequências muito grandes para o Museu, e implicou em outros novos desgastes, inclusive de natureza institucional, como, por exemplo, com o MAFRO. Havia o acordo prévio dos dois funcionamentos, mas a situação se tornou cada vez mais difícil de manter. Então houve o desgaste institucional. Mas, de qualquer modo, eu não considero a exposição um insucesso, eu considero um sucesso relativamente limitado, por forças de questões institucionais, patrimoniais, financeiras. Quando a exposição acabou e pessoal do Museu Nacional veio retirar, a gente se encontrou em uma situação bastante complicada, porque se a gente teve apoio para desmontar a exposição anterior, inclusive do próprio Museu Nacional, a gente não teve apoio para depois remontar o Museu. Eles vieram, tiraram o que pertencia a eles, e deixaram meio que terra arrasada. De repente, em que situação eu me encontrava: no museu desmontado, bastante comprometido na sua estrutura em termos de pintura e tudo mais, o que implicava, de certa maneira, muitos mais recursos para reestruturar do que aquilo que a gente tinha ganho com a exposição anterior. Na verdade, o ganho que se teve foi de natureza puramente simbólica. Eu não imaginava isso. Aliás, eu nem achei que foi tão grande coisa. Eu achei que era uma exposição que se a gente tivesse resolvido fazer, faria muito mais barato e de muito melhor qualidade. Mas não vem ao caso agora a gente ponderar isso, porque naquele momento parecia acertado. Então essa era a questão: se tirou uma exposição que estava lá há um ano – a gente manteve a exposição durante exatamente um ano, se não me engano, começou em dois de julho de 2017 e terminou em dois de julho do ano seguinte –, e a gente ficou numa situação bastante complicada, o que nos levou, de certa maneira, a criar essa exposição. Na verdade, quem defendeu o tempo inteiro essa nova exposição fui eu. Diante de quê perspectiva: primeiro, de que a gente deveria

