



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



CRENIVALDO REGIS VELOSO JUNIOR

**O “ARTESANATO DA PRODUÇÃO ACADÊMICA”:
HISTÓRIAS, COLEÇÕES E SABERES NA TRAJETÓRIA DE
HELOISA FÉNELON**

CRENIVALDO REGIS VELOSO JUNIOR

O “ARTESANATO DA PRODUÇÃO ACADÊMICA”: HISTÓRIAS, COLEÇÕES E
SABERES NA TRAJETÓRIA DE HELOISA FÉNELON

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, requisito parcial à obtenção do
título de doutor em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Heloisa Maria Bertol
Domingues

RIO DE JANEIRO

2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

V432 Veloso Junior, Crenivaldo Regis
O "artesanato da produção acadêmica": histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloisa Fénelon / Crenivaldo Regis Veloso Junior. -- Rio de Janeiro, 2021.
441 f

Orientador: Heloisa Maria Bertol Domingues.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2021.

1. Heloisa Fénelon. 2. História da Antropologia. 3. Museu Nacional. 4. Coleções Etnográficas. 5. Ritxòkò/Ritxò (Boneca Karajá). I. Domingues, Heloisa Maria Bertol, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, requisito parcial à obtenção do título de doutor em História.

Prof.^a Dr.^a. Heloisa Maria Bertol Domingues (Orientadora)
PPGH-UNIRIO

Prof. Dr. Carlo Maurizio Romani
PPGH-UNIRIO

Prof.^a Dr.^a. Márcia Regina Romeiro Chuva
PPGH-UNIRIO

Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira Filho
PPGAS-Museu Nacional/UFRJ

Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho
PPGAS-FCS/UFG

Prof.^a Dr.^a Marta de Almeida (Suplente interno)
PPGH-UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Mariza de Carvalho Soares (Suplente externo)
PPGH-UNIFESP

Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 2021

AGRADECIMENTOS

Eu começo agradecendo às pessoas que se dedicam às instituições públicas de ensino e de pesquisa, especialmente aquelas comprometidas com a ciência, a educação, a arte, a cultura e a tecnologia. Sou grato por ter realizado formação acadêmica em História (graduação na UFPE, mestrado na UFF e doutorado na UNIRIO) e por exercer minha profissão de historiador (UFRJ) em universidades públicas, gratuitas, democráticas e de qualidade.

Agradeço à professora Heloisa Maria Bertol Domingues, minha orientadora de pesquisa e supervisora de estágio docente, grande parceira nesta jornada. Com as suas leituras e sugestões preciosas, com o seu apoio, compromisso, paciência e amizade, consegui atravessar os inúmeros desafios dos últimos anos e chegar até aqui.

Sou grato aos/às integrantes da banca examinadora. Com suas leituras e arguições sensíveis, fizeram-me sentir a defesa como uma espécie de orientação ampliada. Como membros internos do PPGH/UNIRIO, agradeço à professora Márcia Chuva, parceira desde o início, sempre atenciosa e generosa, sugerindo-me caminhos para solucionar questões importantes e me ajudando a ampliar as redes intelectuais; e agradeço ao professor Carlo Romani, de quem tive a oportunidade de me aproximar mais recentemente, trazendo-me valiosas contribuições para as reflexões historiográficas que me propus a fazer. Como membros externos, agradeço ao professor João Pacheco de Oliveira (PPGAS-MN/UFRJ), fonte de conhecimento e de inspiração, amigo e companheiro de trabalho, grande incentivador para a realização deste estudo; e agradeço ao professor Manuel Ferreira Lima Filho (PPGAS-FCS/UFG), parceiro cuja presença e produção foram fundamentais para o desenvolvimento do tema, que me apresentou a artistas e lideranças do povo Iny-Karajá e à antropologia da amizade. Sou grato às professoras Marta Almeida e Mariza de Carvalho Soares pela participação como membros suplentes.

No PPGH/UNIRIO, onde desenvolvi a pesquisa, agradeço à professora Leila Bianchi Aguiar pelas instigantes aulas e debates sobre patrimônio, ensino de história e historiografia. Agradeço pelo convite feito por ela e por Márcia Chuva a ingressar no Grupo de Estudos sobre Políticas de Patrimônio Cultural, vinculado ao NUMEM/UNIRIO, estendendo o agradecimento às/aos integrantes do grupo, repleto de trocas intelectuais e afetivas; agradeço à professora Ângela de Castro Gomes, cujas sugestões e leituras foram decisivas na organização teórico-metodológica da tese; à professora Christina Barbosa (MAST), agradeço pelas experiências na disciplina sobre expedições científicas e trabalhos de campo, ministrada por ela e Heloisa Domingues, que me ajudou a nortear os processos analíticos; agradeço

às/aos professoras/es Anita Almeida, Mariana Muaze, Marcelo Magalhães, Thiago Krause e Keila Grinberg; agradeço a Priscila Luvizotto, secretária do PPGH, pela disponibilidade, ajuda e colaboração; e agradeço às/aos estudantes da Escola de História, especialmente do PPGH, pela convivência e pelos ricos processos de aprendizagem.

No Museu Nacional/UFRJ, onde exerço a profissão de historiador, o meu agradecimento especial à equipe do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE). Sou muito grato ao professor João Pacheco de Oliveira por valorizar a pesquisa histórica e pela relação de confiança que construímos; agradeço ao professor Antônio Carlos de Souza Lima pelas sugestões e pelo incentivo a refletir sobre a antropologia de Heloisa Fénelon; a Fátima Regina Nascimento e a Pedro Ernesto Ventura (*in memoriam*), que trabalharam com Heloisa Fénelon e foram os meus primeiros colegas no SEE, agradeço pelas memórias partilhadas e pela valorização dos trabalhos com as coleções; agradeço a Michele de Barcelos Agostinho, Paula de Aguiar Silva Azevedo, Rachel Correa Lima e Renata Curcio Valente, companheiras de trabalho, pelas trocas profissionais e afetivas, pelo apoio e paciência, sobretudo nos últimos meses de escrita.

No Departamento de Antropologia do Museu Nacional, agradeço a Edmundo Pereira, cujos debates nas disciplinas ministradas no PPGAS e a convivência intelectual e pessoal me ajudaram na realização deste trabalho; a Renata de Castro Menezes, que me convidou para debater a pesquisa no grupo de trabalho sob a sua coordenação, rendendo importantes reflexões; a Cláudia Rodrigues-Carvalho e a Sílvia Reis, pela gentileza de levantar informações no Museu Nacional de Etnologia do Japão (Osaka); aos inspiradores Moacir Palmeira e José Sérgio Leite Lopes, pela vanguarda na defesa da ciência e da educação; agradeço a Tânia Clemente e a Adriana Facina, então chefe e substituta eventual do Departamento; e agradeço ao professor Alexander Kellner, então diretor da instituição, em seu nome estendendo o agradecimento a todo o corpo social do Museu Nacional e da UFRJ.

Agradeço a Rafael Andrade, Cecília Ewbank e Maria Gripp, parceiro/as em vários projetos, pessoas fundamentais para a realização desta pesquisa. Agradeço a Afonso Santoro, Lúcia Hussak Van Velthem, Otávio Velho, Roque Laraia e Wallace de Deus Barbosa pela generosidade de me dedicar tempo e atenção para relatar experiências com e sobre Heloisa Fénelon. O meu especial agradecimento à professora Nobue Myazaki, amiga de Heloisa desde os anos 1950, que me recebeu em São Paulo duas semanas após o incêndio do Museu Nacional, grande inspiração para reelaborar os caminhos da pesquisa naquele momento delicado.

O trabalho não seria possível sem os responsáveis pela vida nos arquivos e nas

bibliotecas. No Museu Nacional, agradeço a Maria das Graças, Jorge Dias, Gustavo Moreira, Ubirajara Mendes e Márcia Pereira, da Seção de Memória e Arquivo (SEMEAR); a Leandra Pereira, Antônio Carlos e Edson Vargas, da Biblioteca Central; a Dulce Carvalho, Adriana Ornellas, Beatriz Alves, Fernando Lima e Márcio Nunes, da Biblioteca Francisca Keller (PPGAS). No MAST, agradeço a Everaldo Pereira e Assis Gonçalves, do Arquivo Histórico.

Eu tive a oportunidade de encontrar pessoas que me trouxeram importantes contribuições em grupos de trabalho, seminários, congressos e outros eventos. Expresso aqui os meus agradecimentos a Erivan Cassiano Karvat (UEPG), Valeria Floriano Machado (UFPR), Antônio Gilberto Ramos Nogueira (UFC), Zita Rosane Possamai (UFRGS), Letícia Julião (UFMG), Leonardo Civale (UFV), Ângelo Emílio Pessoa (UFPB) e Walkíria Freitas (CAP/UFJF e UNIRIO).

Agradeço a Bernardo, Érika, Lourival, Magali, Márcio, Maria José e Raminho, pessoas muito especiais que me ajudaram a manter o equilíbrio nos difíceis últimos anos, em diferentes escalas, planos e saberes.

Agradeço aos/às queridos/as amigos/as Ana Beatriz, André Leal, André Pinho (*in memoriam*), Carlaile Rodrigues, Carolina Castellitti, Cristina Martins, Cynthia Rachel, Dayse Luna, Denise Pereira, Dibe Ayoub, Gabriel Correa, Geraldo Casadei, Gustavo Alves, Igor Rolemberg, Isabel Veiga, João Laet, João Miguel, Jerimum de Olinda, Jomar, Joyce Santos, Karine de Oliveira, Lucas Bártolo, Lucas Freire, Márcio, Maria Rossi, Mariana Borges, Mário Júnior, Morena Freitas, Raika Julie, Ronaldo Alves, Vera Felix e Viviane Brito.

Agradeço à minha família querida, sempre presente, apesar da distância geográfica, apoiando nas dificuldades e celebrando as conquistas: Antônio, Carol, Elma, Fagner, Josete, Gabriel, Givaldo, Irene (*in memoriam*), Jaqueline, José Veloso, Karina, Lúcia, Lula Tavares, Marcílio, Nayara, Niedson, Sabrina, Rivaldo, Rodrigo, Rodriguinho, Sônia, Vanice, Vado, Vadinho, Valentina, Verônica, Waldice. Serei sempre grato às pessoas do meu lugar de origem, a base do meu ser: meus queridos sobrinhos Caio e Ravi; meu irmão, parceiro e amigo Zebé Neto; meu pai, Crenivaldo, de quem herdei o nome e que está sempre comigo no plano transcendental; e minha mãe, Tereza, grande responsável pela minha existência.

O meu agradecimento mais do que especial vai para a pessoa que comigo partilha o pão e a camarata da vida; que me apoiou pacientemente, nutrindo-me de amor e afeto, além de água e comida após horas de trabalho, lembrando que o sol estava por brilhar mais uma vez; que teve força e coragem neste tempo em que permanecemos atentos e fortes, enquanto também produzia a sua tese. Muito obrigado, companheira e camarada Uliana Esteves!

RESUMO

O objetivo desta tese é analisar a trajetória de Maria Heloisa Fénelon Costa no campo da antropologia do Museu Nacional. Artista e com formação universitária no Curso de Pintura pela Escola Nacional de Belas Artes (1953), Heloisa Fénelon ingressou em 1956 no Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, oferecido no Museu do Índio, em parceria com a CAPES. Como antropóloga, foi contratada para o Museu Nacional em 1958, desenvolvendo carreira profissional no Setor de Etnologia e Etnografia (Departamento de Antropologia) por quatro décadas. A pesquisa investiga, especificamente, as trajetórias de Heloisa Fénelon anteriores à formação acadêmica; suas experiências artísticas e a iniciação antropológica na década de 1950; histórias dos primeiros trabalhos de campo etnográfico com os Iny-Karajá (em 1957 e entre 1959 e 1960); as trajetórias profissionais no Museu Nacional, procurando compreendê-las em relação aos processos de reorganização das antropologias na instituição; circunstâncias de formação de duas coleções etnográficas, uma de desenhos e outra de objetos, reunidas com os Iny-Karajá nos primeiros trabalhos de campo; itinerários de uma *ritxòkò* (boneca Karajá), obra da artista Koanajiki integrada à referida coleção de objetos. A motivação inicial foi o interesse em compreender o lugar da antropologia de Heloisa Fénelon e suas relações com as antropologias de viés cultural e social no Museu Nacional. Sob o ponto de vista da história social das ciências, a pesquisa recorreu a noções de campo científico, rede de sociabilidade intelectual, trajetórias sociais, antropologia de museu, antropologia de universidade e gênero nas culturas das ciências. Como fontes de pesquisa, foram analisados diários de memória; projetos e relatórios de atividades e de pesquisas; documentos etnográficos (diários de campo, cadernetas de anotações, dados de recenseamento, dados de prestação de contas); documentos museológicos (catálogos de coleções, fichas catalográficas de objetos); relatos e entrevistas; jornais; artigos, teses. A antropóloga se dedicou a atividades de pesquisa, curadoria de coleções e docência, desenvolvendo conceitos, métodos e estratégias que podem ser considerados inovadores e pioneiros. A análise da trajetória de Heloisa Fénelon é fundamental para as reflexões sobre a complexidade e as dinâmicas das antropologias no Museu Nacional na segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Heloisa Fénelon; História da Antropologia; Museu Nacional; Coleções Etnográficas; Ritxòkò/Ritxò (Boneca Karajá)

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the trajectory of Maria Heloisa Fénelon Costa in the field of anthropology at the National Museum. Fénelon earned an undergraduate degree in Painting at the National School of Fine Arts (1953) and joined the Improvement Course in Cultural Anthropology in 1956. This course was offered by the Indian Museum in partnership with CAPES. As an anthropologist, she was hired by the National Museum in 1958, where she developed a professional career in the Sector of Ethnology and Ethnography (Department of Anthropology) for four decades. This research investigates, specifically, the trajectories of Heloisa Fénelon before academic training; her artistic experiences and anthropological initiation in the 1950s; stories of the first ethnographic fieldwork among the Iny-Karajá (in 1957 and between 1959 and 1960); her professional trajectory at the National Museum, understanding it in relation to the anthropologies' reorganization processes in the institution; the formation circumstances of two ethnographic collections (one of the drawings and the other of object) gathered with the Iny-Karajá in the first fieldwork; the itineraries of a ritxòkò (Karajá doll) made by the artist Koanajiki and integrated into the aforementioned collection of objects. The initial motivation of this research was the interest in understanding the place of Heloisa Fénelon's anthropology and its relation with cultural and social anthropologies in the National Museum. From the point of view of the social history of science, the theoretical framework is based on the notions of the scientific field, intellectual sociability network, social trajectories, museum anthropology, university anthropology, and gender in the cultures of science. The research sources were, mainly, memory diaries; activity and research projects and reports; ethnographic documents (field diaries, notebooks, census data, accountability data); museological documents (collection catalogs, object catalogs); reports and interviews; newspaper; articles, theses. Fénelon has dedicated herself to research, collection curatorship, and teaching activities. She developed concepts, methods, and strategies that can be considered innovative and pioneering. Heloisa Fénelon's trajectory analysis is fundamental to understand the complexity and dynamics of the National Museum's anthropologies in the second half of the 20th century.

Keywords: Heloisa Fénelon; History of Anthropology; National Museum; Ethnographic Collections; Ritxòkò/Ritxò (Karajá Doll)

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Obra de Heloisa Fénelon. O retrato de Lizete (1951)	88
Figura 2: Obra de Heloisa Fénelon. Xilogravura (1952).....	89
Figura 3: Diploma de graduação de Heloisa Fénelon na ENBA (1953)	94
Figura 4: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957).....	101
Figura 5: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957).....	101
Figura 6: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957).....	103
Figura 7: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957).....	103
Figura 8: Tembetás dos Inỹ-Karajá no Museu Nacional.....	161
Figura 9: Detalhe do caderno de campo de Heloisa Fénelon (1957).....	164
Figura 10: Detalhe da caderneta de anotações de Heloisa Fénelon (1957).....	166
Figura 11: Detalhe da caderneta de anotações de Heloisa Fénelon (1957).....	166
Figura 12: Capitão Wataú recepcionando o presidente JK (1960).....	168
Figura 13: <i>Ritxòkò</i> (Representação de marido e mulher)	176
Figura 14: Primeira missa em Brasília	189
Figura 15: Fotografia de Heloisa Fénelon com uma mulher e uma criança Inỹ	192
Figura 16: Detalhe da caderneta de anotações de Heloisa Fénelon (1957).....	196
Figura 17: Ficha com dados de parentesco de uma família Inỹ-karajá (1957).....	200
Figura 18: As três partes do mundo, por Arutana (1957).....	204
Figura 19: Certificado de formação de Heloisa Fénelon em Antropologia Cultural (1957) ..	208
Figura 20: Capa de livro de Darcy Ribeiro	210
Figura 21: Folha de rosto com dedicatória de Darcy Ribeiro.....	210
Figura 22: Ficha de organização dos arquivos antropológicos do MN/UFRJ.....	220
Figura 23: Ficha de organização dos arquivos antropológicos do MN/UFRJ.....	222
Figura 24: Ficha de organização dos arquivos antropológicos do MN/UFRJ.....	223
Figura 25: Frente da ficha catalográfica dos objetos (primeira metade do séc. XX)	233
Figura 26: Verso da ficha catalográfica dos objetos (primeira metade do séc. XX).....	233
Figura 27: Ficha catalográfica número 30970 (frente).....	234
Figura 28: Ficha de instrumento musical (frente)	269
Figura 29: Ficha de instrumento musical (frente)	269
Figura 30: Ficha de instrumento musical (verso)	269
Figura 31: Ficha de instrumento musical (verso)	269
Figura 32: Evento de Natal no Museu Nacional em 1964.....	274

Figura 33: Reportagem sobre o trabalho de campo de Heloisa Fénelon em 1961	285
Figura 34: Fotografia de Geraldo Pitaguary, Clarice Barroca e Lúcia van Velthem na reserva técnica do Setor de Etnologia (MN/UFRJ).....	295
Figura 35: Detalhe do Catálogo das Coleções de Etnografia do Museu Nacional.....	323
Figura 36: Ficha catalográfica número 38569 (SEE/MN).....	324
Figura 37: Desenho de Konoí. <i>Ijasò</i> (1957)	333
Figura 38: Desenho de Konoí. Barco (1957).....	333
Figura 39: Desenho de Kuyaparé Mehinako (1970)	335
Figura 40: Desenho de Kuyaparé Mehinako (1970)	335
Figura 41: Desenho de Kuyaparé Mehinako (1975)	335
Figura 42: <i>Ritxòkò</i> (<i>Benorá</i>)	344
Figura 43: <i>Ritxòkò</i> (<i>Krerá</i>)	344
Figura 44: <i>Ritxòkò</i> (<i>Adjoramantí</i>).....	344
Figura 45: <i>Ritxòkò</i> (<i>Hiré</i>)	344
Figura 46: Detalhe de anotações e desenho sobre “marcação de rosto” de uma jovem Iny-Karajá.....	346
Figura 47: Mapa “região dos índios Karajá”	346
Figura 48: Banco cerimonial	351
Figura 49: Desenho do banco cerimonial	351
Figura 50: <i>Kawakawa</i> confeccionada por mulher (Koederi).....	357
Figura 51: <i>Kawakawa</i> confeccionada por mulher (Nahuria).....	357
Figura 52: Duas <i>kawakawa</i> na capa do livro de Heloisa Fénelon.....	358
Figura 53: <i>Ritxòkò</i> adquirida por Heloisa Fénelon na Aldeia Mato Verde	359
Figura 54: <i>Ritxòkò</i> adquirida por Heloisa Fénelon na Aldeia Mato Verde	360
Figura 55: <i>Ritxòkò</i> adquirida por Heloisa Fénelon na Aldeia Mato Verde	360
Figura 56: <i>Ritxòkò</i> (Fase do cerimonial de enterro)	362
Figura 57: <i>Ritxòkò</i> (<i>Kraboró-rá-inatí</i> - jacaré de duas cabeças)	362
Figura 58: <i>Ritxòkò</i> (Representação da dança dos <i>Ijasò</i> - dança dos Aruanã).....	362
Figura 59: <i>Ritxòkò</i> (<i>Kanámahadô</i> – Karajá antigo puxando uma onça)	364
Figura 60: <i>Ritxòkò</i> (<i>Kanámahadô</i> – Karajá antigo lutando com jacaré)	364
Figura 61: <i>Ritxòkò</i> (<i>Kaboró</i> – jacaré)	367
Figura 62: <i>Ritxòkò</i> (Karajá com muitas cabeças)	367
Figura 63: Detalhe de anotações e desenhos de Heloisa Fénelon sobre os desenhos de Xireréya	368

Figura 64: <i>Ritxòkò</i> (<i>Diadokoma</i> – donzela, moça Karajá sentada)	369
Figura 65: <i>Ritxòkò</i> (Mulher sentada segurando um vaso)	369
Figura 66: <i>Ritxòkò</i> (Guerreiro Karajá armado com lança)	369
Figura 67: <i>Ritxòkò</i> (Figura feminina)	371
Figura 68: <i>Ritxòkò</i> (Moça sentada com um cachorro novo).....	371
Figura 69: <i>Ritxòkò</i> (Figura masculina sentada)	371
Figura 70: Desenho da <i>ritxòkò</i> que representa a dança dos <i>Ijasò</i>	374
Figura 71: <i>Ritxòkò</i> (Representação de <i>harabié</i>)	376
Figura 72: <i>Ritxòkò</i> (Representação de <i>harabié</i>)	376
Figura 73: <i>Ritxòkò</i> (Representação de colocação da marca tribal).....	377
Figura 74: Vitrine de exposição do Museu Nacional em 1964	379
Figura 75: Trabalho de campo de Heloisa Fénelon em Santa Isabel do Morro	380
Figura 76: Trabalho de campo de Heloisa Fénelon em Santa Isabel do Morro	380
Figura 77: Imagem de <i>ritxòkò</i> em agendas da UFRJ (2003).....	382
Figura 78: Imagem de <i>ritxòkò</i> em agendas da UFRJ (2007).....	382
Figura 79: Vitrine Karajá na exposição do Museu Nacional em 2006.....	382
Figura 80: Koanajiki no documentário <i>Ritxòkò</i> (2011).....	384
Figura 81: Koanajiki no documentário <i>Ritxòkò</i> (2011).....	384
Figura 82: Vitrine da exposição Karajá, Plumária e Etnografia (2012)	385
Figura 83: Fragmentos da <i>ritxòkò</i> representando a dança dos <i>Ijasò</i> (2018).....	386
Figura 84: <i>Ritxòkò</i> doada ao Museu Nacional por Kaimote Kamaiurá Karajá	387

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Programa das Conferências apresentadas nos Seminários do CAAC	130
Tabela 2: Estágios orientados por Heloisa Fénelon no SEE (1961 a 1988)	287
Tabela 3: Cursos oferecidos por Heloisa Fénelon (1966-1986)	302
Tabela 4: Desenhos de crianças e jovens Karajá (por idade)	329
Tabela 5: Classificação dos desenhos masculinos por temas	331
Tabela 6: Classificação dos desenhos femininos por temas	332
Tabela 7: Coleção MHFC (1960 a 1981)	337
Tabela 8: Despesas anotadas por Heloisa Fénelon para a compra de materiais dos Karajá...	350
Tabela 9: Coleção Inỹ-Karajá MHFC (1960) por aldeias e “sexo” (feminino/masculino)....	354
Tabela 10: Coleção Inỹ-Karajá MHFC (1960) por materiais e “sexo” (feminino/masculino)	355
Tabela 11: Itens da Coleção Inỹ-Karajá (MHFC, 1960) confeccionados por mulheres de Santa Isabel.....	364

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CAAC – Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural

CAPES – Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
(denominação entre 1951 e 1961, quando passou a ser Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

CAPS – Curso de Aperfeiçoamento em Pesquisas Sociais

CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa

CBPE – Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais

CFEAC – Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas

EBA – Escola de Belas Artes

ELSP – Escola Livre de Sociologia e Política (São Paulo)

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FNFi – Faculdade Nacional de Filosofia

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MA/UFG – Museu Antropológico/Universidade Federal de Goiás

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins

MN/UFRJ – Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

SEE – Setor de Etnologia e Etnografia (Museu Nacional)

SEMEAR – Seção de Memória e Arquivo (Museu Nacional)

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UB – Universidade do Brasil

UDF – Universidade do Distrito Federal

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

CONVENÇÕES

- Os registros de Heloisa Fénelon nos cadernos de campo (diários e cadernetas de anotações) e nos diários de memória apresentam abreviaturas em algumas palavras e expressões. Nas citações de trechos destes materiais, eu substituí a abreviatura pela palavra completa, para deixar a leitura mais fluida. Por exemplo, há uma passagem em que ela anotou “à noite, após o jantar, insisti c. Sizídio p.q. me levasse a ver o Aruanã”. A citação ficou: “à noite, após o jantar, insisti com Sizídio para que me levasse a ver o Aruanã” (p. 164). Fiz a adaptação em outras passagens, sem alterar o relato, apenas evitando as abreviaturas, sempre que possível.
- Heloisa Fénelon registrou nos seus documentos etnográficos inúmeras palavras e expressões na língua Karajá. De modo geral, procurei manter os registros mais próximos das suas anotações, com algumas exceções, como o nome da ceramista Koanajikí, escrito pela antropóloga como “Koanadiki”. Quando possível, nomes registrados por Heloisa foram apresentados nas notas de rodapé em grafias mais atualizadas, a partir do “*Ritxòkò*, Vídeo do Registro Patrimonial”. Por exemplo, a nota 430 (p. 344): “Figura 44: *Adjoramani*. No vídeo *Ritxòkò* (2011) está escrito *wajoromani*. Nº de catálogo 38638. Autora: Herináru”.
- Nos títulos de alguns artigos e da tese “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais”, o nome do povo foi mantido tal qual a publicação. Nas demais passagens, mantive a grafia “Mehinako”.
- Optei por utilizar os nomes dos campos intelectuais científicos com a primeira letra minúscula. Por exemplo, ciências naturais, ciências humanas, antropologia, antropologia cultural, antropologia social, arte, antropologia da arte. Quando me referi à disciplina acadêmica e institucional, a cursos e frações administrativas de instituições, fiz uso da primeira letra maiúscula. Por exemplo, disciplinas de Etnologia da Arte, Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural do Museu do Índio; Setor de Etnologia e Etnografia; Departamento de Antropologia do Museu Nacional/UFRJ.
- O levantamento nos arquivos do Setor de Etnologia e Etnografia e na Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional foram realizados antes do incêndio de 2 de setembro de 2018. O regime de citação leva em conta as referências anteriores ao evento, como o número de catalogação atribuído aos itens das coleções etnográficas. Por exemplo, na nota de rodapé 448 (p. 363): “Figura 58: *Ritxòkò*. Representação da dança dos *Ijasò* (dança de Aruanã). Nº de catálogo 38569. Autora Koanajiki (1959). Coleção Iny-Karajá MHFC. Acervo: MN/UFRJ (SEE)”.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO.....	7
ABSTRACT	8
LISTA DE IMAGENS	9
LISTA DE TABELAS.....	12
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS	13
CONVENÇÕES	14
SUMÁRIO.....	15
INTRODUÇÃO.....	17
Formulação do objeto de pesquisa	17
Questões e hipóteses	27
Discussões teórico-metodológicas e documentação	40
Organização dos capítulos	53
CAPÍTULO 1: A JOVEM ARTISTA	57
1.1 “Eu queria reler sua memória”	59
1.2 “O trabalho, única coisa que ainda me mobiliza”	65
1.3 “Os forasteiros eram chamados pau-rodado”	75
1.4 “Sentimento poético da jovem artista”	83
CAPÍTULO 2: UMA ANTROPÓLOGA ESPECIALIZADA	96
2.1 Artista em museus etnográficos	97
2.2 O CAAC e o indigenismo	106
2.3 A profissão antropológica	115
2.4 Organização e características do CAAC	126
2.5 “Patrimônio cultural de grande riqueza”	138
CAPÍTULO 3: ETNOGRAFIA DA AMIZADE.....	155
3.1 “Entre os Karajá, Arutana era o meu professor”	156
3.2 “Vieram vender bonecas”	170
3.3 “Você vai mesmo, <i>Luiza</i> ?”	180
3.4 “Amiga de Karajá”	191
3.5 “Artistas produtores de bens comerciáveis”	203
CAPÍTULO 4: ANTROPÓLOGA DO MUSEU NACIONAL.....	210
4.1 Antropologias no Museu Nacional	213

4.2 “Etnologia e Etnografia. Antropologia Cultural”	229
4.3 Equipes e programas de trabalho	242
4.4 “Antropologia Cultural (Social)”	254
CAPÍTULO 5: A ARTE DA ANTROPOLOGIA	265
5.1 Responsável pelo Setor de Etnografia	267
5.2 Trabalhos de campo no Alto Xingu	278
5.3 “Produção do artesanato acadêmico”	287
5.4 Produção de disciplinas acadêmicas	300
5.5 Curadoria e pesquisa	309
CAPÍTULO 6: HISTÓRIAS, COLEÇÕES E SABERES	323
6.1 Desenho, arte e metodologia	328
6.2 “Reatando amizades”: o retorno ao Araguaia	337
6.3 Coleção Inỹ-Karajá (Heloisa Fénelon, 1960)	350
6.4 Uma <i>ritxòkò</i> no Museu Nacional	372
CONCLUSÃO	388
REFERÊNCIAS	398
ANEXO I – DADOS DE FORMAÇÃO E CARREIRA DE HELOISA FÉNELON	411
ANEXO II – COLEÇÃO INỸ-KARAJÁ / MARIA HELOISA FÉNELON COSTA (1960).....	424

INTRODUÇÃO

Formulação do objeto de pesquisa

Apresento no texto que segue os resultados da pesquisa O “artesanato da produção acadêmica”: histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloisa Fénelon. O objetivo é analisar a trajetória social de Maria Heloisa Fénelon Costa (1927-1996) no campo da antropologia do Museu Nacional. Especificamente, a pesquisa investiga as trajetórias de Heloisa Fénelon anteriores à formação acadêmica; suas experiências artísticas e a iniciação antropológica na década de 1950; histórias dos primeiros trabalhos de campo etnográfico com os Iny-Karajá (em 1957 e entre 1959 e 1960); as trajetórias profissionais no Museu Nacional, procurando compreendê-las em relação aos processos de reorganização das antropologias na instituição; circunstâncias de formação de duas coleções etnográficas, uma de desenhos e outra de objetos, reunidas com os Iny-Karajá nos primeiros trabalhos de campo; itinerários de uma *ritxòkò* (boneca Karajá), obra da artista Koanajiki integrada à referida coleção de objetos.

Iniciei essa pesquisa em 2016, no Curso de Doutorado em História do PPGH/UNIRIO, sob orientação da professora Heloisa Maria Bertol Domingues, na linha de Pesquisa Patrimônio, Ensino de História e Historiografia. O tema e as questões decorrem das minhas experiências no cargo de historiador do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE), vinculado ao Departamento de Antropologia do Museu Nacional.¹ O meu ingresso ocorreu em 2010.² Era um momento de reorganização da agenda curatorial, coordenada por João Pacheco de

¹ Criado em 1818 com o nome de Museu Real, desde o século XIX o Museu Nacional se caracteriza como instituição voltada à pesquisa, colecionamento, divulgação científica e formação profissional em Ciências Naturais e em Antropologia. Desde o Regimento de 1842, as coleções e os estudos estão organizados regimentalmente sob diferentes categorias administrativas, relacionadas aos campos de conhecimento científico. Até 1971, observa-se o uso dos termos “Seções”, “Setores”, “Divisões”. A partir de então, as “Divisões Científicas” passaram a ser chamadas de “Departamentos Acadêmicos”, reunindo as “disciplinas acadêmicas”, seguindo o vocabulário universitário. As expressões “Etnografia” e “Etnologia” aparecem nos documentos administrativos, nos planejamentos e relatórios de trabalho como referências científico-administrativas desde meados do século XIX. Na passagem para o século XX, aparecem também como referência de formação, através de estágios e cursos públicos. A partir das décadas de 1960 e 1970, estavam associadas tanto aos trabalhos de pesquisa, curadoria, exposição e formação profissional relacionados às coleções quanto aos trabalhos de pesquisa e ensino que seguiram com os Cursos de Pós-Graduação em Antropologia Social. Desde então, a expressão “Setor de Etnologia e Etnografia” é usada pelas equipes que trabalham com as coleções etnológicas e etnográficas. Nesta tese, usarei o termo (ou a sigla SEE) para me referir à fração do campo antropológico do Museu Nacional responsável pelos trabalhos com as coleções, a partir dos anos 1960/1970. Para o período anterior, usarei a expressão “Etnografia” ou “Etnologia”, conforme o documento em análise.

² Fui aprovado em concurso público realizado em 2008. Antes da convocação, trabalhei voluntariamente como assistente de pesquisa na exposição “Os Primeiros Brasileiros”, sobre povos indígenas do Nordeste, apresentada ao público do Museu Nacional em 2009, depois de exposições no Recife-PE (2007) e em Fortaleza-CE (2008); e no Seminário Experiências Indígenas com Museus e Centros de Memória, realizado no Museu Nacional, no mesmo período de inauguração da exposição (2009). A convocação ocorreu no começo do ano seguinte, quando tomei posse no cargo de Historiador (fevereiro de 2010).

Oliveira, visando a valorização e o incentivo às pesquisas históricas e antropológicas sobre o acervo etnográfico, sobre itinerários de sujeitos, objetos, coleções e arquivos, relações entre museus nacionais e antropológicos e povos indígenas, em diferentes situações históricas.³ Uma primeira reflexão que desenvolvi resultou na dissertação de mestrado “*Os curiosos da natureza: Freire Alemão e as práticas etnográficas no Brasil do século XIX*”, defendida em 2013 no PPGH da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O SEE se articulava com (e mediava relações entre) representantes de povos indígenas interessados em desenvolver espaços de museus, centros culturais, artísticos e de memórias em suas comunidades e representantes de órgãos de governo, como a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID) e ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), vinculados ao Ministério da Cultura (MinC), além do próprio Ministério da Educação, ao qual o Museu Nacional está vinculado, através da UFRJ.⁴ Assim que ingressei profissionalmente na instituição, participei de reuniões, seminários e encontros com lideranças indígenas.⁵ Tive a oportunidade de perceber o quanto as noções de território, educação, saúde, direitos, cidadania, estavam articulados nas suas discussões sobre políticas de memória e de cultura. E o quanto a arte e o artesanato eram elementos centrais nas expressões e nas estratégias de organização política.

Entre 2010 e 2012, realizei cinco viagens ao município de Benjamin Constant, Amazonas, a fim de desenvolver atividades no Museu Magüta,⁶ do povo Magüta-Ticuna.⁷ O

³ Alguns resultados podem ser conferidos em pesquisas realizadas por integrantes da equipe do SEE e por colaboradores que realizaram investigações no Setor. Ver, por exemplo, Oliveira, 2007; Nascimento, 2009; Veloso Jr., 2013; Soares e Lima, 2013; Agostinho, 2014; Costa Oliveira, 2015; Soares e Agostinho, 2016; Soares, Lima e Agostinho, 2016; Ewbank e Gripp, 2016; Lima Filho, 2017; Ewbank, 2017; Ewbank e Lima Filho, 2017; Pereira, 2019; Lima, 2019; França, 2020; Santos, 2020; Agostinho, 2020.

⁴ Estavam em curso no Brasil políticas de fomento a experiências culturais e de memórias comunitárias, coletivas, populares, ribeirinhas, quilombolas, indígenas. Por exemplo, os Programas Cultura Viva e Mais Cultura procuravam incentivar os chamados Pontos de Cultura e Pontos de Memória pelo território nacional. Entre os temas, debatia-se a introdução de pautas indígenas nestes projetos, bem como no Plano Nacional de Cultura, visando o planejamento de políticas de governo a serem implementadas nos campos da cultura e da memória no período de dez anos.

⁵ A primeira experiência foi o IV Encontro Nacional de Pontos de Memória. Ocorreu em Fortaleza-Ceará, entre 25 e 31 de março de 2010, reunindo mais de 1700 instituições, mais de quatro mil artistas e artesãos, representantes de coletividades e comunidades apoiadas pelos editais para implementação de Pontos de Culturas e Pontos de Memória no país. Acompanhei as sessões da Rede Indígena, onde houve a apresentação das primeiras experiências dos Pontos de Cultura em comunidades indígenas.

⁶ As viagens foram realizadas através de parceria entre o SEE, o Museu Nacional e a UFRJ com o Museu Magüta, IBRAM e o IPHAN. Na sede do Museu Magüta funcionam, além do Museu (com salas de exposição, de reserva técnica e de administração), o Centro de Documentação Magüta, com uma variedade de documentos reunidos desde a década de 1980; uma biblioteca, que durante vários anos foi a única do município; e uma loja de artesanato.