investir um recurso limitado, que, aliás, a gente não tinha; segundo, de fazer uso, de outra maneira, do material que a gente já tinha. No lugar de retornar aquela exposição, já velha, a gente deveria fazer um recorte considerando a perspectiva de engrandecer, ou mesmo qualificar, duas pessoas que estiveram por trás da criação do próprio Museu de Arqueologia e Etnologia. Na verdade, “O Semeador e o Ladrilhador” representa as duas personagens fundantes do Museu: Valentin Calderón e Pedro Agostinho. Daí, há que se considerar uma série de aspectos técnicos que cercavam a estruturação da exposição. Primeiro, era a limitação do próprio pessoal técnico: no caso, você estava ausente para fazer o doutorado, restava Celina; Antônio Marcos colaborou muito pouco para a montagem da exposição. E a limitação também do material que deveria ser exposto, que já estava também bastante depreciado, não por responsabilidade do corpo técnico, mas por força das condições objetivas, materiais, em que se encontravam dentro daquele Museu. Nesse período em que eu estive lá, e disso, de certa maneira, eu posso até me orgulhar, eu tentei, na medida do possível, criar condições para melhorar aquilo, vide, por exemplo, a reserva técnica, para a qual houve um investimento na aquisição de armários. Quando a gente fez o levantamento das peças, a gente percebeu que muitas das peças, sobretudo de Etnologia, que são materiais muito mais frágeis e perecíveis, tinha deficiências que comprometiam, inclusive, a melhor elaboração de uma exposição sobre etnologia indígena. Isso acabou por maldar, digamos assim, o escopo da exposição, porque nem tudo que a gente tinha a gente poderia lá. Havia peças que estava já carcomidas por insetos. Tem um outro aspecto técnico, que é agravante também, que é a saída de Antônio Marcos para fazer o doutorado. O Museu ficou, então, com uma conservadora, uma arqueóloga, e eu tive que chamar outras pessoas. Eu chamei a Luciana, da Museologia, que acabou sendo mais uma fonte de conflito. Era muito desgaste para uma coisa que poderia ser trabalhada de maneira muito objetiva. Então, de todas essas condições técnicas, mais grave do que a situação da Arqueologia, era a situação da Etnologia. Havia a perspectiva de que eu sáísse quando findasse o mandato, então, durante muito tempo, eu fiz um esforço muito grande para tentar remontar o Museu, para que quando chegasse o fim do meu mandato, eu não entregasse o Museu fechado. O Museu ficou fechado durante o período em que acabou a montagem, porque eu dependia muito da universidade para pintar, por exemplo, e tudo era muito difícil. Cada dia era uma luta. Então, nesse período em que ficou paralisado, eu tentei criar uma série de atividades dentro do Museu que dessem uma pouco de vida a ele, independente das exposições. O museu vive de exposição, então não poderia durar muito tempo aquela situação, sem exposição. O que eu fiz foi gestão junto às instâncias da Universidade, para ter as condições físicas no museu, e gestão junto a outras unidades dentro da própria Universidade, a exemplo do Museu de Arte Sacra, para conseguir outras vitrines, porque aquelas já estavam, bem antes, comprometidas. Boa parte dos textos e dos vídeos que a gente projetou a gente conseguiu realizar dentro do próprio Museu mesmo, com ajuda de Alice, daquela menina que cuidava da parte de comunicação. A Tainã ficou cuidando da parte da Arqueologia. Acho que esse é o contexto da produção da exposição, e esse é o contexto, também, da escolha do tema e do nome da exposição, considerando a facilidade em recompor o Museu e a perspectiva de fazer uma homenagem àqueles que eram os criadores do museu. Eu acho que era necessário sair do lugar-comum da exposição anterior, porque já havia passado muito tempo. As visitas no Museu, elas são muito cíclicas: às vezes, um aluno – a maior parte da nossa clientela é estudante – visitava o Museu quando estava na segunda série do primeiro grau, depois voltava lá na sétima série e estava a mesma exposição. Então eu acho que era preciso ter uma renovação. Foi mais ou menos isso o que foi pensado, mas as condições, já aí, eram muito difíceis, porque o Museu ficou ainda mais esvaziado do ponto de vista de pessoal técnico. De qualquer modo, acho que até conseguimos montar alguma coisa que fosse minimamente aceitável, e reabrir o Museu, porque eu não queria entregar o Museu fechado. Não seria cabível. Eu entreguei dizendo: isso precisa ser melhorado. A gente encontrou várias dificuldades técnicas. A gente chamou uma designer e ela desistiu no meio do caminho, e eu considero que isso também que foi consequência do acirramento da competição interna das próprias pessoas, discordância com relação ao que ela fazia. Então, das coisas

foram relativamente difíceis, mas, de qualquer modo, ficou minimamente aceitável. Tanto que, depois, nós reabrimos o Museu sem nem cobrar ingresso, considerando que havia um limite ali. Não seria justo estar cobrando ingresso para as pessoas verem uma coisa que não estava ainda concluída. Eu estive lá muito tempo depois, em uma ocasião em que a família de Pedro Agostinho foi visitar. Tromboni me ligou e eu fui, e achei que já estava começando a melhorar, porque aquilo demandaria tempo e investimento até chegar no patamar de “bom”, que seja. Eu não acho que aquilo sequer estava bom, eu acho que estava apenas razoável, mas não poderíamos manter mais fechado.

M: Quais foram os profissionais da equipe que foram envolvidos no processo?

E13: Celina, que é conservadora, e é muito boa tecnicamente, conseguia lidar com aquilo. Eu acho que, na medida do possível, ela reorganizou a reserva técnica. Marcos não teve nenhuma participação, pelo contrário. Tainã também. Eu acho que na parte de Arqueologia ela cuidou das coisas, mas também tinha uma visão muito estreita daquilo. A Tainá, que é do design, começou elaborando, mas depois parou. A gente seguiu um pouco nas linhas que já estavam definidas. A Luciana, que, de certa maneira, tinha uma postura muito proativa, no sentido de realizar a exposição, mas que também encontrava muito limite dentro do próprio grupo do Museu. Talvez pelo fato de ela não ser a museóloga, ela se “batia” com as outras pessoas. E Alice, que cuidou de muitos aspectos relacionados aos vídeos. Mas, fora isso, a gente não teve participação efetiva de mais ninguém.