⁷ Magüta (“gente”, “povo” “povo pescado”) é a auto denominação do povo que na língua portuguesa ficou conhecido como Ticuna. Localizados na região do Alto Solimões, os Ticunas se organizam em diversas aldeias na região de fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, formando uma das maiores populações indígenas do Brasil

primeiro museu indígena do Brasil, inaugurado em 1991, era então administrado pelo professor Nino Fernandes.⁸ O SEE desenvolveu o projeto “Valorização do Museu Magüta”, coordenado por João Pacheco em parceria com as lideranças do Museu Magüta, realizando atividades com jovens de diferentes aldeias. Particpei de algumas reuniões e assembleias em que a arte e o artesanato apareciam nas narrativas como parte importante das organizações, como expressão da cultura e como possibilidade de obtenção de recursos para colaborar no sustento das famílias, principalmente nas discussões da Articulação das Mulheres Indígenas Ticuna.⁹

Eu também começava a entender as dinâmicas e rotinas de trabalho na reserva técnica do SEE, onde ficavam guardadas as coleções etnográficas. Pesquisas, processos de classificação, exposições, atendimento a pesquisadores e ao público interessado no acervo eram algumas das principais atividades. Entre os interessados nos materiais da coleção, havia representantes de povos indígenas. Nos meus primeiros anos de trabalho, tive a oportunidade de conhecer lideranças, professores, artistas e pesquisadores Ticuna, Guarani-Kaiowá, Kaingang, Baniwa, Fulni-ô, Iny-Karajá, entre outros.¹⁰

Em 26 de janeiro de 2011, a visita de três mulheres e um cacique da aldeia de Santa Isabel do Morro (*Hawaló Mahãdu*) foi um momento importante para as minhas experiências com representantes do povo Iny-Karajá e com as pesquisas de campo de Heloisa Fénelon. As ceramistas Siramaru, Lubederu e Belanré e o cacique Idjahina foram ao Museu Nacional, acompanhados por pesquisadores/as do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG) e da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da mesma Universidade.¹¹ A comitiva pretendia conhecer objetos do povo Iny-Karajá ali coletados, em especial, as *ritxòkò* (na fala

(aproximadamente 54 mil pessoas em 2014, segundo dados observados no site do Instituto Socioambiental (<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ticuna>).

⁸ Nino Fernandes (1954-2018) foi uma liderança importante na história recente dos Ticunas, com atuação destaca na luta pela preservação do seu povo e do meio ambiente, pelo reconhecimento e defesa da vida e dos direitos indígenas, como a demarcação de suas terras. Assumiu a presidência da OGPTB em 1982 e a diretoria do CGTT em 1985. Depois do seu falecimento, a direção do Museu Magüta foi assumida pelo professor Santo Cruz. No site do projeto “Os Brasis e suas Memórias” há uma biografia de Nino Fernandes elaborada pelo seu sobrinho, José Fernandes Mendonça, professor, mestre em Linguística e então doutorando em Antropologia Social pelo PPGAS do MN/UFRJ. Disponível em <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/nino-fernandes/>

⁹ Além dos trabalhos no Museu Magüta, acompanhei assembleias e reuniões de organizações Ticunas, como o Conselho Geral das Tribos Ticuna (CGTT), a Organização Geral dos Professores Ticunas Bilingues (OGPTB) e a Articulação das Mulheres Ticuna (AMIT).

¹⁰ Um deles foi o antropólogo Tônico Benites, do povo Guarani-Kaiowá, doutor em Antropologia Social pelo PPGAS do Museu Nacional, que atuou no SEE como pesquisador de pós-doutorado.

¹¹ A equipe da UFG era formada por Manuel Ferreira Lima Filho, da FCS, e Nei Clara de Lima, Rosani Moreira Leitão e Telma Camargo da Silva, do Museu Antropológico. Também participaram Raquel Teixeira, do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular, representando o IPHAN, Ana Rondon, pesquisadora que à época cursava o mestrado em Artes Cultura Contemporânea na UERJ e uma equipe de filmagem (Olho Filmes) para registro audiovisual que viria a fazer parte de um documentário etnográfico.

das mulheres Inỹ-Karajá) e *ritxò* (na fala dos homens), como os Inỹ (autodenominação dos Karajá) – habitantes das margens do rio Araguaia¹² – chamam as suas bonecas de cerâmica, produzidas por mulheres.

Em parceria com os Inỹ, a equipe do Museu Antropológico e da FCS/UFG havia apresentado o projeto “Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia” ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2008. Pretendia-se o registro dos saberes e modos associados às bonecas Karajá como patrimônio cultural imaterial da nação. A visita fazia parte das pesquisas para elaboração do Dossiê patrimonial, um dos documentos exigidos no processo.¹³ Os visitantes foram recebidos pelo curador das coleções etnográficas, professor João Pacheco de Oliveira, que apresentou o seu gabinete de trabalho, as exposições e a reserva técnica do Setor de Etnologia. Eu fiz parte da equipe que recepcionou o grupo.

Políticas de patrimônio cultural, conforme indicou Márcia Chuva (2012), estão voltadas à atribuição de “valor e significados a bens e práticas culturais que circunscrevem os limites da nação” (CHUVA, 2012, p.11)¹⁴. No caso do patrimônio imaterial, pelo decreto nº 3551 de 4 de agosto de 2000, o IPHAN foi designado como responsável pelo “registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio imaterial brasileiro”. As referências para inclusão nos Livros de Registro (Saberes, Celebrações, Formas de Expressão e Lugares) seriam a “continuidade histórica e a sua relevância nacional para a história”. A produção de valor cultural estaria associada à produção de valor histórico para a nação. Daí o reconhecimento por parte dos integrantes do projeto do patrimônio Karajá em visitar o Museu Nacional, onde estava uma das mais antigas coleções museológicas no Brasil de materiais do povo Inỹ e de onde surgiram importantes trabalhos de pesquisa que valorizaram a produção como arte e as produtoras como artistas, sobretudo a partir da década de 1950.¹⁵

¹² Em 2014, a população Inỹ-karajá era de 3768, distribuída entre nos estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso. Dados Sisai/Sesai, observados no sítio eletrônico do Instituto Sócio Ambiental (ISA). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1>

¹³ Como parte da pesquisa voltada ao registro patrimonial, as ceramistas e o chefe Karajá viajaram para o Rio de Janeiro, onde participaram do evento de abertura de uma exposição no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular em 25 de janeiro de 2011. O tema da exposição foi “Bonecas Cerâmicas *ritxòkò*: arte e ofício do povo Karajá”. Foi neste período que visitaram o Museu Nacional e o Museu do Índio.

¹⁴ Sobre políticas de patrimônio cultural e sobre a criação de um campo do patrimônio no Brasil, ver Chuva, 2009; 2012. Abreu e Chagas (orgs), 2009. Sobre relações entre antropologia e patrimônio, ver: Gonçalves, 2007; Lima Filho e Tamaso (orgs.), 2012.

¹⁵ Na coleção etnográfica do Museu Nacional havia aproximadamente 1500 objetos dos Karajá, reunidos entre o final do século XIX e o início da década de 1980. Destes, aproximadamente 500 eram *ritxòkò*. Os trabalhos que situaram a produção das *ritxòkò* como arte foram realizados por Castro Faria (1959) e Heloisa Fénelon (1968 e 1978).

A visita das ceramistas tornou os comentários sobre Heloisa Fénelon ainda mais frequentes. Quando iniciei os trabalhos no SEE, a equipe era composta por João Pacheco de Oliveira, curador, pela museóloga Fátima Regina Nascimento, responsável pela curadora técnica, e pelo biólogo (ornitólogo) Pedro Ernesto Ventura. Os três trabalharam por décadas com Heloisa Fénelon, curadora das coleções desde a década de 1960, sendo recorrente a referência ao seu nome.¹⁶ Outro nome bastante comentado era o de Berta Ribeiro.¹⁷ A presença de três mulheres e de um cacique da aldeia de Santa Isabel motivou a minha aproximação aos materiais do seu povo que estavam no Museu Nacional, principalmente aqueles reunidos e estudados por Heloisa Fénelon como “objetos” de “coleção etnográfica” e “coleção artística”. As cerâmicas escolhidas para a visita foram produzidas e coletadas em diferentes situações ao longo do século XX. Algumas faziam parte da chamada Coleção Maria Heloisa Fénelon Costa. Era o início da minha relação com histórias, coleções e saberes relacionados à antropóloga. As suas pesquisas se tornaram uma das referências que embasaram os argumentos favoráveis ao registro patrimonial.¹⁸

Como desdobramento desta visita, o SEE desenvolveu um projeto que resultou na exposição “Karajá: Plumária e Etnografia”, inaugurada em março de 2012. Fazia pouco mais de um mês do deferimento do registro patrimonial pelo IPHAN.¹⁹ A tese de Heloisa Fénelon

¹⁶ Entre o fim dos anos 1970 e meados dos anos 1980, Heloisa Fénelon coordenou um convênio com a agência Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), canalizando consideráveis recursos destinados a projetos de pesquisa e à reestruturação do antigo depósito. O professor João Pacheco ingressou em 1978 e realizou pesquisas de campo no Alto Solimões e reuniu coleções Ticuna para o SEE. Fátima Nascimento ingressou em 1979, quando cursava museologia, iniciando as atividades como estagiária. Pedro Ernesto ingressou na década de 1980 para trabalhar com a classificação ornitológica das coleções de plumária. Além dos três, em 2010 trabalharam no SEE a museóloga Valéria Abdala e o sociólogo Vinícius Branco, que não continuaram nos anos seguintes.

¹⁷ Além de ter trabalhado no SEE por duas ocasiões – anos 1950 e a partir dos anos 1970, pelo projeto com a FINEP – Berta Ribeiro desenvolvendo importantes pesquisas e reunindo coleções entre povos indígenas da região do Alto Xingu. O seu nome era bastante comentado, entre outros aspectos, por conta das publicações na década de 1980 da *Suma Etnológica* e do *Dicionário de Artesanato Indígena*, importantes referências nos processos de classificação museológica dos materiais coletados junto a povos indígenas do Brasil.

¹⁸ Muitas histórias se cruzaram neste encontro. Algumas *ritxòkò* produzidas décadas antes da visita estavam sendo estudadas por mulheres que aprenderam aquela arte com as suas mães, tias, avós; tornaram-se artistas e artesãs e passaram a ensiná-la às suas filhas, sobrinhas e netas. Uma mulher não indígena, Heloisa Fénelon, realizou pesquisas e produziu uma tese qualificando o material como arte e as mulheres Iny como artistas. Dessa vez, a qualificação seria como “patrimônio nacional”. Também era um cruzamento de histórias de instituições científicas. O Museu Antropológico da UFG havia sido aberto ao público em 1970, com a presença de Heloisa Fénelon no evento de inauguração, como convidada, representando o Museu Nacional. À época, uma das estagiárias de Heloisa no SEE era Edna Luiza de Melo Taveira, que posteriormente se tornou diretora do Museu Antropológico e realizou importantes pesquisas com os Iny-Karajá. Edna Taveira foi uma das consultoras do projeto de pesquisa para o registro patrimonial.

¹⁹ Em 25 de janeiro de 2012, dois registros declararam como patrimônio da cultura imaterial da nação os “saberes e práticas associados aos modos de fazer boneca Karajá”, inscritos no livro de registro dos saberes; e “*Ritxòkò: expressão artística e cosmológica do povo Karajá*”, inscrito no livro de registros de expressões artísticas (LIMA FILHO e SILVA, 2012).

sobre a arte, a artista e a sociedade Karajá foi uma das referências do Dossiê.²⁰ A exposição foi dedicada às suas experiências etnográficas às coleções Iny-Karajá no Museu Nacional, principalmente as plumárias.²¹

A montagem ocorreu numa sala com vitrines inicialmente preparadas para outra exposição. Antes da minha entrada na instituição, havia a definição para remontagem da exposição do acervo africano. Contudo, com a inauguração da exposição zoológica “Aves do Museu Nacional”,²² localizada na sala ao lado, o SEE recebeu a demanda de agilizar a abertura da sala sob a sua responsabilidade. Considerando que estava sendo planejada uma pesquisa sobre o acervo africano, necessitando de tempo para a sua realização, optou-se pela exposição “Karajá: Plumária e Etnografia”, dada a parceria em andamento com pesquisadores da UFG.²³

A sala estava organizada em cinco vitrines de diferentes tamanhos, onde foram distribuídos 53 itens da coleção Iny-Karajá reunida no Museu Nacional. Como a ideia era visibilizar o material classificado como plumária, todos os itens exibidos tinham plumas em sua composição. A maior parte do material foi produzido no final da década de 1950 e no final dos anos 1970, comprado por Heloísa Fénelon com a referência de arte e de artesanato. Alguns desses itens eram *ritxòkò*. Havia também materiais coletados por dois importantes antropólogos da Universidade de Colúmbia, William Lipkind e Charles Waglay, na passagem dos anos 1930 para os anos 1940.²⁴ Também foram apresentadas reproduções de imagens fotográficas de trabalhos de campo de Heloisa, mapas e textos.

Alguns Iny-Karajá colaboraram com a identificação de itens da coleção e a confirmação de que se tratava de produções do seu povo. A partir de imagens fotográficas enviadas por mim, Manuel Ferreira Lima – um dos pesquisadores no projeto do patrimônio cultural e colaborador da exposição – entrou em contato com seus amigos Iny na Ilha do

²⁰ Dossiê disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bonecas_karaja_m.pdf.

²¹ O biólogo Pedro Ernesto havia atualizado a classificação do material confeccionado com plumagem, identificando 2008 itens, provenientes de 79 povos indígenas. A maior parte era dos Karajá, com 330 itens. Especialista em ornitologia, Pedro Ernesto chamava a atenção para a necessidade de atualização do armazenamento dos acervos plumários, que demandava investimentos estruturais significativos. A exposição de parte do material era vista como uma estratégia para dar visibilidade a tais questões.

²² Vale lembrar que o Museu Nacional não é “somente” etnográfico, é também arqueológico, linguístico, bioantropológico e socioantropológico (vinculados ao Departamento de Antropologia), assim como é, desde a sua criação, um museu de história/ciência natural, reunindo diversas disciplinas, campos científicos e coleções nos Departamentos de Botânica, de Entomologia, de Geologia e Paleontologia, de Vertebrados e de Invertebrados.

²³ A pesquisa sobre o acervo africano foi desenvolvida nos anos seguintes sob a coordenação de Mariza de Carvalho Soares, professora do Departamento de História da UFF. Como resultado expositivo, em 2014 houve a inauguração da exposição “Kumbukumbu, Memória e Patrimônio”.

²⁴ Seguindo o vocabulário museológico inscrito na documentação, esses materiais estavam classificados como “ornato”, “brinco”, “diadema”, “coifa”, “cinta”, “bastão” e “máscaras”.

Bananal. As fotos de um “cinto” (*Wetaana*), um “capacete” (*Lorilori*) e um “bastão” (*Obi*) foram identificadas por Tunaiki Karajá e Wekede Karajá, que integram uma importante família da aldeia de Santa Isabel, como Maluaré e Maluá.²⁵ A partir dos relatos de Tunaiki e Wekedi, Manuel Ferreira elaborou um texto sobre o bastão *Obi*, instrumento usado pelo *hári* (xamã) na comunicação com as entidades espirituais nos principais rituais, como o *Hetohokỹ* e as festas dos Aruanã.

Duas ceramistas da aldeia de Santa Isabel do Morro aceitaram o convite para realizar uma oficina em cerâmica voltada ao público do Museu Nacional no evento de inauguração. Nessa oportunidade eu conheci Kuaxiro,²⁶ uma das artistas mais experientes, sua nora, Koiaxaru, também ceramista respeitada, e o filho de Kuaxiro, Sansão Karajá, que na ocasião era o cacique. Momentos antes da inauguração, o cacique alertou que havia itens numa vitrine cuja exibição era delicada ao seu povo, as mulheres não poderiam visualizá-los. No projeto inicial, para a exposição do acervo africano, a vitrine central seria destinada ao trono do reino do Daomé. Com a mudança de tema, foi destinada às festas e danças dos Aruanã. Cinco itens identificados como “máscaras de Aruanã”, introduzidas no Museu Nacional por William Lipkind e Charles Waglay foram escolhidos para compor esta vitrine. Nela também estavam duas *ritxòkò* que representavam a dança, uma produzida em 1959, adquirida por Heloisa Fénelon, e outra no final da década de 1970. O cacique saiu do espaço para conversar com as mulheres. Ao voltar, comentou que elas mencionaram histórias contadas pelos mais velhos de que há muitos anos máscaras foram retiradas dos locais de ritual e vendidas indevidamente a americanos.

Naquela experiência, o Museu Nacional poderia ser pensado como uma “arena social”, no sentido discutido por Richard Handler (1993). Segundo o autor, museus antropológicos são lugares em que objetos e coleções operam em termos de relações sociais, provocando diferentes atitudes de profissionais de museus, visitantes, representantes das comunidades, estudiosos e observadores. Indicando, assim, que o valor do objeto nunca pode ser fixo: pessoas, histórias, culturas e locais sociais diferentes produzem significados diferentes (HANDLER, 1993).

Para mim, a situação gerou importantes aprendizados e reflexões. Um aprendizado foi a percepção da existência de temas sensíveis relacionados a práticas de colecionamento e de

²⁵ Tunaiki é filha de Wekede e Isariri, filho de um importante chefe e xamã Karajá, Maluaré (falecido em 2012). Maluaré era filho de Maluá, liderança que exercia a chefia em 1940, quando ocorreu a visita do então presidente Getúlio Vargas ao Araguaia. Na ocasião, Vargas nomeou um novo chefe, Wataú. Quando Heloisa Fénelon realizou a primeira pesquisa de campo, em 1957, Wataú estava com 50 anos, Maluá com 64 e Maluaré com 28 anos, pelo registro da antropóloga. O trabalho de campo de Heloisa em 1957 será tema do capítulo 3.

²⁶ Kuaxiro foi uma das vítimas do covid-19, falecendo em agosto de 2020.

exibição de itens que compõem o universo do sagrado e do segredo das comunidades. Também me possibilitou observar e participar de um processo de negociação que dali se desenrolou, resultando na retirada das máscaras. No lugar, houve a inclusão de duas “coifas”, “adornos de cabeça”, mantendo-se as duas *ritxòkò*.²⁷ Ao final, a exposição ficou com 48 itens em exibição.²⁸ Outra reflexão foi sobre os diferentes modos de colecionar e, por sua vez, de se relacionar com as comunidades, por parte de diferentes gerações de antropólogos: enquanto coleções como as reunidas por Lipkind e Waglay nos anos 1930/1940 incluíam itens relacionados a saberes e práticas sagradas dos indígenas, tais itens não compuseram coleções reunidas por Heloisa Fénelon a partir dos 1950. Ao contrário, as coleções que ela formou com os Iny-Karajá foram compradas diretamente aos indígenas, na chave da arte e do artesanato, ou elaboradas por eles, no formato de desenhos.

A presença de indígenas em museus apresentando questões às exposições e as práticas de colecionamento sugerem a politização do patrimônio cultural, configurando o que Manuel Ferreira Lima chamou de “cidadania patrimonial”.²⁹ Também sugere a necessidade de reelaboração e atualização por parte de instituições que respondem pelos chamados patrimônios culturais. Mais além, desde 1991, com a criação do Museu Magüta, experiências indígenas com museus e centros de memória mostram que as coletividades não apenas reivindicam lugar protagonista nas narrativas dos *brancos*, mas sim produzem narrativas de si em instituições sob as suas coordenações e responsabilidades.³⁰

Conforme discutido por Nuno Porto, em estudo sobre a emergência da categoria de “arte” para a cultura material do povo Cokwe no Museu do Dundo (Angola) entre as décadas de 1950 e 1960, tal processo “constitui um fator de empoderamento de sujeitos ou populações”. Para o autor, a análise de experiências passadas “pode tornar-se um ponto de partida para compreender processos contemporâneos” (PORTO, 2015, p. 139). No caso da cerâmica Iny-Karajá, o valor de arte consagrado pelas pesquisas de Heloisa Fénelon desde

²⁷ Meses depois, foi solicitado à direção do Museu Nacional que nenhuma imagem fotográfica das máscaras – registradas em décadas anteriores – fosse usada nos meios de comunicação da instituição, também atendendo ao pedido de representantes dos Iny-Karajá.

²⁸ Dois outros itens foram retirados posteriormente por não terem sido identificados pelos Iny-Karajá pertencente ao seu povo, um brinco e um colar.

²⁹ Segundo o autor, cidadania patrimonial é “a capacidade operativa dotada de alto poder e de elasticidade de ação social por parte de grupos sociais e étnicos, em suas dimensões coletivas ou individualizadas de construir estratégias de interação (de adesão à resistência/negação) com as políticas patrimoniais tanto no âmbito internacional, nacional ou local, a fim de marcar preponderadamente um campo constitutivo identitário, pelo alinhamento dos iguais ou pela radicalidade da diferença” (LIMA FILHO, 2015, p. 139).

³⁰ Sobre experiências indígenas com museus, ver CLIFFORD, 2016. Sobre museus indígenas no Brasil, ver OLIVEIRA, 2012c; CURY, 2017. Sobre noções e experiências de museologia partilhadas e coleções étnicas, ver PORTO e LIMA FILHO, 2019.

meados do século XX e o valor de patrimônio nacional conferido pelo IPHAN no começo do século XXI podem ser pensados como elementos de empoderamento cultural e político. Aí reside um ponto importante para a análise histórica das condições de produção dos conhecimentos desenvolvidos por Heloisa com os Iny-Karajá e da ética constituída nas relações com a comunidade, refletida em suas práticas de colecionamento.

A partir da exposição de 2012, foi iniciado um projeto de pesquisa sobre os itinerários de uma coleção Iny-Karajá no Museu Nacional formada pelo antropólogo norte-americano William Lipkind no final da década de 1930 (LIMA FILHO, 2017). A pesquisa foi coordenada por Manuel Ferreira Lima, para um estágio pós-doutoral sênior, sob a supervisão de João Pacheco. A museóloga Cecília Ewbank trabalhou no projeto, localizando objetos, atualizando as condições de preservação, elaborando novas fichas catalográficas e fazendo o registro fotográfico da documentação sobre os Iny no SEE e na Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional (SEMEAR). Entre os documentos registrados estavam os inéditos diários e as cadernetas de anotações de Heloisa Fénelon nos trabalhos de campo realizados na Ilha do Bananal e no Alto Xingu, entre as décadas de 1950 e 1980. Ainda na SEMEAR havia um diário de campo da pesquisa que Heloisa realizou nas casas de candomblé do Rio de Janeiro, na década de 1980, transcrito pelo historiador daquela Seção, Gustavo Moreira.

Em 2013, a equipe do Laboratório Central de Conservação e Restauro (LCCR) foi chamada a avaliar caixas com documentos e livros, numa sala do Horto Botânico do Museu Nacional, no Parque da Quinta da Boa Vista. Algumas caixas continham materiais produzidos e organizados por Heloisa Fénelon. Transferido para a SEMEAR, a organização arquivística deste material deu início ao Fundo Documental Maria Heloisa Fénelon Costa. Cinco caixas de arquivo passaram a guardar a documentação. Havia publicações de Heloisa e de outros autores, pertencentes à professora. Além de cópias de projetos e relatórios de pesquisa, recibos de despesas pessoais e uma variedade de anotações. Entre as anotações, estavam dois cadernos de memória, escritos na década de 1980, período de grande atividade e conquistas profissionais. O primeiro caderno foi transcrito pelo historiador Gustavo Moreira, que também transcreveu o diário de pesquisa nas casas de candomblé no Rio de Janeiro. Durante a minha pesquisa, eu fotografei o segundo caderno de memórias.

Após ter concluído a pesquisa de mestrado sobre práticas etnográficas no Brasil do século XIX, o meu interesse se voltou para o século XX, especialmente, para os trabalhos de Heloisa Fénelon. Eu queria entender as circunstâncias de sua formação antropológica, dos primeiros trabalhos de campo e das práticas de colecionamento. A partir dos quais, tentaria compreender o lugar da antropóloga nas antropologias do Museu Nacional na segunda metade

do século XX.³¹ Com a pesquisa de doutorado em andamento, dois novos projetos novamente colocaram coleções dos Iny-Karajá em evidência nos trabalhos do SEE.³² O fotógrafo João Maurício foi contratado pelo projeto *Documenta Etnológica* e registrou imagens de centenas de materiais, muitos dos quais da coleção reunida por Heloisa.³³

A minha vinculação ao Museu Nacional influenciou nos processos de pesquisa. As questões, a seleção e o tratamento das fontes e o encadeamento interpretativo da narrativa chegaram neste formato, em parte, por conta das experiências profissionais no SEE, sempre alinhavados pelas minhas escolhas. O meu compromisso intelectual foi com a investigação histórica baseada nas fontes. Outras escolhas, questões e, certamente, respostas, seriam (e são) possíveis, a depender de quem as elabore e de quais sejam os seus compromissos intelectuais. A história, conforme tratado por Michel de Certeau (1982) é uma instituição do conhecimento. Neste domínio, o historiador é o agente, com ferramentas, possibilidades e limites, inserido em seu mundo social e político. Com suas expertises, é responsável pela tessitura de saberes, alinhavando questões do tempo em que produz a investigação e dos tempos que percorre em suas investigações. Histórias e historiadores têm as suas histórias, participam e formam campos de forças por lutas e classificações. A escrita de história também opera uma construção de sentidos.

Da mesma forma, o incêndio foi o que atingiu o Palácio da Quinta da Boa Vista, sede do Museu Nacional, em 2 de setembro de 2018 foi duplamente complexo. Particularmente, senti o impacto pessoal e profissional, pois era o meu ambiente de trabalho, de construção de vínculos e de redes de sociabilidade no mundo intelectual científico. Academicamente, influenciou na forma de fazer a pesquisa, de refletir sobre as questões e na busca por respostas na documentação. Os arquivos e as coleções etnográficas foram diretamente atingidos. A maior parte do material do SEE não era resistente ao fogo. Mas havia itens com maior resistência. Alguns, como as cerâmicas, têm no fogo uma das etapas de produção. Entre as cerâmicas que resistiram ao fogo havia *ritxòkò*, bonecas Karajá. Uma delas estava na vitrine

³¹ Algumas reflexões iniciais podem ser lidas em VELOSO JR., 2018.

³² O primeiro foi o projeto “Acervos e exposições na rede: digitalização e disponibilização do acervo etnográfico do Museu Nacional” (2015-2017), sob coordenação de João Pacheco de Oliveira. O segundo foi o “*Documenta Etnológica*, coleções Tikuna, Karajá e Guarani”, coordenado por Edmundo Pereira (2016-2017). Ambos tinham por objetivo a disponibilização de informações, documentação e imagens de itens da coleção através de sistemas digitais.

³³ O projeto foi submetido ao edital “Povos Originários do Brasil”, do então Ministério da Cultura, em parceria com a UFPE, em 2016. Previa o pagamento de bolsas de pesquisa e apoio técnico por 12 meses. Porém, os pagamentos se restringiram a apenas três meses. As demais bolsas foram cortadas, por alegação de falta de recursos.

expositiva sobre a dança dos Aruanã. Os fragmentos desta *ritxòkò* escavada das ruínas se tornaram um dos eixos norteadores do texto que aqui apresento.

Questões e hipóteses

A notícia da morte de Heloisa Fénelon surpreendeu os colegas de trabalho mais próximos, como me falou Afonso Santoro, que trabalhou nos projetos coordenados por ela na década de 1980.³⁴ Era outubro de 1996, fazia aproximadamente três meses do retorno do seu ao Brasil, depois de ter passado um ano como professora visitante no Museu Nacional de Etnologia do Japão. Apesar de não mais trabalhar no SEE (havia sido transferido para o PPGAS), Afonso foi convidado para ser o procurador de Heloisa enquanto estivesse no Japão, administrando a vida financeira no Brasil – os custos de viagem foram arcados pelo governo japonês. Ao retornar, suas finanças estariam equilibradas.³⁵

A viagem ocorreu num momento em que as circunstâncias vividas por Heloisa no Museu Nacional estavam tencionadas. Com quase quarenta anos de serviço, dos quais trinta dedicados à curadoria das coleções etnográficas, a aposentadoria estava próxima. Relatos de pessoas próximas identificam um concurso realizado em 1994 como momento crítico para os seus planos em relação ao futuro do SEE. Era um concurso para o provimento de vaga no magistério superior, destinado à disciplina de Etnologia, no Departamento de Antropologia. Heloisa era professora titular da disciplina desde 1986 e incentivou que pesquisadores/as com experiências no SEE se inscrevessem. Subentende-se daí o seu objetivo de que o lugar fosse ocupado por alguém que fizesse parte da sua rede intelectual, com expertise e interesse em trabalhar com objetos e coleções, assumindo junto à docência a responsabilidade dos trabalhos de preservação e de pesquisa do acervo etnográfico reunidos na instituição. A vaga também interessava ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Com linhas de

³⁴ Afonso Santoro cursava Administração de Empresas na Faculdade Estácio de Sá quando começou a trabalhar na administração dos projetos do SEE financiados pela FINEP. Sua entrada no Museu Nacional ocorreu por indicação de um amigo que trabalhava com Heloisa, Rosimar, que estava de saída para a Biblioteca da instituição. Quando os convênios entre SEE e FINEP deixaram de ser renovados, no final da década, Afonso foi convidado a trabalhar no PPGAS. Generosamente, ele me concedeu uma entrevista, realizada no Horto Botânico do Museu Nacional em 17 de dezembro de 2019.

³⁵ Afonso comentou que Heloisa “não tinha o menor controle de gastos, recebia 10, gastava 15”. Um exemplo citado foi o fato dela ter dois contratos de aluguel. Três meses antes de viajar, a professora havia alugado um segundo apartamento, “por segurança”, pois a proprietária do imóvel onde morava ameaçava aumentar o valor e ele temia que o contrato fosse rescindido. Caso acontecesse, haveria outro imóvel. O seu procurador conseguiu desfazer o novo contrato, renegociou o valor do contrato anterior e alocou os valores do salário numa poupança bancária. “Ela encontrou uma boa poupança e me deu uma gratificação por ter guardado aquele dinheiro”, disse Afonso.

pesquisa e de ensino em Etnologia indígena e com parte do corpo docente composta por etnólogos, o concurso seria uma oportunidade para ampliar o quadro de professores.

Um dos candidatos vinculados à rede intelectual de Heloisa foi Wallace de Deus Barbosa, que gentilmente me concedeu entrevista.³⁶ Os dois se conheceram no final da década de 1980, quando Wallace ingressou como aluno no Curso de Mestrado da EBA. Orientado por Heloisa, iniciou estágio de pesquisa no SEE.³⁷ No seu entendimento, o resultado do concurso foi desfavorável às pretensões da professora:

foi muito ruim, aquele concurso foi muito traumático para Heloisa porque ela tinha naquela ocasião a expectativa de fazer uma espécie de sucessor ou sucessora, e todas as pessoas que eram do grupo dela foram descartadas de cara. Aquela vaga acabou servindo muito mais ao PPGAS do que ao Setor de Etnologia e aquilo acabou gerando uma espécie de desencanto. Heloisa então se afasta gradativamente do Setor, começa o projeto do Japão.

No sentido discutido por Carlo Romani (2016), esse relato pode ser pensado como uma referência de memória direta, pelo fato de Wallace Barbosa ter feito parte das cenas narradas, e indireta, por se referir aos sentimentos de outra pessoa. Considero que o sentimento de desencanto atribuído àquele momento da vida profissional da professora tenha como pano de fundo relações de força no campo antropológico do Museu Nacional. Antes de ser concursada como professora titular de Etnologia em 1986, Heloisa Fénelon era professora adjunta desde 1967. A responsabilidade curatorial sobre as coleções etnográficas vinha desde 1964. Contratada para o Museu Nacional como naturalista (antropóloga) em 1958, a sua carreira antropológica foi desenvolvida no Setor de Etnologia e Etnografia. Ela também atuou como professora na Escola de Belas Artes, a partir de 1974, quando ingressou como livre docente na disciplina de História da Arte, realizando atividades de docência e orientação de pesquisa em pós-graduação (a partir de 1986) em Etnologia da Arte e em Antropologia da Arte.

No Museu Nacional, Heloisa acompanhou a criação e o desenvolvimento dos cursos de pós-graduação que consolidaram a disciplina, as pesquisas, as redes de sociabilidade e a

³⁶ Agradeço a Maria Gripp por mediar o contato com Wallace Barbosa. Devido à pandemia do novo coronavírus, a entrevista foi realizada por mensagens de áudio. Depois de uma conversa por telefone, eu formulei algumas questões gerais e enviei em forma de texto e áudio. Wallace me enviou as respostas em 25 de abril de 2020.

³⁷ Wallace Barbosa concluiu a graduação em Psicologia e ingressou no Mestrado em Artes Visuais da EBA em 1988. Orientado por Heloisa Fénelon, desenvolveu interesse por artes indígenas, desenhos e cultura material e começou a trabalhar como estagiário no SEE do Museu Nacional. A pesquisa de mestrado resultou na dissertação “Os Índios Kambiwá de Pernambuco: arte e identidade étnica”, defendida em 1991. No ano seguinte, foi aprovado no concurso para a área de Arte e Teoria Estética na Universidade Federal Fluminense (UFF). Como a convocação não tinha sido efetivada (o que aconteceu posteriormente), Wallace aceitou a sugestão e tentou o concurso para a disciplina de Etnologia do Museu Nacional.

formação antropológica de viés social, sem fazer parte dos quadros docentes. Tendo em vista a heterogeneidade teórico-metodológica, as especificidades das redes de sociabilidade e a complexidade nas relações políticas, talvez por isso Heloisa tivesse o receio de que a vaga do concurso beneficiasse o Programa, e não necessariamente o Setor e as coleções pelas quais era responsável.³⁸

Após o concurso, no início de 1995 a professora solicitou revisão da contagem do tempo de serviço, preparando-se para encaminhar o pedido de aposentadoria. Mas a aprovação do projeto com o Museu Nacional de Etnologia do Japão adiou os planos. Uma colega e amiga, Nobue Myazaki, ajudou na relação diplomática com o governo japonês e científica com a instituição que a receberia. As duas se conheceram no Curso de Antropologia Cultural do Museu do Índio, em 1956.³⁹

Heloisa partiu para o Japão em junho de 1995 e retornou em julho de 1996, lá realizando pesquisas sobre estética do corpo. O interesse nas artes japonesas a acompanhava há décadas, Para Nobue Myazaki, o interesse surgiu do contato com pessoas ligadas ao país⁴⁰. Penso que fazia parte de uma reflexão teórica mais ampla, talvez na tentativa de formular uma teoria geral de antropologia da arte.⁴¹ O supervisor do trabalho no Japão foi o diretor do Museu Nacional de Etnologia, professor Hirochika Nakamaki, antropólogo brasileiro.

Quase três meses depois de retornar do Japão, a antropóloga estava num restaurante perto de casa, no Largo do Machado, zona sul do Rio de Janeiro, bebendo um chopp. Quando o garçom se dirigia à mesa com a comida solicitada, Heloisa estava desacordada. Havia sofrido um acidente cardiovascular fulminante, falecendo aos 69 anos de idade. Não foi possível desenvolver reflexões sobre a pesquisa no Japão e sobre a perspectiva de estudo comparativo com outras artes. Também não foi possível acompanhar os desdobramentos da

³⁸ Pelo relato de Wallace Barbosa, que fez pesquisa de doutorado no PPGAS entre 1995 e 2001, orientado por João Pacheco de Oliveira. poucos colegas demonstravam interesse sobre temas com os quais trabalhava: “eu trazia uma dimensão mais estética, da cultura material, dos objetos. A galera lá do PPGAS, o grupo [de estudantes] que o João coordenava, eles não se interessavam muito por isso, diziam que cultura material era mais um diacrítico. O [Fredrik] Barth era a grande referência, a questão das fronteiras, das identidades, e eu tinha poucos colegas ali (...) alguns ainda conversavam, tinham um certo interesse, mas a maior parte não tinha grandes interesses nessa discussão”. Informações fornecidas por entrevista, em 25 de abril de 2020.

³⁹ Tive a oportunidade de conhecer e conversar com Nobue Myasaki em setembro de 2018, após o incêndio do Museu Nacional.

⁴⁰ Durante o curso de graduação na EBA, havia uma artista japonesa e elas teriam ficado amigas. Quando Heloisa morou em Niterói, o pai de uma amiga era japonês. Já no Curso do Museu do Índio, Heloisa conheceu a própria Nobue, de origem japonesa e também interessada em temas de artes indígenas. Tais referências teriam aproximado e despertado a atenção de Heloisa por temas de artes orientais, em especial, japonesas.

⁴¹ Além de ter estudado temas de artes ocidentais na graduação e ter construído carreira em antropologia com temas de artes indígenas, Heloisa Fénelon desenvolveu estudos sobre artes africanas, artes populares e artes orientais. As pesquisas antropológicas sobre as artes eram o ponto de partida para investimentos teóricos mais complexos, comparativos, tomando por base as suas práticas etnográficas e dialogando com outras referências. Inclusive, uma das disciplinas que desenvolveu na década de 1980 foi de Teoria de Antropologia da Arte.

reorganização do SEE.⁴² Mas, segundo Afonso Santoro, Heloisa Fénelon faleceu “fazendo o que gostava”: “ela gostava de beber um *chopinho* e comer bem”.