M: E os bolsistas?

E13: Bom, a gente teve bolsistas engajados, principalmente o pessoal de Museologia. Acho que a Luciana chegou a levar mais algumas pessoas, que não eram propriamente bolsistas, mas que também colaboraram no momento. Eu acho que foi muito positivo o que ela fez. Mas, fora disso, a gente não teve. Era um pouco eu que tocava, por insistência mesmo, porque eu queria ver realizada. Mas eu acho que o Museu se ressentiu muito disso, de um engajamento maior de pessoas. Durante algum tempo, eu fiz várias gestões para tentar introduzir uma série de coisas voltadas para a tecnologia dentro do Museu, e mudar um pouco a perspectiva de como o Museu se apresentava. Mas isso também se tornou muito difícil na época, e a gente acabou não realizando. Todos aqueles contatos que a gente fez acabaram não dando em nada. A gente chegou a receber propostas, estudar, mas nada se viabilizava. Na verdade, o que tem que ser considerado também no contexto dessa exposição é uma situação calamitosa, do ponto de vista financeiro, da própria Universidade. Já era a gestão de João, uma gestão já de governo Temer, com todas as limitações. Se, quando eu cheguei no Museu, eu consegui arrumar dinheiro, troquei todos os móveis, naquele momento não se conseguia mais nada. Era limitadíssimo, do ponto de vista da realização das coisas. A gente tinha uma limitação técnica e a gente tinha uma limitação financeira. E a gente tinha um museu desestruturado que precisava, no mínimo, ser reaberto. O que eu tentei fazer foi, do ponto de vista econômico, com as limitações todas, realizar alguma coisa. Remontar o Museu e reabrir o Museu, coisa que de fato acabou acontecendo. Eu não iria sair sem que tivesse reaberto. Eu me lembro bem de várias ocasiões em que eu fiquei lá no Museu sozinho, eu e seu Valter, aos finais de semana. Isso não é coisa de um museu... o museu é uma instituição, tem mais gente...

M: Algumas pessoas citaram também a participação de Marco Tromboni e de Carlos Etchevarne como colaboradores externos. Você tem algo a comentar sobre a participação deles?

E13: Eu acho que Etchevarne manteve um diálogo com Tainã. Acho que a contribuição dele foi muito pequena. Provavelmente ele fez algumas correções de textos que ela escrevia, mas nunca esteve lá para poder dar qualquer orientação mais técnica ou alguma coisa assim.

Tromboni chegou a participar de umas duas reuniões, e chegou uma vez inclusive a ir lá na casa de Pedro Agostinho quando eu fui buscar alguns pertences dele para poder montar a exposição. Desde o começo ele manifestou interesse por aquilo. De certa maneira, concomitante à montagem da exposição, eu estava sondando pessoas para poder assumir aquilo, porque eu sabia que eu não iria ficar. Minha ideia era permanecer um mandato, e eu acho que não tem sentido ninguém fica ali por mais de um mandato, porque tem que ser que renovado. Renovado o ânimo, renovado tudo. No caso de Tromboni, eu acho que talvez tenha havido alguma colaboração posterior à minha saída, porque eles estava assumindo e tinha que cuidar daquilo também. Quando eu fui lá visitar, a convite dele, por conta da família de Pedro que iria lá, eu já percebia que havia algum empenho no sentido de tentar melhorar. Essa era a perspectiva e eu sempre fui muito claro com relação a isso. Eu nunca disse “isso está ótimo”. Não. A gente está aqui no limite, preciso melhorar, melhorar isso, melhorar aquilo..., mas enfim, mas eu acho que foram limitadíssimas as participações deles. Se alguém está dizendo que houve, francamente eu tendo a discordar. Eu acho que houve uma colaboração mínima, burocrática, não empenho. Etchevarne nunca foi em uma reunião, pelo menos no período que a gente estava pensando, quase que semanalmente, ou a cada 15 dias, quando eu fazia reunião com todo mundo para pensar. Não foi arbitrado o tema da exposição. Foi argumentado por mim em relação à facilidade, maior, para poder fazer a exposição. Foi discutido, não foi arbitrado, e a gente chegou em alguns consensos. Inclusive alguns que fugiam um pouco da minha ideia inicial, mas que eu resolvi aceitar para finalizar isso. Mas eu realmente não acho que tenha tido uma colaboração efetiva. Eu lembro que, durante a pré-montagem, a gente fez uma série de atividades lá para discutir Pedro Agostinho, em particular. Foram feitos vários seminários. Teve, inclusive, participação da família do Pedro, a irmã foi lá. Rosário foi lá. Teve uma série de pessoas que foram para ouvir quem era Pedro Agostinho, porque nem a equipe do próprio Museu sabia direito. Se houve a colaboração deles, até o momento em que eu estive, foi muito pontual. Talvez depois que eu tivesse saído, e dado que Tromboni é do mesmo grupo de Carlos Etchevarne, talvez houvesse uma aproximação, mas no período que eu estive no Museu, não houve nenhuma colaboração, de nenhum deles.