Três notas publicadas no Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) em 17 de outubro de 1996 anunciavam o falecimento e a missa de 7º dia, a ser realizada no dia seguinte à publicação. Uma foi remetida em nome da “diretora da Escola de Belas Artes, professores, alunos e funcionários do Mestrado em História da Arte da EBA/UFRJ”. Outra nota foi conjunta, da “Associação Brasileira de Antropologia”, a qual Heloisa era associada desde 1961, e o “Departamento de Antropologia do Museu Nacional”. A única nota que não indicava assinatura institucional reuniu dezoito nomes. Foi possível identificar que eram pessoas que trabalharam com ela no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional.⁴³ O SEE é administrativamente vinculado ao Departamento de Antropologia, mas as notas foram emitidas separadamente.

Também houve a publicação de duas homenagens póstumas, praticamente os únicos textos disponíveis até então com informações sobre a carreira de Heloisa Fénelon. Hélio Viana escreveu uma nota de falecimento para o Boletim da ABA, citando os cursos de formação, as vinculações profissionais, as principais atividades e produções acadêmicas (VIANA, 1997). Luiz de Castro Faria escreveu um necrológio na Sessão *In Memoriam* da Revista Anuário Antropológico (FARIA, 1997). Homenageado por Heloisa com o nome de uma das reservas técnicas do SEE, seria a vez de Castro Faria retribuir a gentileza. Em pouco mais de seis páginas, o autor percorreu a formação, a carreira e a produção intelectual de Heloisa em forma de homenagem analítica, sugerindo a importância de uma investigação sobre a sua produção acadêmica. O texto apresenta questões que me incentivaram a formular o problema inicial da pesquisa.

O primeiro comentário diz que Heloisa permaneceu ao seu lado por quarenta anos, no que seria a “mais intensa, desprendida e comovente solidariedade intelectual”. Ao destacar a solidez e consistência na relação com a homenageada, o autor sublinha o alinhamento

⁴² As coleções etnográficas estavam sob a responsabilidade do professor Hélio Vianna, terceiro colocado no concurso de 1994. O primeiro e o segundo classificados foram, respectivamente, Carlos Fausto e Aparecida Vilaça, que desenvolveram carreira no PPGAS. Em 1997, houve novo concurso para Etnologia, desta vez para a vaga de professor titular. João Pacheco de Oliveira foi aprovado, sendo nomeado curador científico das coleções etnográficas do Museu Nacional poucos anos depois, função que exerce até o presente. A museóloga Fátima Regina Nascimento passou a responder pela curadoria técnica, permanecendo até 2011.

⁴³ Constavam os nomes de Afonso Santoro, Antônio Carlos de Souza Lima, Berta Ribeiro, Fátima Regina Nascimento, Helio Vianna, João Pacheco de Oliveira, Jorge Cruz, Lucia Bastos, Luiz Felipe de Baeta Neves, Luiz de Castro Faria, Mariza de Carvalho Soares, Osmar Barão Lopes, Paulo Magalhães, Pedro Ernesto C. Ventura, Ricardo Gomes Lima, Tânia Neiva, Thereza Baumann e Wallace de Deus Barbosa. Jornal do Brasil, edição de 17 de outubro de 1996. Caderno Cidade, p. 27. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

intelectual entre os dois.⁴⁴ Como pude observar ao longo da pesquisa, Castro mediu a sua contratação e posterior nomeação de responsável pelo SEE, garantindo que houvesse profissional habilitada e interessada nos trabalhos com as coleções. Além de posicioná-la em sua rede de sociabilidade e genealogia intelectual, Castro também está se posicionando sobre os debates do campo antropológico do Museu Nacional na segunda metade do século XX e a valorização das atividades e pesquisas museológicas em antropologia.

Com experiências artísticas e formação em Pintura pela Escola de Belas Artes (1953), a formação antropológica de Heloisa Fénelon foi iniciada em 1956, no Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural oferecido no Museu do Índio/SPI, dirigido por Darcy Ribeiro, em parceria com a Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES,⁴⁵ cujo secretário era Anísio Teixeira. O Curso contou com a presença de pesquisadores e professores do Museu do Índio, da Universidade do Brasil (Faculdade Nacional de Filosofia e Museu Nacional) e de outras instituições. Castro Faria afirmou que Heloisa assumiu “posições de vanguarda” em arte e em antropologia da arte, pelas “inovações, pelas práticas de pesquisa e pelas interpretações do material recolhido”. A sua trajetória foi classificada como “uma demonstração impressionante de pertinácia, lucidez e retidão, moral e intelectual” (FARIA, 1997, p. 267).

Após mencionar os impactos destas formações, os comentários seguintes foram sobre a carreira de Heloisa, considerada “uma polifonia”, destacando os trabalhos de campo⁴⁶ e os trabalhos museológicos.⁴⁷ Na sessão destinada às atividades museológicas, o autor fez a seguinte consideração:

em todas as suas atividades – de pesquisa de campo, de curadoria – Heloisa Fénelon desempenhou uma outra, de surpreendente alcance, a orientação de estagiários, mais de quarenta de 1961 a 1986. Essa forma peculiar de docência, talvez a mais produtiva de todas, sobretudo em termos de *exercício*, da *prática*, ou seja do

⁴⁴ Termos como “generosa”, “destemida”, dotada de “invejável erudição” foram adjetivações apresentadas nas primeiras linhas. Castro Faria também se referia ao que seria a “honestidade intelectual profunda” de Heloisa, por incluir nas bibliografias todos os autores que contribuíram às suas reflexões. Além da honestidade, este comentário revela a pluralidade de referências acionadas pela antropóloga, que não se manteve isolada em lados de fronteiras disciplinares que para muitos pareciam intransponíveis (FARIA, 1997, p. 267).

⁴⁵ A CAPES foi denominada Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior entre 1951, ano de sua criação, e 1961, quando passou a ser Coordenação Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Ver: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/historia-e-missao>

⁴⁶ Os principais trabalhos de campo listados foram os realizados com os Karajá, na Ilha do Bananal, região do rio Araguaia, e com os Mehinako e outros povos do Alto Xingu, entre as décadas de 1950 e 1980. Nesta última década, Heloisa se dedicou a trabalhos de campo em Casas de Candomblé do Rio de Janeiro.

⁴⁷ Castro recuperou experiências de formação continuada, como o estágio na França, em 1963 e 1964, ano em que assumiu a curadoria das coleções etnográficas, uma das principais menções atribuídas à sua vida profissional. Também ressalta os projetos financiados pela FINEP, as várias pesquisas e as reformas na estrutura física do local de guarda dos objetos.

artesanato da produção acadêmica, quase nunca é devidamente ressaltada. (FARIA, 1997, p. 271, grifos do autor).

Castro Faria está chamando de “forma peculiar de docência” o trabalho de orientação de estagiários realizado por Heloisa Fénelon no Setor de Etnologia e Etnografia, tanto nos trabalhos de gabinete quanto nos trabalhos de campo. Além das atividades no depósito das coleções (posteriormente chamado de reserva técnica), alguns/mas estagiários/as compuseram as equipes de trabalho de campo, como auxiliares de pesquisa, a fim de passar por formação de pesquisa etnográfica *in loco*, sob a supervisão da professora.

A formação de estagiários/as é uma prática comum em museus científicos. Desde o século XIX, o Museu Nacional desenvolve este tipo de atividade para formar mão de obra especializada. O próprio Castro Faria ingressou como estagiário em 1936 (à época, o termo usado era praticante). Ao atribuir o valor de docência peculiar, o comentário faz um duplo movimento: por um lado, reconhece a orientação de estágio museológico como atividade docente. Por outro, pressupõe a existência de uma forma não peculiar, aquela comumente realizada em sala de aula. No caso da docência universitária, estaria associada ao ensino de Antropologia Social ou Cultural em cursos de pós-graduação ou em cursos de graduação que oferecessem as disciplinas.

Os mais de quarenta estágios orientados por Heloisa Fénelon em torno de 25 anos chamaram a atenção de Castro Faria. Se comparado ao número de dissertações de mestrado defendidas no PPGAS entre 1971 e 1986, corresponde a quase 40% (104 dissertações).⁴⁸ Obviamente são diferentes formatos de formação, tempo de duração, grau de complexidade das atividades e resultados finais a serem apresentados. Ainda assim, Castro considerou surpreendente o alcance da formação de estagiários, lançando a expressão que eu tomei emprestada como título da tese, o “artesanato da produção acadêmica”. Apesar da quantidade expressiva e de tratar a formação de estágio como docência, ainda que qualificada de forma peculiar, o autor fez uma crítica ao fato de que esta atividade “quase nunca é devidamente ressaltada”.

Este é o meu ponto de partida para investigar a trajetória social de Heloisa Fénelon no campo da antropologia do Museu Nacional. Ampliando a escala do que seria docência peculiar para a docência não peculiar (sala de aula) e para a trajetória intelectual de modo mais amplo, o comentário me levou a pensar sobre o que motivou o autor a enunciá-lo; sobre

⁴⁸ Dados disponíveis no site do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ: https://ppgas.museunacional.ufrj.br/uploads/7/0/8/7/70878475/dissertac%CC%A7o%CC%83es_defendidas_no_ppgas.pdf.

o porquê e por quem as atividades da homenageada não teriam sido ressaltadas da forma por ele considerada devida; o que faz uma carreira no campo científico (neste caso, estou pensando a antropologia como ciência), ser mais ou menos (ou não ser) reconhecida, ressaltada, valorizada, consagrada; sobre como são produzidos os marcadores de reconhecimento, distinção e diferença; quem tem o poder de consagrar os pares no interior do campo; quem tem o poder de estabelecer fronteiras disciplinares, temáticas, curriculares, metodológicas; de estabelecer práticas e representações tidas como hegemônicas e/ou não hegemônicas.

O comentário não pode ser visto como meramente retórico, poético ou auto evidente. Faz parte dos debates sobre os diversos modos de fazer antropologia. As dinâmicas do campo podem ser um caminho para entender como, por que e por quem alguns/as profissionais e determinadas agendas e temas de pesquisa e ensino foram mais ou menos reconhecidos/as e visibilizados/as do que outros/as, posicionando-se e sendo posicionados em lugares diferentes na hierarquia de valorização e de poder de definição do que e de quem deve ou não ser valorizado. Considerando a referida lealdade intelectual por parte de Heloisa e tendo em vista o papel protagonista e de destaque de Castro Faria na construção do campo antropológico brasileiro, penso que ele também esteja elaborando uma problemática e assumindo uma posição.⁴⁹

A narrativa sobre o pouco reconhecimento à “forma peculiar de docência” de Heloisa Fénelon pode ser ampliada ao pouco reconhecimento da sua carreira enquanto docente no magistério superior e enquanto antropóloga. A minha hipótese inicial é que tal consideração se trata de uma crítica de Castro Faria às redes de sociabilidade intelectual que constituíram as primeiras agendas de pesquisa em antropologia social no Museu Nacional. A noção de rede de sociabilidade foi discutida por Jean-François Sirinelli como categoria analítica para pesquisas em história política dos intelectuais. Para não entrar no que chama de falso problema do

⁴⁹ Castro Faria teve papel importante nas políticas de reorganização das antropologias no Museu Nacional. Nas décadas de 1940 e 1950, foi um dos responsáveis pela afirmação de agendas de pesquisa em antropologia cultural, antropologia ecológica e etnografia regional. Depois de coordenar projetos de reestruturação da Divisão de Antropologia e Etnografia na década de 1950, teve atuação protagonista na implementação dos cursos de pós-graduação que ajudaram a afirmar a antropologia social na instituição, tanto do ponto de vista acadêmico, quanto do ponto de vista político e administrativo. Nos debates que se seguiram entre os que defendiam a abordagem de viés social e os que defendiam o viés cultural, Castro era por vezes visto com certa desconfiança pelas novas gerações de antropólogos sociais – sem deixar de ser reconhecido e respeitado pela trajetória, erudição e capital simbólico e político acumulado. Da mesma forma, ele também expressava desconfiança em relação a propostas apresentadas como novidades e como mudanças teórico-epistemológicas.

debate entre diferentes definições de intelectual,⁵⁰ a sua proposta é o emprego de noções como itinerário, geração e sociabilidade, pensadas de forma interligadas e interrelacionadas, como caminhos analíticos para os estudos intelectuais dos (e sobre os) intelectuais (SIRINELLI, 1996; 1998; 2009; 2013).

O itinerário de formação intelectual de Heloisa Fénelon não passou pelos cursos de graduação em Ciências Sociais, Direito ou Geografia e História, em faculdades de filosofia ou universidades católicas, mas sim pelo curso de Pintura, na Escola Nacional de Belas Artes. Ela não cursou pós-graduação em nível de mestrado e doutorado em Antropologia Social no Brasil, EUA ou em países da Europa, mas sim no grau de aperfeiçoamento e em Antropologia Cultural, no Museu do Índio, órgão não vinculado a universidades (apesar do Curso também reunir professores universitários), mas ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI). O seu título de doutorado foi obtido por equivalência ao título de livre docência, na área de História da Arte, apesar de versar sobre antropologia. Alguns dos temas de pesquisa com os quais trabalhou (objetos de cultura material e artes) não foram valorizados pelas primeiras agendas de trabalho das redes de sociabilidade que consolidaram os Cursos e a disciplina de Antropologia Social no Museu Nacional, fração que conquistou maior poder de influência, passando daquilo que Sirinelli (1998, p. 272) chamou de “microclima intelectual” para a “zona de altas pressões intelectuais” do campo antropológico na instituição.

Estas questões podem ser pensadas a partir da noção de “campo intelectual científico”, pensada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Na sua abordagem, há pelo menos dois tipos de campo: um é o político, vinculado ao poder institucional, ao lugar ocupado em instituições, comissões, laboratórios, associações, e ao poder sobre os meios de produção e de reprodução que ele assegura. O outro é o campo de prestígio pessoal, que “repousa quase exclusivamente sobre o reconhecimento (...) do conjunto de pares ou da fração mais consagrada dentre eles”. (BOURDIEU, 2004, p. 35). É este reconhecimento que ajuda a definir, segundo o sociólogo, a posição do intelectual na construção do *habitus* do campo científico, um campo de forças em processos de “lutas para conservar ou transformar esse campo de forças”. (BOURDIEU, 2005, p. 191).

Nesta tese, procuro entender as disputas por conservação ou transformação nas antropologias do Museu Nacional no período em que Heloisa Fénelon construiu sua carreira. Além da noção de campo, tomo por referência as categorias de “antropologia de

⁵⁰ Para o autor, as acepções sobre o conceito de intelectual seguem tanto por variantes amplas e sociais – considerando o meio polimorfo e polifônico e o entendimento polissêmico da noção – quanto por variantes estreitas, pautada na noção de engajamento (SIRINELLI, 1996, p. 245).

universidade” e de “antropologia de museu”, trabalhadas por George Stocking Jr. (1985). No estudo onde relaciona história da antropologia, teoria antropológica, cultura material e museus antropológicos, Stocking afirma que o século XIX foi o período de “fundação da antropologia de museus”. A “maturidade institucional” e o “grande período da antropologia museológica” teriam começado efetivamente na década 1890, com a contratação de pessoal especializado e o apoio à pesquisa de campo. Trata-se de um período relacionado à expansão, disputas e guerras coloniais, que por sua vez, impactaram no financiamento de pesquisas científicas – várias com interesses de reunir informações para órgãos e políticas coloniais de governo – e de processos de colecionamento para museus científicos de história natural, antropológicos, etnográficos, arqueológicos. Também é um momento de criação e atividades de associações, sociedades científicas, voltadas a temas de antropológicos e etnográficos.

Mas o autor chama a atenção para o fato de que, naquele período, *“the university was already emerging as a complementary, but in the longer run alternative (and dominating) institutional setting”*. Considerado inicialmente um cenário institucional complementar, a longo prazo as universidades tornar-se-iam o ambiente intelectual alternativo e dominante da antropologia (STOCKING, 1985, p. 8).

Stocking Jr. trabalhou com tais categorias para tratar de experiências antropológicas nos EUA e em países europeus, procurando situar as antropologias de museus, suas histórias e experiências com “objetos” e “coleções” no cenário das discussões acadêmico-universitárias de teoria antropológica na década de 1980. As antropologias no Brasil têm as suas particularidades, por isso as noções não podem ser pensadas sob os mesmos parâmetros. Ainda assim, enquanto categorias de análise, são reflexões que ajudam a pensar sobre o grau de reconhecimento e visibilidade de práticas antropológicas e etnográficas como as de Heloisa Fénelon, que transitou entre os museus e as universidades. Da mesma forma, é importante frisar que não se trata de categorias identitárias. Não há na documentação e nos relatos a autoafirmação como antropólogo/a de museu ou antropólogo/a de universidade. Mas tendo em vista os diferentes valores atribuídos a carreiras de antropólogos/as nas universidades e em outras instituições de pesquisa, como museus, ajudam a pensar sobre a formação do campo científico envolvendo estes ambientes institucionais.

Quando Heloisa Fénelon assinou contrato profissional, no final da década de 1950, estava em curso um processo de reorganização do campo antropológico no Museu Nacional. As ciências humanas de modo geral passavam por situações de redefinição epistemológica. Discutiam-se temas sobre racismo, identidade, diferença, patrimônio cultural, métodos de pesquisa. Em alguns casos, fomentadas por instituições internacionais, como a Organização

das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e nacionais, como universidades e centros de pesquisa. O que interferia também na política e nas práticas de colecionamento, propondo-se cada vez menos extrativista e mais pautado nas relações ecológicas, como sugerido por Luiz de Castro Faria e reelaborado por experiências antropológicas como as de Heloisa Fénelon. Tal sentido ecológico não se limitava às categorias de análise sobre as coletividades estudadas em suas relações com o ambiente. Recai também sobre as práticas científicas, as práticas dos/as cientistas e os atos de colecionamento. Mais do que reunir coleções de objetos, interessava a reunião de documentação etnográfica, escrita (diários, cadernetas de anotações), visual e sonora (fotográfica, audiovisual, iconográfica). Na experiência de Heloisa Fénelon, de forma negociada, não sem deixar de reconhecer as assimetrias, mas produzindo relações mais éticas e comprometidas com as comunidades. Um tipo de antropologia que pode ser pensada nos termos de “humanização”, como tratado por Hau’ofa (2008), para quem saberes produzidos em situações coloniais precisavam “humanizar” suas práticas de pesquisa e de representação.

Na passagem para a década de 1960, percebe-se a afirmação da abordagem “social”, instituindo-se uma crise com o que seria a abordagem “cultural”, consolidada nas décadas anteriores (principalmente entre as décadas de 1930 e 1950). Essa crise evidencia divergências epistemológicas, teórico-metodológicas, mas também evidencia conflitos e disputas políticas e geracionais (“novos” x “velhos” antropólogos; “nova” x “velha” antropologia). Com a rede intelectual reunida inicialmente sob a coordenação de Roberto Cardoso de Oliveira, a disciplina e as pesquisas em Etnologia não apenas se tornaram uma das linhas de investigação, foi também uma das bases para o fortalecimento do PPGAS, com a conquista de vagas de docentes, através de contratações e concursos. Além das críticas atribuídas às gerações anteriores sobre as formas de obtenção e sobre os tratamentos teóricos aos temas de objetos e coleções de objetos reunidos em museus antropológicos e etnográficos – muitas vezes relacionadas ao que se chamou de culturalismo (referência crítica aos métodos e abordagem em antropologia cultural) – parte das novas gerações de antropólogos não considerava o trabalho com cultura material intelectualmente relevante.

Apesar de contemporânea aos jovens antropólogos sociais e de recorrer a categorias analíticas e a autores vinculados a esta disciplina, a trajetória de Heloisa Fénelon seguiu por outros caminhos. Enquanto a linha de pesquisa em Etnologia indígena do PPGAS se estabelecia com os professores que mantiveram relação intelectual com Roberto Cardoso de Oliveira na década de 1960 e com Roberto DaMatta na década de 1970, Heloisa se dedicou a atividades de pesquisa, de curadoria de coleções e de docência. Em sua carreira, as artes e as

produções materiais podem ser pensadas tanto do ponto de vista conceitual, com a atribuição de valor estético, quanto dos pontos de vista metodológico e estratégico. Metodologicamente, eram tratadas como categorias de análise etnográfica, visando compreender a organização sociocultural, os papéis sociais, as relações de parentesco, os mitos, as noções de tempo, corpo e espaço, os sistemas de classificação e as formas de representação das comunidades estudadas. Como curadora, a ideia de preservação do patrimônio estava relacionada ao incentivo à realização de pesquisas de campo e de gabinete, ancoradas em referenciais teóricos de antropologia cultural e social e no estabelecimento de relações éticas com as comunidades. As experiências docentes ocorreram tanto nas atividades museológicas, como a orientação de estágios referidas por Castro Faria, quanto nas atividades acadêmico-universitárias. Estrategicamente, as artes lhe permitiram abrir as frestas de um campo em disputa. Foi através “da arte” que Heloisa consolidou a sua carreira, inclusive criando disciplinas de “Etnologia da Arte” e de “Antropologia da Arte”, oferecidas em cursos de graduação e de pós-graduação da UFRJ. As abordagens que desenvolveu e os temas aos quais se dedicou não tiveram a mesma valorização nas primeiras agendas de trabalho em antropologia social na instituição.⁵¹

Encerrando a homenagem *In Memoriam*, Castro Faria fez um comentário que ajuda a pensar sobre outro importante marcador de diferença de reconhecimento no campo científico:

na galeria das mulheres brasileiras que se tornaram antropólogas consagradas, Heloisa Fénelon deverá ocupar um lugar de honra. Um dia surgirá, talvez, uma colega que escreva um livro sobre a sua vida, seus feitos, seus escritos, suas gravuras, suas premiações. Sua amiga desde a iniciação antropológica, a doutora Nobue Myazaki bem poderia fazer isso. (FARIA, 1997, p. 272).

Quando conversei com Nobue Myazaki, em setembro de 2018, perguntei-lhe sobre esse comentário. Sorridente, ela falou que eram “coisas do Castro”. Nobue atribuiu a menção ao fato de Castro Faria querer que ela escrevesse o *In Memoriam*. Apesar da afeição intelectual por Heloisa, ele não mais queria escrever homenagens póstumas. Somente na *Anuário Antropológico*, já havia assinado homenagens a nomes como Eduardo Galvão (1921-

⁵¹ Na lista das 534 dissertações de mestrado defendidas no PPGAS entre 1970 e 2020, há quatro trabalhos em que a palavra “objeto”, no sentido material, consta no título; seis com a palavra “museu”, um dos quais é o único com a palavra “coleções”; e um trabalho com a palavra “coleção” presente no título. No caso das 369 teses de doutorado defendidas entre 1983 e 2020, “objeto” está em dois títulos, “coleção” em um – o mesmo título em que aparece a única palavra “museu”; “coleccionismo” está em um título; “cultura material” e “artefato” estão no título de uma única tese. Não significa que sejam os únicos trabalhos de pesquisa sobre temas de “objetos”, “coleção/coleções”, “museus”. Certamente há dissertações e teses que não apresentam essas categorias nos títulos, mas que tratam sobre os assuntos. Mas é um sinal de que não foram temas de pesquisa recorrentes, principalmente entre as décadas de 1970 e 1990, período em que Heloisa Fénelon desenvolveu carreira no SEE do Museu Nacional. Ver: <https://ppgas.museunacional.ufrj.br/teses-e-dissertaccediloltildees.html>.

1976), Heloisa Alberto Torres (1895-1977), Egon Schaden (1913-1991) e Manuel Diegues Junior (1912-1991).

Esta passagem da homenagem permite importantes reflexões. Ao indicar o nome de Heloisa Fénelon à galeria de consagração na antropologia, Castro a direcionou à “galeria de mulheres brasileiras”. Fiquei refletindo se, nas entrelinhas da atribuição de valor de consagração e indicação à honraria *in memoriam* – o que não teria acontecido *in vitae* – repousaria a afirmação de diferença entre papéis e posições sociais baseados no fato dela ser mulher. A ideia de galeria de mulheres permite pressupor a existência de uma galeria de homens brasileiros que se tornaram antropólogos consagrados, mas não tratados como “antropólogos brasileiros homens”, e sim como “antropólogos brasileiros”. Além das questões teórico-metodológicas, das disputas políticas entre redes de sociabilidade, das tensões entre gerações e tradições intelectuais, o fato de ser mulher inferiu na forma como a carreira de Heloisa Fénelon foi significada pelos pares.

Os estudos de Joan Scott sugerem que “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (...) é uma forma primária de dar significado às relações de poder”. (SCOTT, 1995, p. 85). Segundo a historiadora, as preocupações teóricas sobre gênero como categoria de análise ganham impulso no final do século XX, estando ausente das principais abordagens de teoria social produzidas do século XVIII ao início do XX. Michele Perrot, por sua vez, chamou a atenção para o apagamento das mulheres nas narrativas historiográficas, sinalizando processos de silenciamentos de suas memórias e histórias. A imposição do silêncio, no seu entendimento, é atualizada ao longo dos tempos, não restrita ao silenciamento da fala, mas também de expressões, gestos, escritos. A imposição não significa, contudo, aceitação e obediência. Ao contrário, a autora desenvolveu estudos que revelam o protagonismo de mulheres em espaços públicos e privados, em situações de trabalho feminino e de greve, a partir de experiências históricas entre os séculos XIX e XX, revelando formas de resistências e enfrentamentos a posições sociais historicamente construídas (PERROT, 2005). É o que pode se pensar sobre Heloisa Fénelon, abrindo, pelo meio da arte e da cultura material, as portas do campo antropológico para desenvolver a sua carreira profissional.

Numa “sociedade do discurso”, como tratado por Michel Foucault, especificamente uma sociedade de discurso científico em que a narrativa é historicamente construída sob regimes de “vontade de verdade” de homens, a atribuição de posições baseadas nos papéis de gênero precisa ser problematizada. Segundo Foucault, a produção do discurso é sempre controlada, selecionada, organizada e redistribuída. Neste sentido, as disciplinas ordenam os

discursos de produção e domínio dos objetos de interesse, o conjunto de métodos, o corpus de proposições considerados verdadeiros, o jogo de regras e definições, o conjunto de técnicas e procedimentos, os processos de julgamento (FOUCAULT, 1996, p. 29-30).

Pensando sobre a questão de gênero na produção científica, Londa Schiebinger indicou que “as disciplinas acadêmicas modernas são maneiras arbitrárias de compartimentar conhecimento”. Produzidas historicamente e socialmente, as disciplinas foram desenvolvidas nos séculos XIX e XX, “ao longo dos quais as mulheres e minorias subrepresentadas foram rigorosamente excluídas da academia”. (SCHIEBINGER, 2008, p. 272). Referindo-se ao contexto científico norte-americano, a autora afirma que o cenário passou por modificações desde as últimas décadas do século XX: “inovações envolvendo mulheres e gênero abalaram os mundos da ciência e da tecnologia nas últimas três décadas”. (SCHIEBINGER, 2008, p. 271).

Nos campos das ciências sociais e das antropologias no Brasil, trabalhos como os de Mariza Corrêa (2003) e Adélia Miglievich-Ribeiro (2015) chamaram a atenção para a importância de se investigar criticamente a atuação de mulheres na produção científica. Suas pesquisas evidenciam que mulheres como Emília Snethlage, Leolinda Daltro, Heloisa Alberto Torres e Marina de Vasconcellos são referências fundamentais à constituição das ciências antropológicas e das ciências sociais no país, entre os séculos XIX e meados do século XX.

A indicação feita por Castro Faria de que uma mulher, colega e amiga de Heloisa Fénelon escrevesse um livro sobre a sua vida e obra sugere que esses temas seriam atribuídos a mulheres. Caberia a uma mulher a elaboração de pesquisa sobre a homenageada, ainda mais sendo amiga, mantendo a relação no nível da intimidade, domesticando as suas experiências. A sua obra seria entendida como antropologia relacionada a temas e noções de arte, cultura material, estética, objetos, museus. Permitindo a suposição de que, assim como haveria temas associados a mulheres, também haveria temas e discussões associados a homens. Neste sentido, é como se as antropologias das artes fossem associadas ao feminino, enquanto outros temas, como, talvez, as teorias antropológicas, fossem atribuídos ao masculino. Essas questões podem ser pensadas a partir do que Londa Schiebinger chamou de “culturas das ciências”, consistindo “em suposições e valores não declarados de seus membros”, desenvolvidos historicamente, majoritariamente por homens e em processos de exclusão das mulheres (SCHIEBINGER, 2008, p. 272).

Longe de procurar o preenchimento de lacunas, com esta tese eu pretendo colaborar para a compreensão do quão complexo é o desenvolvimento da carreira num campo científico. Procuo recuperar aspectos da produção e das estratégias de uma mulher, artista,

antropóloga que fez da arte, da produção material e das classificações e representações alguns dos eixos de sua antropologia, embrenhando-se na aventura de fazer antropologia de forma relacionada a outras disciplinas.⁵² Pretendo, assim, observar o potencial analítico das experiências de Heloisa Fénelon, a partir das fontes selecionadas e investigadas, para compreender historicamente as dinâmicas e os processos de reorganização do campo antropológico no Museu Nacional durante o período de desenvolvimento da sua carreira.

Discussões teórico-metodológicas e documentação

A ideia de “artesanato da produção acadêmica” como título da tese foi inspirada no comentário de Castro Faria. Tomo a expressão como ponto de partida pois de fato a ideia de artesanato foi uma categoria importante nas pesquisas e nas estratégias de Heloisa Fénelon. Foi a partir dessas noções que Heloisa realizou os primeiros estudos etnográficos, desenvolvendo uma pesquisa etnográfica sobre a mulher, a *ritxòkò* e a sociedade Iny-Karajá. Pouco depois, interessada em pesquisar no Alto Xingu, região que atraía a atenção de antropólogos nas décadas de 1960 e 1970, a arte foi o meio para realizar a sua etnografia sobre os Mehinako.

Mas o interesse pelo tema não era apenas do ponto de vista da sua produção intelectual. Também estava relacionada à proposta de mudanças na relação das agências de governo no Brasil e da sociedade nacional com os povos indígenas. Para Heloisa Fénelon, o reconhecimento de valor artístico à produção material e o comércio de artesanato seriam alternativas aos indígenas, diante dos impactos provocados pelo contato com a sociedade nacional. Enquanto a política indigenista do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) era voltada à transformação do indígena em trabalhador rural, na década de 1950 Heloisa sugeria a atribuição de outras categorias sociais, as de artista e de artesãs/ãos.

Abrindo um parêntese para a imagem poética, a expressão lançada por Castro Faria usa um interessante jogo de palavras, ao tratar a produção acadêmica como metáfora de artesanato. Ampliando a imagem para a linha de produção, se “a forma peculiar de docência” resultou no “artesanato da produção acadêmica” de mais de quarenta estagiários, Heloisa seria a “mestra de ofício”, os estagiários seriam os “aprendizes” e o Setor de Etnologia e Etnografia

⁵² A noção de interdisciplinaridade, segundo Isabel Brasil Pereira, “consiste (...) em processos de interação entre conhecimento racional e conhecimento sensível, e de integração entre saberes tão diferentes, e, ao mesmo tempo, indissociáveis na produção de sentido da vida”. A autora sustenta que a interdisciplinaridade segue um “caminho pela (re)construção do conhecimento unitário e totalizante do mundo frente à fragmentação do saber. Na formação escolar, essa noção é materializada em práticas e reflexões como a integração de conteúdos e a interação entre ensino e pesquisa”. (PEREIRA, 2009).

do Museu Nacional seria a “oficina”. Antes de se tornar “mestra de ofício” antropológico, ela foi aprendiz no Curso de Antropologia Cultural do Museu do Índio, que seria uma “oficina”, tendo como mestres Darcy Ribeiro, Castro Faria, Roberto Cardoso e Josildeth Gomes Consorte, entre outros/as. O SEE foi a oficina onde colocou o seu ofício em prática, construindo de sociabilidades, formando pesquisadores/as e profissionais com atuação posterior em diversas instituições de ensino e de pesquisa, inclusive no próprio Museu Nacional. A metáfora ecoa nas práticas históricas ao revelar a importância das instituições públicas de pesquisa e de ensino como oficinas de produção de pesquisa, ciência, arte, educação, formação de quadros profissionais.

A segunda parte do título, “histórias, coleções e saberes”, refere-se a três pontos importantes para esta tese. Começando pelo último, os “saberes” na trajetória de Heloisa Fénelon estão sendo pensados tanto em relação aos conhecimentos científicos que ela produziu em antropologia quanto aos conhecimentos indígenas que ela documentou, sobretudo naquilo que chamou de “lições de Karajá”. Além dos referidos protagonismos e vanguardas na produção de conhecimentos acadêmicos, a documentação de saberes indígenas, em especial, dos Karajá, tornou-se um ponto de inflexão em relação a produções etnográficas anteriores (Paul Ehrenreich, Fritz Krause, William Lipkind) e as que as sucederam, como as realizadas por Manuel Ferreira Lima.⁵³ Não à toa, fez parte das referências de pesquisa do registro patrimonial.

As “coleções” dizem respeito aos desenhos e aos objetos Iny-Karajá introduzidos no Museu Nacional em 1960. Não foram as únicas reunidas pela antropóloga, mas se tornaram centrais para a minha investigação, dada a relação com a produção da tese sobre a arte Karajá. E as “histórias” perpassam por toda a tese. São histórias da ciência, em particular da antropologia no Museu Nacional a partir das experiências de Heloisa Fénelon no SEE; histórias do Curso de Antropologia Cultural na década de 1950; histórias das relações da antropóloga com os Iny-Karajá, pautadas pela construção da amizade; histórias de formação de coleções baseada em relações éticas e comprometidas com as experiências e saberes da comunidade estudada.

Uma questão que considero importante, do ponto de vista teórico-metodológico, é pensar sobre o rendimento da análise da trajetória de Heloisa Fénelon para a pesquisa histórica, neste caso, sobre histórias das antropologias. A partir da qual surgem questões como

⁵³ Em 1988, Manuel Ferreira iniciou pesquisa de mestrado pela UNB, apresentada em 1991 com o título “Os Filhos do Araguaia: reflexões etnográficas sobre o *Hetohoky*, um rito de iniciação masculina Karajá, sob orientação de Julio Cesar Mellati.

quais as contribuições do ofício historiador para os estudos de trajetórias de intelectuais no campo científico, especialmente de uma mulher, num período em que os espaços eram ocupados majoritariamente por homens; o que a trajetória de uma pessoa pode revelar sobre o mundo social; quais as possibilidades metodológicas para o exercício historiador sobre objetos e coleções de objetos etnográficos reunidos em museus.

A minha opção foi pela investigação da trajetória social. Parto do princípio de que a trajetória de um indivíduo, ou de um conjunto de indivíduos, está relacionada ao mundo social e às relações nas quais se inscreve, como tratado por Jacques Revel (1998). Neste sentido, dialogando com Giovanni Levi,

toda ação social é o resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do indivíduo, diante de uma realidade normativa que, embora difusa, não obstante oferece muitas possibilidades de interpretações e liberdades pessoais. A questão é, portanto, como definir as margens, por mais estreitas que possam ser, da liberdade garantida a um indivíduo pelas brechas e contradições dos sistemas normativos que governam. Em outras palavras, uma investigação da extensão e da natureza da vontade livre dentro da estrutura geral da sociedade humana. (LEVI, 1992, p. 135).

Aqui, a questão colocada por Giovanni Levi pode ser tomada em dois sentidos. Um é o da ação social do indivíduo cujo a trajetória está sendo investigada. Neste caso, Heloisa Fénelon negociou, fez escolhas, tomou decisões, seguiu caminhos a partir da realidade normativa com a qual se deparou ao longo da carreira. Da mesma forma, os indivíduos do mundo social do qual fez parte e com os quais conviveu também negociaram escolheram, decidiram. O outro sentido é de quem investiga. Ao pensar sobre como as dinâmicas do campo antropológico interferiram na valorização do tipo de antropologia que Heloisa desenvolveu, tomei a liberdade de realizar minhas interpretações baseado na documentação analisada, sob um determinado referencial teórico-metodológico, do ponto de vista do conhecimento histórico.

Assim como a trajetória intelectual de Heloisa está sendo pensada em relação ao mundo social, objetos e coleções etnográficas também são pensados do ponto de vista social e histórico. Para refletir sobre objetos como fonte histórica, dois movimentos são fundamentais. O primeiro é a criticidade necessária à análise das fontes. A crítica da noção de documento é uma das condições de produção do conhecimento histórico. Esta é a base da cientificidade da disciplina, conforme Jacques Le Goff, para quem nenhum documento “é material bruto, objetivo e inocente”. (LE GOFF, 1990, p. 9-10). É através da problematização do documento que o historiador produz saberes. Os arquivos, bibliotecas, museus não são auto evidentes, é

preciso avançar na investigação do que o autor chamou de “as condições de produção do documento”. (LE GOFF, 1990, p. 110). Ideia que remete a Michel Foucault (2005), à medida em que o documento não supõe o testemunho do passado, mas é produto do próprio historiador. Ao mesmo tempo em que trabalha em seu interior, o historiador o elabora, organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, sistematizados em conjunto.