M: Como a equipe se preparou para o processo? Houve algum treinamento para lidar com as temáticas que iriam ser abordadas na exposição?

E13: Houve muita discussão. Os Boletins do Museu trazem já alguma indicação disso, do que foi feito. No caso do Pedro Agostinho, que é muito mais a minha área, eu lembro que houve, pelo menos, dois ou três seminários, públicos, para discutir quem era Pedro Agostinho, o que ele tinha feito. Para Calderón, eu não me lembro que houvesse havido qualquer coisa, mesmo porque havia limitação muito grande de Tainã, porque ela também não sabia quem era Calderón. Ela estava tentando alcançar alguma informação, mas não conhecia a obra. Não houve uma preparação, digamos assim, acadêmica. Houve uma troca de informação. A preparação que houve, de certa maneira, era no âmbito das reuniões que a gente fazia, que juntava gente da Arqueologia, da Conservação, da Museologia. A gente fazia reuniões regulares. Houve também alguma pesquisa no material do espólio de Calderón. A gente pesquisou até encontrar algumas coisas. Tanto que muita coisa está na exposição, diploma, fotografias... no fundo, aquele espólio de Calderón implicou algum investimento de pesquisa, que foi feita pelos estagiários, que naquele momento não estavam fazendo monitoria, porque não havia visitação. Então, boa parte das pessoas ficou cuidando disso. Tainã ficou com uma estagiária para cuidar da Arqueologia e levantar o material. O material de Pedro Agostinho também a gente levantou. Ou seja, houve empenho no sentido de descobrir o que se tinha dentro do Museu dessas duas figuras para poder compor a exposição. Houve alguns pequenos debates, mas, de qualquer modo, a gente tinha um grupo também muito limitado de pessoas. Então foi feita realmente dentro de todos os limites, financeiros, técnicos, de pessoal, e de tudo mais. Acho que houve alguma atividade de pesquisa dentro do acervo documental do Museu que foi muito importante, além da pesquisa que houve na Conservação. Houve muito trabalho

na área técnica de Conservação, com Celina, com Bella, que também ajudou a organizar. Em parte, um dos benefícios da exposição foi trazer à luz muita coisa que estava perdida, que a gente nem sabia que existia dentro do Museu. Foi preciso reorganizar a reserva técnica para a gente saber mais claramente o que a gente tinha, porque antes a gente não tinha noção. Todas as fichas técnicas do material, da área de Museologia, eram absolutamente falhas, enganosas. Na verdade, nunca houve trabalho efetivo de Museologia ali dentro. E a gente se ressentiu muito disso.

M: Qual foi o tempo de duração de todo esse processo, da elaboração até a abertura do Museu?

E13: A gente começou a pensar a exposição em março de 2017. No começo, a exposição anterior era para durar até poucos meses, mas ela acabou ficando um ano, porque a gente conseguiu uma prorrogação. A situação era muito difícil, então a gente conseguiu que ela durasse até julho de 2017. Eu acho que levou, mais ou menos, uns seis meses para a elaboração. Seis meses muito difíceis.

M: Houve alguma metodologia específica adotada?