O segundo movimento é a importância de analisar as fontes de forma relacionada (a outras fontes), sempre que possível. No caso de materiais que conformam as chamadas coleções etnográficas reunidas em museus, fontes como diários de campo, cadernetas de anotações, fichas museológicas (catalográficas), catálogos, planos e relatórios de trabalho, produções intelectuais resultantes das pesquisas, relatos de experiências (quando for o caso) são alguns exemplos de fontes a serem relacionadas analiticamente a um item (“objeto”) ou a um conjunto de itens (“coleções”).

Na literatura dedicada ao tema, é recorrente a indicação do potencial analítico a partir de objetos materiais, seus itinerários, trajetórias e histórias de vida social. Sobre as coisas materiais, recaem diferentes regimes de atribuição de valor, sentidos e identidades (APPADURAI, 2008). Um desses valores é de objeto de museu (STOCKING, 1985; HANDLER, 1993; OLIVEIRA, 2007; FABIAN, 2010; ROQUE, 2013; FINDLEN, 2014). O ponto de partida para a ideia de objeto antropológico em museus são os processos de objetificação, através dos quais são inseridas novas identidades a produtos materiais e remanescentes humanos. Musealizados (inseridos em museus), adquirem valor de objeto de museu.⁵⁴ Na atribuição de identidades científicas, algumas de suas potencialidades históricas são sobre-enfatizadas, outras são silenciadas (PEREIRA, 2019).⁵⁵

A noção de objeto etnográfico foi desenvolvida no século XIX (STOCKING, 1985), desde então passando por mudanças de significação (OLIVEIRA, 2007). De modo geral, está associada ao campo científico da etnografia/etnologia, categorias com semânticas heterogêneas, produzindo vocabulários e atribuindo sentidos sobre culturas, sociedades, populações, comunidades, coletividades, sujeitos, objetos.

⁵⁴ Considerando a existência de objetos e coleções particulares, privadas, ou de outros tipos de instituição (galerias, centros de cultura etc.) a ideia de objeto que trato nesta tese está relacionada a elementos constituintes e constituídos de museus (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013).

⁵⁵ Edmundo Pereira publicou um estudo sobre processos de objetificação de cabeças humanas como “objeto de museu”. A análise é sobre itinerários de duas *toi moko*, cabeças Maori (Nova Zelândia), um caso significativo para entender os fluxos que levam remanescentes humanos a serem tratadas como objeto científico. Entre as guerras coloniais na Oceania e a aquisição junto a outros “objetos de curiosidades” pelo Ministro dos Negócios do Império Luso-Brasileiro, Antônio Vilanova Portugal, em 1820, mediando o interesse da imperatriz Leopoldina, com o comerciante de “curiosidades”, o francês Jacques Arago, o texto apresenta o emaranhado de tensões envolvendo situações de guerra e saques coloniais, comércio de remanescentes humanos como arte, acusação de roubo, diplomacia, produção de ciência e de nação (PEREIRA, 2019).

Segundo George Stocking Jr. (1985), museus antropológicos são lugares de coleta, preservação, exposição, estudo e interpretação de objetos materiais, onde são inscritas diferentes dimensões de objetificação da cultura. O autor indica a existência de múltiplas dimensões de valor atribuídos a objetos musealizados, do ponto de vista antropológico. Além da tridimensionalidade, naquele momento dos anos 1980 ele sugeria as dimensões de tempo histórico, de relações de poder, de propriedade, de estética. No caso do valor estético, Stocking Jr, situa o debate a partir do momento em que objetos de cultura material de povos classificados como “não-ocidentais” foram submetidos a processos de estetização, de significação estética. A atribuição de valor estético, no seu entendimento, resultou da relativização dos padrões estéticos considerados ocidentais e universais, e dos processos de recontextualização da produção “tradicional” de itens da cultura material (STOCKING, 1985, p. 5-6). Esta dimensão teria produzido um vocabulário de significação de artesãos “nativos” em artistas, no sentido ocidental de arte e de artista. A estética estaria também relacionada a duas outras dimensões, a de nação e a de patrimônio. Itens retirados de seu lugar de origem seriam dessacralizados pelos processos de objetificação científica. A reelaboração do objeto científico em objeto estético, em obra de arte, inserido nos processos de mercado de arte, produziria uma nova consagração, podendo ser ressacralizado como patrimônio e símbolo de nacional (STOCKING, 1985, p. 6).⁵⁶

Na linha de reflexão sobre as relações entre cultura e arte, James Clifford sugere que, na passagem do século XIX para o XX os “artefatos culturais (categoria científica)” teriam como lugar de salvaguarda os museus etnográficos, enquanto as “obras de arte (categoria artística)” estariam associados a museus de belas artes. Ao logo do século XX, diferentes movimentos epistemológicos teriam direcionado a “cultura etnográfica” para o campo de interesse das investigações e instituições de belas artes. Da mesma forma, “obras de arte” foram acionadas por estudos culturais. Objetos tidos como “exóticos”, “primitivos” ou “arcaicos” começaram a ser vistos como “arte”, equiparados estética e moralmente a obras ocidentais, conformando a noção de “arte primitiva”. Por essa abordagem, Clifford compreende o estudo sobre a história das coleções como um movimento fundamental para o

⁵⁶ Quando o texto foi apresentado, na década de 1980, era um momento em que grandes museus “ocidentais”, nacionais, antropológicos, de origem colonial, estavam sendo questionados sobre as práticas e representações em relação aos povos que produziram os objetos da coleção. Uma de suas questões era sobre o arranjo temático sobre museus, objetos e coleções nos debates das teorias antropológicas. As questões não partiam apenas das Antropologias, de universidades ou de museus. Partiam também, e, principalmente, de membros de povos e coletividades que passavam a questionar narrativas em que lhes eram produzidos o lugar de “outro” na relação de alteridade. Em algumas situações, os museus passaram a ser questionados sobre as formas de aquisição, sobre as condições em que se constituiu a propriedade dos objetos, colocando em debate naquele cenário o tema da repatriação (STOCKING JR., 1985).

entendimento da apropriação das “coisas exóticas, dos fatos e significados” por parte da antropologia e da arte moderna. Elaboradas sob as epistemologias e cosmologias ocidentais, “arte” e “cultura” teriam se tornado categorias estendidas a todos os povos do mundo, produzindo o que chamou de “sistema arte-cultura”. (CLIFFORD, 1994).

Uma das obras em que a produção material de povos classificados como “primitivos” foi tratada antropológicamente sob as noções de arte e de estética foi “Arte Primitiva”, publicada por Franz Boas (1858-1942) em 1927.⁵⁷ Pela perspectiva boasiana, a antropologia seria organizada em quatro campos (*four fields*): antropologia física, antropologia cultural, arqueologia e linguística (BOAS, 2006). Na sua produção, as noções de relativismo cultural e de particularismo histórico são consideradas categorias de análise críticas ao racismo e ao fazer científico baseado em pressupostos por ele entendidos como racistas.⁵⁸

Em “Arte Primitiva”, Franz Boas apresentou uma de suas ideias centrais sobre o tema, considerando o lugar da arte e da estética nas pesquisas antropológicas sobre povos então classificados como primitivos. Segundo Boas, todas as raças e todas as culturas são igualmente dotadas de processos mentais e todo fenômeno cultural resulta de acontecimentos históricos (BOAS, 2014, p. 7). Nesse sentido, sustenta que “o prazer estético é sentido por todos os membros da humanidade” (BOAS, 2014, p. 13).⁵⁹ A obra exerceu importante influência na formação inicial e no desenvolvimento dos primeiros argumentos analíticos de Heloisa Fénelon em relação à produção das *ritxòkò* pelos Iny-Karajá.

A relação entre estética e cultura é uma das bases do que aos poucos vai sendo definido como antropologia da arte. Entre as décadas de 1940 e 1960, observa-se principalmente em regiões do chamado “ocidente” o desenvolvimento de estudos sobre “artes

⁵⁷ Herdeiro da tradição germânica, Boas trabalhou no *Berlin Museum Für Volkerkunde*, o Museu de Arte Popular e Etnográfico de Berlim, criado por Adolf Bastian em 1868. Ali foi reunida uma das maiores coleções de museus etnográficos no mundo, resultando principalmente de espólios de guerras coloniais e de expedições científicas. Bastian desenvolveu críticas aos sistemas evolucionistas no final do século XIX. Entre suas referências estão as pesquisas sobre o *volkskultur* (cultura popular, folclore) de Herder, no século XVIII, em suas críticas ao universalismo Voltairiano. Outra referência de Bastian foram as viagens de exploração científica dos irmãos Wilhelm e Alexander von Humbolt pela América Central e América do Sul entre 1799 e 1804. Tendo realizado diversas expedições etnográficas ao norte e oeste do Canadá, no final do século XIX o antropólogo se mudou para Nova York. Nos EUA, desenvolveu pesquisas de campo e reuniu coleções para o Museu de História Natural de Nova Iorque. Para onde foi contratado como curador das coleções etnológicas, vinculando-se posteriormente como professor de Antropologia na Universidade de Colúmbia.

⁵⁸ Vários orientandos de Boas influenciaram gerações de antropólogos nos EUA, como Alfred Kroeber, Robert Lowie, Ruth Benedict, Margareth Mead, Melville Herskovitz. No caso da antropologia brasileira, Gilberto Freyre foi orientado por Franz Boas na Universidade de Colúmbia. Orientandos de Ruth Benedict como William Lipkind, Charles Waglay, Ruth Landes realizaram várias atividades de pesquisa e de ensino no Brasil, em parceria com o Museu Nacional (entre as décadas de 1930 e 1940) e a Universidade da Bahia (décadas de 1940 e 1950).

⁵⁹ Nesta obra foram reunidos artigos sobre artes gráficas e artes plásticas, sobre arte representativa, simbolismo, estilo, literatura, música e dança e um capítulo sobre a arte da costa do Pacífico Norte da América do Norte, temas que exerceram influência na antropologia da arte em diferentes tradições antropológicas.

negras” ou “artes africanas”, na chave do que seriam “artes primitivas”. Segundo Kabengele Munanga,

esse reconhecimento dos “objetos” africanos que veio principalmente dos franceses e alemães ganhou progressivamente toda a Europa. Daí uma admiração geral da arte africana e a necessidade de torná-la um objeto de estudos sistemáticos nos moldes dos estudos feitos sobre a arte ocidental. (MUNANGA, 2006).

Mais uma vez é preciso considerar que as reflexões mencionadas foram voltadas a circunstâncias históricas e sociais diferentes das experiências vivenciadas por Heloisa Fénelon no campo antropológico brasileiro. Contudo, noções de arte e estética nos estudos de antropologia, assim como categorias de dimensões de valor atribuído à produção material, entre os quais objetos etnográficos, obras de arte, patrimônio e nação são elementos importantes para compreender o contexto de inserção de Heloisa nas pesquisas em antropologia cultural, no Brasil da década de 1950. Segundo Els Lagrou e Lúcia van Velthem, as “precursoras análises das artes dos povos indígenas” no Brasil se concretizam nesta década. Para as autoras, Gastão Cruls foi um dos primeiros autores a usar a expressão “arte indígena”, em 1952, enquanto a obra “Tristes Trópicos” de Claude Lévi-Strauss, publicada em 1955, tornou-se referência para os estudos posteriores sobre função social da arte (LAGROU e VELTHEM, 2018, p. 137).⁶⁰ Nas reflexões de Heloisa Fénelon, como veremos, Egon Schaden, Darcy Ribeiro e Luiz de Castro Faria são os estudiosos citados como aqueles dedicados aos temas de arte indígena do Brasil nos anos 1950.

Outra questão colocada na literatura é sobre o que seriam processos de “afastamento” e de retomada, “renascimento”, “virada” nas relações da antropologia com temas de objetos, artefatos, cultura material, materialidades, coisas. Segundo José Reginaldo Gonçalves, a antropologia pós-boasiana ou pós-malinowskiana (a partir das primeiras décadas do século XX) foi um período de marginalização dos estudos de “cultura material” na antropologia e o “afastamento dos antropólogos profissionais dos museus”. Enfatizando “que os objetos materiais jamais vieram a se ausentar das páginas das monografias antropológicas”, Gonçalves considera que a produção científica da disciplina teria se deslocado para os departamentos acadêmicos nas universidades (GONÇALVES, 2007, p. 19). Para o autor, a partir dos anos 1980 “os objetos materiais” passaram a ser tratados analiticamente “como foco estratégico” para as pesquisas sobre relações sociais e simbólicas pela antropologia social ou cultural:

⁶⁰ O título do texto de Gastão Cruls é “As artes plásticas no Brasil – Arte Indígena”.

é a partir dos anos oitenta, como parte do processo de historicização da disciplina, que os objetos materiais, especificamente enquanto partes integrantes de coleções, museus, arquivos e “patrimônios culturais” virão a ser tematizados como foco estratégico para a pesquisa e reflexão sobre as relações sociais e simbólicas entre os diversos personagens da história da antropologia social ou cultural: viajantes, missionários, etnógrafos, antropólogos, nativos, colecionadores, museus, universidades, poderes coloniais, lideranças étnicas, etc. (GONÇALVES, 2007, p. 22).

A ideia de “renascimento dos estudos de cultura material” foi discutida por Johannes Fabian (2010). Para ele, a antropologia cultural “lutou e, em geral, superou o positivismo” e “sobreviveu à condenação moral por atacado que sofreu enquanto empresa colonial-imperial”. Fabian levanta a questão sobre o porquê “museus que abrigam coleções e empregam curadores parecem ter ficado para trás como arenas de debate crítico”, o que não teria com as antropologias das universidades. Com o “renascimento”, os estudos de cultura material estariam na vanguarda da antropologia, um movimento que o autor considera tão importante quanto a “virada literária” – que direcionou a antropologia para a reflexão “da cultura como texto”. Para fugir do que seria a “neblina das disputas políticas, éticas e estéticas”, assim como das “querelas técnicas sobre exposições”, Fabian sugere que o foco do debate seja o “ato de criar coleções”, nos “atos de colecionamento”. (FABIAN, 2010, p. 61-62).

Dialogando com Johannes Fabian, Manuel Ferreira Lima afirmou que a noção de objeto assumiu (a partir das últimas décadas do século XX) o “estatuto de documento”, “polifônico e hermenêutico”, constituindo uma “antropologia dos sentidos”. Considerando as décadas anteriores do século XX, o autor observou que as discussões relativas à cultura material se restringiram “aos museus e aos arqueólogos”, enquanto a antropologia desenvolveu “outros campos analíticos, como parentesco, gênero, rituais, políticas, antropologia urbana, campesinato, movimentos sociais, entre outros”. Ainda assim, para ele, a “antropologia sempre esteve às voltas com os objetos etnográficos”. (LIMA FILHO, 2012, p. 111-112).

Uma categoria importante para algumas abordagens antropológicas é a chamada “virada ontológica”, perspectiva analítica que procura “problematizar o modo como a antropologia tem pensado a relação entre pessoas e coisas”. (LAGROU e VELTHEM, 2018, p. 135).⁶¹ Segundo Els Lagrou e Lucia Hussak van Velthem, a ideia de “virada ontológica”

⁶¹ Els Lagrou e Lucia Hussak van Velthem consideram que a ideia de “virada ontológica” nos estudos antropológicos sobre “artefatos” e “estética ameríndia” teve nas obras de Alfred Gell e Eduardo Viveiros de Castro importantes referências. No caso da obra de Gell, por exemplo, as autoras afirmam que “pode ser considerada precursora da chamada ‘virada ontológica’ na antropologia, que contribuiu para recolocar no centro

nos estudos antropológicos sobre “artefatos” e “estética ameríndia” teve nas obras de Alfred Gell e Eduardo Viveiros de Castro referências significativas. No caso da obra de Gell, por exemplo, as autoras afirmam que “pode ser considerada precursora da chamada “virada ontológica” na antropologia, contribuindo para recolocar no centro da atenção da disciplina as diferentes relações possíveis entre humanos e não humanos, entre pessoas e coisas, entre corpos e imagens” (LAGROU e VELTHEM, 2018, p. 135).⁶²

Renascimento e virada, nos sentidos aqui recuperados, são expressões usadas para se referir a abordagens antropológicas – geralmente associadas a antropologias desenvolvidas nos departamentos acadêmicos universitários – que teriam (re)tomado os estudos sobre objetos de cultura material. São ideias que pressupõem a superação do anterior afastamento em relação a antropologia nos museus, que teriam ficado numa posição de atraso do debate crítico, como mencionou Fabian. Não se pode negar que algumas antropologias sociais e culturais tiveram momentos de menor e de maior ênfase à importância atribuída a estudos sobre coisas materiais, sobre objetos (ou aos modos como os estudos eram desenvolvidos). Mas é preciso refletir sobre quais antropologias e sobre quais antropólogos/as se afastaram, reaproximaram-se ou promoveram viradas em direção a abordagens intelectualmente refinadas e inovadoras sobre objetos de cultura material.

A análise de experiências como as de Heloisa Fénelon ajuda a problematizar e complexificar estas questões. Heloisa passou por iniciação e desenvolveu carreira antropológica em museus, mas manteve relações intelectuais, de pesquisa e de docência com a universidade. Na sua abordagem, os objetos materiais e as artes não foram apenas temas de estudos, muito menos restritos aos aspectos ergológicos, de função social e de representação. Foram, também, os meios de produção de conhecimento e de estabelecimento de relações, um modo para acessar formas de classificação e de interpretações de mundo elaboradas pelas comunidades estudadas. Através dos quais procurava analisar antropológicamente as suas narrativas sobre corpo, pintura, estética, tempo, espaço, saberes e visões de mundo; sobre parentesco, organização sociocultural, relações interétnicas, mitos, gênero (não neste termo, mas na análise dos papéis sociais das mulheres); sobre as relações que os integrantes das

da atenção da disciplina as diferentes relações possíveis entre humanos e não humanos, entre pessoas e coisas, entre corpos e imagens”. (LAGROU e VELTHEM, 2018, p. 135).

⁶² Na antropologia de viés cultural ou social, a ideia de poder do objeto (ou “coisa”, como se refere Appadurai) enquanto mediador de relações sociais e metafísicas foi estudada por Marcel Mauss, na década de 1920, ao analisar relações de troca e circulação de presentes entre povos da região da Polinésia (MAUSS, 2003). Na passagem para o século XX, trabalhos como os de Bruno Latour e Alfred Gell produziram reflexões teóricas tomando a noção de objeto (ou de elemento não humano) como ator social, agência, pessoa. Esses autores se tornaram importantes referências para as perspectivas teórico-metodológicas que investigam objetos, coisas, mercadorias, materialidades, arte, entre outras categorias. Ver: Latour, 2005; Gell, 1998.

comunidades estabeleçam entre os aspectos materiais e os imateriais, humanos e não humanos (noções tratadas por Heloisa sob a categoria “sobrenatural”).