E13: Posso responder citando Shakespeare, dizendo que há método mesmo na loucura de Hamlet (risos). O que eu poderia entender como metodologia seria a adoção de alguns protocolos. Eu acho que esses protocolos não existem, nunca existiram, em relação à elaboração, a uma linha de montagem, ao passo a passo das coisas. Nós não tínhamos condições para isso. O que a gente tinha era uma visão de fim, de objetivo das coisas e de tentar, na medida do possível, construir coisas voltadas para esse fim. Por exemplo, quando a gente começou, eu não tinha ideia de que a gente poderia contar com as vitrines do Museu de Arte Sacra, mas isso rolou. Então, de repente, eu tinha que aproveitar essa coisa, era melhor eu ter uma vitrine velha do que não ter nenhuma. Eu sabia que construir uma nova vitrine não era certeza de que seria bem-feita, porque as que foram feitas anteriormente, com muito recurso, eram muito ruins. Imagine fazer sem recurso nenhum. Então, qual era a perspectiva: vamos ver o que a gente consegue. Eu vou “chorar” ali na Coordenação de Extensão, pedir dinheiro para uma pintura. Eu vou até o vice-reitor e peço... mas não havia método, propriamente dito. Havia empenho no sentido de realizar a exposição. Talvez isso nem exista dentro de instituições como essa que tem muita carência de pessoal. Teria que ter uma base mais sólida de pessoal técnico, científico e administrativo. Do ponto de vista até administrativo, o Museu deixava muito a desejar

M: Eu perguntei sobre o projeto de exposição e a maioria dos entrevistados falou que nunca viu o projeto. A Luciana disse que tinha um projeto, que ela fez. Você lembra se existe ou não esse projeto?

E13: Eu acho que talvez exista. Se existe, talvez eu possa localizar. Eu acho que houve alguma coisa nesse sentido, mas é preciso pensar que a inserção de Luciana na produção dessa exposição é muito posterior. Luciana vai chegar quase faltando dois ou três meses para concluir. Ela não está desde o princípio: na medida em que Marcos sai, é que ela vem. Eu acho que o empenho da Luciana foi dar um substrato museológico a essa invenção de exposição, que não tinha museólogo nenhum. Desde o começo da exposição, deveria haver um projeto, mas não houve. O que houve foi uma proposta de expografia, já com as coisas bastante adiantadas.

M: Houve alguma atividade prevista para depois da abertura da exposição?

E13: Durante esse curso da montagem da exposição, gente teve a visita da Luísa Valentini, antropóloga, e foi muito positivo, porque a exposição de Etnologia coincidia com o interesse dela por Pedro Agostinho. Como ela tinha vínculo com o grupo indígena que Pedro pesquisou, a gente pensou em trazer eles, os Kamayurá, para participar disso. Isso foi pensado, seria parte da coisa. Isso foi colocado lá no começo, e houve todo um empenho, nesse sentido, de que as coisas dessem certo. Houve também um outro projeto, que, de certa maneira, durante o curso da própria montagem, já ficou para trás, que seria a reedição do livro *O Sambaqui da Pedra Oca*, do Calderón. Eu cheguei a entrar em contato com a dona Lídia para obter autorização para fazer a republicação, mas só que ela morreu antes de dar. Então isso também seria a consequência dessa exposição, coisa que acabou não dando certo. Mas eu folgo em saber que os Kamayurá tiveram lá. Isso me deixa bastante feliz, porque isso foi pensado lá, anteriormente. Esse projeto, de fato, foi lá atrás. Seria uma espécie de retorno de um material de 50 anos atrás, que seria importante que eles conhecessem. A gente achava que era interessante eles conhecerem, e achava que era interessante em termos de projeção e divulgação do museu, porque a gente contava com isso para poder alavancar um pouco o interesse pela exposição.

M: Qual foi o papel que você desempenhou na elaboração dessa exposição? Diretor, antropólogo ou as duas coisas? Ou foi de coordenador da exposição?

E13: Eu nunca quis assumir o papel, dentro do Museu, de autoridade. Todas as coisas que eu tentei fazer, eu tentei fazer compartilhada, dando o crédito devido a todo mundo que colaborava. Isso está, por exemplo, no livro que a gente lançou: se eu quisesse botar meu nome sozinho ali, eu tinha botado, mas eu na verdade achava que não era cabível, dentro da minha perspectiva, estar impondo o meu nome em detrimento de outras pessoas que conseguem fazer. Eu acho que, em parte, obrigatoriamente eu fui diretor. Eu tinha uma responsabilidade institucional: desse certo ou errado, quem pagaria o pato era eu, tanto que eu tive que me empenhar muito mais do que as outras pessoas. Então, é inegável que eu tive que ser diretor do Museu. Coordenador da exposição, de certa maneira, eu também fui, mas delegando algumas coisas, particularmente da área de Arqueologia, que eu pouco entendo. Na área de Etnologia, eu tomei muito a frente, em parte porque eu acho que eu tinha um compromisso com Pedro Agostinho, que tinha sido meu mestre, uma pessoa por quem eu nutro muita admiração, e faço questão de zelar pelas coisas dele. Isso, para mim, era ponto de honra: fazer essa promoção. A Antropologia vive disso também, de referência aos mestres. Então, particularmente, a coisa do Pedro Agostinho era uma coisa que me tocava, e na qual eu me empenhei bastante. Calderón, eu não entendia a obra dele. Cheguei a tentar ler algumas coisas para tentar acompanhar o processo de elaboração e para que não houvesse nenhum grave desvio. Acho que, provavelmente, o diálogo com Carlos Etchevarne me facilitou, porque eu sei, seguramente, que ele não deixaria passar nenhuma asneira. Não sei nem que tipo de crédito se dá a esse tipo de coisa. Nem me lembro nem da ficha técnica, o que constava. Eu nunca fiz questão que tomar para mim nada do que foi feito no Museu. Era feito por todo mundo, que era um grupo de técnicos. Então, não é uma coisa que está no meu currículo. Então, na verdade, parte da responsabilidade era institucional, parte da responsabilidade era técnica, parte da responsabilidade era pessoal, em relação a uma pessoa que eu admiro. Não houve, definitivamente, nenhuma coordenação. Levava o nome de todo mundo. É uma questão de perspectiva mesmo de trabalho.

M: Como você avalia sua participação no processo?

E13: Eu avalio como necessária. As coisas que eu fiz foram coisas necessárias. Não tem nem como eu avaliar, com os desdobramentos que teve a exposição, se ela hoje é boa ou ruim. Não sei se eu avaliaria como boa ou ruim aquela montagem. Eu avalio como estando no limite para abrir o Museu, que era o que me interessava fazer. Eu não posso sair me vangloriando,

dizendo que eu montei uma exposição e que a exposição é boa, porque eu não sei nada disso. O que eu sei é que eu fiz as coisas que eram necessárias fazer, com os limites que eu tive – técnicos, financeiros, das idiossincrasias –, que me deram apenas uma possibilidade de fazer, e que resultou no que foi. Eu não sei se, como era uma coisa prevista para ter desdobramentos e ser melhorada, se tornou boa. Eu faço votos que sim. Eu gostaria muito que tivesse dado certo. Como resultado, era uma coisa de certa maneira frustrante, porque estava distante do que foi inicialmente planejado. Mas, por outro lado, eu tive que ver que estava satisfatória, dadas todas as restrições que eu tive.

M: Como você avalia o processo em geral?

E13: Um processo muito dificultoso. Talvez esse seria o melhor enquadramento. Foram coisas muito difíceis, dadas essas condições objetivas com as quais eu tive que lidar. De qualquer modo, a perspectiva foi de não construir uma coisa que, naquele momento em que o Museu reabria, fosse algo definitivo, mas algo que ainda implicaria algum investimento para que desse certo. Acho que naquela transição, havia condições objetivas para que desse mais certo do que errado. Se houve desdobramentos e foi favorável, ótimo. Se não houve, eu acho que as condições objetivas com que eu lidei se tornaram ainda muito mais difíceis. Eu tentei criar as condições para que as coisas seguissem, mas não sei até que ponto deu certo. Faço votos que sim.