Para evitar generalizações e anacronismos, é fundamental o investimento em pesquisas históricas sobre situações específicas. Segundo Arjun Appadurai, “as mercadorias, como as pessoas, têm uma vida social” (APPADURAI, 2008, p. 15). O autor defende que, assim como interessam a diversos “tipos de antropologia”, de forma independente,⁶³ “mercadorias e coisas em geral” não são domínios de interesse apenas dos estudos antropológicos: “também constituem um tópico privilegiado na história econômica e social, na história da arte (...) e na economia”. A formulação do problema pode ser elaborada de forma diferente, de acordo com cada disciplina (APPADURAI, 2008, p. 17-18). A perspectiva que sigo nesta tese procura dialogar com a história social da ciência. Seguindo as “possibilidades de interpretações e liberdades pessoais”, como referido por Giovanni Levi, foi uma escolha que definiu como margens analíticas a pesquisa e a escrita de histórias, ciente de que há outras margens possíveis, sob diferentes abordagens.

Johannes Fabian sugere que “uma boa coleção vem acompanhada de seu arquivo”. O antropólogo sustenta que, assim como os demais métodos de pesquisa etnográfica – observação participante, conversas, relatos de histórias, performances rituais e teatrais, entre outras – “documentar um objeto pode e deve incluir o reconhecimento de que os atos de colecionar (...) são eventos”. Para uma melhor compreensão sobre a natureza do conhecimento etnográfico produzido a partir de arquivos textuais relacionados a objetos e a coleções de objetos, um caminho analítico possível é a investigação dos seus “itinerários” e suas “histórias de vida”, podendo-se alcançar aspectos de “suas identidades materiais e temporais específicas” (FABIAN, 2010, p. 62-66).

O historiador Ricardo Roque fez um estudo sobre a circulação de crânios humanos como objeto antropológico no Império colonial português entre 1870 e 1930. Ele usou a ideia de “trabalho historiográfico” para se referir às atividades de criação de identidades e sentidos a objetos, por parte de agentes coloniais, antropólogos, cientistas e técnicos de museus, ao longo do tempo (ROQUE, 2013, p. 456). Paula Findlen, em pesquisas sobre museus de história natural na Península Itálica durante a formação da chamada Era Moderna (séculos XVI a XVIII), tratou os documentos (científicos, museológicos) como a materialização das rotinas de classificação e produção de ciência, resultando em artefatos documentais onde se

⁶³ Appadurai menciona a importância das mercadorias no estudo de “cultura material”, que “une arqueólogos a antropólogos culturais de diversas linhas”; na centralidade dos estudos de “objetos de valor” para a “antropologia econômica”; na “teoria da troca ou antropologia social em geral”.

cruzam diferentes histórias. Os museus científicos de história natural e de antropologia são lugares de formação de coleção e de documentação que podem ser problematizadas e analisadas do ponto de vista historiográfico. Tais documentos podem ser trabalhados analiticamente com artefatos documentais (FINDLEN, 1994; 2013).

Estes trabalhos me ajudaram a refletir sobre o potencial analítico da documentação por mim reunida ao longo da pesquisa. Heloisa Fénelon foi uma etnógrafa que colecionou documentos e uma curadora que colecionou documentos. Se pensar os seus eventos de colecionamento no sentido tratado por Fabian, ela reuniu “boas” coleções, acompanhadas por significativos arquivos documentais produzidos nos trabalhos de campo e posteriormente ampliados por arquivos documentais museológicos. O meu ofício de historiador foi selecionar, organizar e analisar a documentação para responder as questões que problematizaram a pesquisa.

A minha investigação começou pelo Catálogo das Coleções de Etnografia do Museu Nacional.⁶⁴ Durante a pesquisa, eu não apenas localizei informações sobre coleções reunidas por Heloisa Fénelon, como também observei os registros de outras coleções introduzidas na segunda metade do século XX. O Catálogo indicava duas tendências: a diminuição da quantidade de objetos inseridos na coleção e a ênfase em colecionamentos baseados em pesquisas de campo, principalmente nos projetos coordenados e supervisionados por Heloisa Fénelon.

Produzido enquanto instrumento relacionado a processos de tombamento⁶⁵ e de inventário,⁶⁶ o catálogo de coleções é um índice de objetos.⁶⁷ Analiticamente, este documento

⁶⁴ Em 7 de março de 2016, eu fiz a seguinte anotação no meu caderno de pesquisa: “levantamento nos livros de tomo. Observação para as entradas de acervo a partir da década de 1950. Atenção especial aos materiais provenientes das áreas/populações pesquisadas por MHFC (Araguaia e Xingu)”.

⁶⁵ No campo do patrimônio cultural, a ideia de tombamento está associada a processos e atos administrativos de inscrição de valor patrimonial a bens reconhecidos como passíveis de preservação. O Museu Nacional é a primeira instituição no país responsável pela preservação de itens que ao longo do tempo passaram a ser chamados de bens culturais materiais (objetos etnográficos e arqueológicos) e imateriais (línguas, cantos, saberes, através de registros sonoros e audiovisuais). Na década de 1930, o SPHAN foi designado o órgão responsável pelo tombamento do patrimônio cultural brasileiro, tanto os de valor histórico e artístico, quanto os de valor etnográfico e arqueológico. Ainda assim, não apenas o Museu Nacional, mas outros museus etnográficos e arqueológicos, como o Museu Goeldi, o Museu Paranaense e o Museu Paulista continuaram a realizar o tombamento de materiais classificados pelos campos científicos da Etnografia e da Arqueologia. Sobre o SPHAN e o desenvolvimento de políticas de patrimônio no Brasil, ver Chuva, 2009.

⁶⁶ A noção de inventário também está associada a instrumentos de preservação do patrimônio cultural. De modo geral, o inventário é um sistema de indexação patrimonial, processo pelo qual são estabelecidas listas, índices, banco de dados, repositórios. Para entender conceitos centrais no campo da preservação patrimonial em museus, ver Desvallées e Mairesse, 2013.

⁶⁷ No ano seguinte à sua criação, o Museu Nacional recebeu a recomendação de produzir um “catálogo”, servindo de “inventário”, entendido como listagem dos objetos. A recomendação partiu do ministro e secretário dos Negócios do Império do Reino Luso Brasileiro, Thomaz de Villanova Portugal, responsável pelas articulações que levaram à criação do então chamado “Museu Real” em 1818. Acompanhava a reimpressão da

museológico pode ser pensado como um índice de histórias: lendo-o em relação a outros documentos, é possível abrir janelas para múltiplas histórias. Ao mesmo tempo em que fazia parte da rotina, a sua elaboração produzia rotinas, junto a outras atividades. A partir dele, cheguei a dois documentos importantes para esta pesquisa: o primeiro foi outro instrumento de inventário e classificação dos materiais, as fichas museológicas para catalogação dos objetos da coleção introduzida por Heloisa Fénelon em 1960. O segundo foram os cadernos e as cadernetas de anotações em que a antropóloga registrou os dados observados e produzidos nos trabalhos de campo. Até então inéditos, na perspectiva aqui seguida os diários também se tornaram índice de histórias: histórias dos trabalhos de campo, das práticas de documentação e de colecionamento, das relações entre a pesquisadora e os Inỹ-Karajá.⁶⁸

Para compreender a formação antropológica de Heloisa Fénelon, analisei documentos relativos ao Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural (CAAC), incluindo regimento, ementas e projeto de pesquisa de Heloisa Fénelon. Esse material estava arquivado na SEMEAR, sendo documentado por mim em registros fotográficos.⁶⁹ Outro documento que me ajudou a entender como a noção de antropologia cultural estava sendo trabalhada neste curso foi localizado no Arquivo Luiz de Castro Faria, sob a responsabilidade do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Trata-se do plano de aulas de Darcy Ribeiro sobre temas de teorias da cultura. Importante observar que o próprio Darcy apresentava críticas ao

“Instrução para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar e enviar objetos de História Natural”, inicialmente publicada pelo Museu de História Natural de Paris, em 1778. Na nova publicação, após as instruções, o ministro apresentou suas reflexões sobre a História Natural do Brasil e sobre o estabelecimento do “Museu Real” e do “Jardim Botânico na Corte”. A partir do Regulamento de 1842, a catalogação se tornou uma das prerrogativas dos trabalhos científicos das Seções, repetindo-se nos regulamentos posteriores. As coleções etnográficas passaram por vários sistemas de catalogação. Um deles foi elaborado para a Exposição Antropológica de 1882 (AGOSTINHO, 2020). No começo do século XX, Edgar Roquette-Pinto coordenou a reformulação do sistema, iniciando em 1906 o “Catálogo Geral das Coleções de Antropologia e de Etnografia”, indexando coleções osteológicas (antropológicas) e de artefatos (etnográficas e arqueológicas). Por volta de 1910, Albert Childe iniciou uma nova catalogação para as coleções arqueológicas de antiguidade clássica. Na década de 1940, as coleções de Antropologia Física (Biológica) passaram a ser registradas em um catálogo específico, enquanto as de Etnografia seguiram o sistema numérico iniciado por Roquette-Pinto. Até 1999, houve a catalogação de 41495 objetos, distribuídos em 21 volumes, os Livros de Tombo das Coleções Etnográficas do Museu Nacional. Em 2019, publiquei um estudo sobre as histórias de elaboração e os funcionários responsáveis pela catalogação, ao longo do século XX (VELOSO JR., 2019).

⁶⁸ Os cadernos de campo (diários e cadernetas) permaneceram no Arquivo do Setor de Etnologia até o início do século XX. Com a reorganização do Arquivo Histórico do Museu Nacional e a criação da Seção de Memória e Arquivo, no início do século XX, centenas de caixas de arquivos do Setor foram encaminhados a SEMEAR, incluindo os diários.

⁶⁹ A documentação sobre o CAAC arquivada na SEMEAR foi importante pela impossibilidade de pesquisar na Fundação Darcy Ribeiro (FUNDAR). O arquivo havia sido transferido do Rio de Janeiro para Brasília, estando sob a responsabilidade da Universidade Nacional de Brasília (UNB). Por conta da necessidade de reorganização, o acervo estava fechado ao público. Depois de alguns contatos não exitosos, em 2019 retomei a negociação, e os responsáveis gentilmente me concederam a permissão de pesquisa. A viagem estava agendada para março de 2020. Por conta das medidas de isolamento social, provocadas pela pandemia de Covid-19, a pesquisa neste arquivo não pode ser realizada. Por isso, a documentação localizada na SEMEAR do Museu Nacional foi a base para a discussão sobre o CAAC que apresento nesta tese.

que vinha sendo chamado de *culturalismo*, como veremos na tese. O arquivo possui documentos que me interessaram, como os estudos de Castro Faria sobre as bonecas Karajá, um dos primeiros a lançar mão das categorias “fase antiga” e “fase moderna” para se referir aos tipos de *ritxòkò* produzidos pelas mulheres Karajá. Também analisei documentos do período em que foi diretor do Museu Nacional, a partir de 1964.

Uma documentação central para esta pesquisa foi o conjunto de Relatórios de Atividades do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, localizado na SEMEAR. Organizei estes registros em 76 pastas, contendo relatórios da diretoria e do Departamento de Antropologia, desde quando era chamado de “Seção de Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, usos e costumes dos povos antigos e modernos” (a partir de 1842),⁷⁰ passando no final do século XIX para “Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia”. No século XX, a partir de 1931 os campos foram organizados na Divisão de Antropologia e Etnografia, assim permanecendo até 1958, quando o termo Etnografia foi suprimido, tornando-se apenas Divisão de Antropologia. Adequando-se à estrutura organizacional universitária (UFRJ), o Regimento de 1971 instituiu o Departamento de Antropologia. A maior parte dos relatórios se refere ao século XX, entre os anos de 1912 e 1999, com várias lacunas (anos em que os relatórios não foram localizados), mas bastante abrangente.

Os relatórios foram importantes para entender dois momentos cruciais de reorganização do campo antropológico no Museu Nacional. O primeiro foi a década de 1950, quando Castro Faria assumiu a direção da Divisão de Antropologia e Etnografia, como era então chamado o Departamento de Antropologia. Nesta posição política importante, Castro articulou parcerias e contratação de pessoal que possibilitaram a reorganização do Setor de Etnologia e a criação do Setor de Linguística e o Setor de Antropologia Social. O outro momento foi a partir da passagem para a década de 1960, com a consolidação do campo da antropologia social, sob a coordenação de Roberto Cardoso de Oliveira, e a redefinição das agendas de trabalhos do Setor de Etnologia, com Heloisa Fénelon.

Relatar as atividades de trabalho faz parte das técnicas de administração das rotinas, ao mesmo tempo em que atua na criação das rotinas. Os relatórios são instrumentos que compõem a estrutura administrativa da instituição, normatizados pelos regulamentos e regimentos. São elaborados para dar sentido aos trabalhos, justificando o alcance ou não dos

⁷⁰ Manuel de Araújo Porto Alegre deu início à prática de relatoria dos trabalhos com as coleções de produção humana. Antes do Regulamento de 1842, a responsabilidade se concentrava no diretor do Museu Nacional (o registro do primeiro relatório geral com inventário dos materiais data de 1838, elaborado pelo diretor José Custódio Serrão, atendendo solicitação do Senado Imperial). A partir do Regulamento, a responsabilidade passou a ser partilhada com os diretores das quatro Seções em que o Museu Nacional foi organizado (VELOSO JR., 2013).

planos, planejamentos, programas de trabalho, outro importante instrumento administrativo. Pensando-os como uma espécie de autobiografia institucional, os mesmos riscos e cuidados com a “ilusão biográfica” tratados por Pierre Bourdieu (2006) devem ser observados na análise dos relatórios. Não se trata de reproduzir os dados e construir uma história oficial da instituição, mas sim, de percorrer os seus fragmentos e perceber as nuances, analisando-os como índices de histórias, lidos de forma relacionadas a outros documentos.

O estudo que realizei sobre a antropologia de Heloisa Fénelon no SEE e suas relações com outras antropologias do Museu Nacional contou com entrevistas e relatos de pessoas que conviveram com ela. Entre professores que estagiaram com Heloisa, eu entrevistei Lúcia Hussak van Velthem e Wallace de Deus Barbosa. Também entrevistei o contador Afonso Santoro, que trabalhou na administração orçamentária do projeto FINEP. Duas entrevistas também importantes foram gentilmente concedidas pelos professores Otávio Velho e Roque Laraia. Esta última entrevista teve um problema técnico, e não foi possível recuperar o áudio. Contudo, recorri ao seu relato ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas (FGV), no projeto Memória das Ciências Sociais no Brasil. Ainda no arquivo do CPDOC, consultei os relatos de Julio Cezar Melatti, Alcida Rita Ramos e João Pacheco de Oliveira. A entrevista com Roberto DaMatta que acionei como fonte foi concedida à Revista de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO).

Organização dos capítulos

A tese está organizada em seis capítulos, que podem ser lidos sob dois eixos. O primeiro eixo diz respeito à formação acadêmica de Heloisa Fénelon nos campos da arte e da antropologia, com três capítulos. O capítulo 1 (A jovem artista) trata da sua formação no Curso de Pintura, pela EBA, entre 1948 e 1953. Durante a década de 1950, a “jovem artista” – expressão que aparece em jornais do Rio de Janeiro – teve atuação protagonista em Salões Nacionais (de Belas Artes e de Artes Modernas). Não foi possível realizar a investigação no Arquivo Histórico da Escola Nacional de Belas Artes, onde Heloisa estudou a graduação e lecionou. Em 3 de outubro de 2016, ocorreu um incêndio no 8º andar do prédio da reitoria da UFRJ, que limitou o acesso ao Arquivo da Escola, sob a guarda do Museu Dom João VI, localizado no 7º andar daquele prédio.⁷¹ Para este capítulo, além dos documentos citados no

⁷¹ Por questões de segurança, o acesso de pesquisadores ficou interrompido. Na ferramenta digital do Arquivo (disponível em <http://docvirt.com/MuseuDJaoVI/>) a consulta ao nome de Heloisa Fénelon apresenta como

tópico anterior, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional possibilitou a pesquisa em jornais do Rio de Janeiro, permitindo-me o acesso a informações sobre a trajetória de Heloisa Fénelon nas redes intelectuais de artistas, na primeira metade da década de 1950.

Antes de analisar suas primeiras relações com arte, o capítulo 1 aborda um assunto praticamente desconhecido: a trajetória de Heloisa antes da vida acadêmica e profissional, a partir dos inéditos diários de memória que ela escreveu na década de 1980. A leitura destes diários me ajudou a identificar narrativas que não estão nas teses, publicações, currículos. Foi possível perceber o quanto a trajetória acadêmica pode ser marcada por hesitações, dúvidas, medos, ambiguidades. Da mesma forma, através dos seus relatos, foi possível constituir uma narrativa sobre histórias de vida anteriores à inserção na vida acadêmica, o que eram pouco ou nada conhecidas até agora.

Dois capítulos são voltados à sua iniciação antropológica. O capítulo 2 (Uma antropóloga especializada) tem o objetivo de analisar a formação de Heloisa Fénelon no Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural (CAAC), procurando compreender a organização do curso em duas direções: a primeira, é a relação com o indigenismo. O CAAC foi ofertado numa instituição museológica vinculado ao SPI, que desde 1910 respondia pelas políticas de governo e pela tutela dos povos indígenas. O projeto de pesquisa de Heloisa Fénelon, por exemplo, propôs novas relações entre técnicos da agência indigenista e os indígenas, a serem pautadas no respeito e na valorização das suas produções materiais como arte. Neste projeto, a então estudante de Antropologia Cultural atribuiu o sentido de “patrimônio cultural de grande riqueza” à *ritxòkò*. A análise do projeto permite compreender os seus planos para o estudo etnográfico sobre a mulher Iny-Karajá, sobre a *ritxòkò*, sobre a organização sociocultural do povo, suas formas de classificação do mundo e das coisas que o compõem.

A segunda direção é a relação do Curso com a profissionalização do campo antropológico. É fundamental analisá-lo sob as circunstâncias da década de 1950. Esse foi um período significativo para a constituição de redes de sociabilidade intelectual em torno da Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) e da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Reunindo antropólogos e antropólogas de museus e de universidades, essas redes pautavam o fortalecimento profissional, a ampliação de espaços para formação e a inserção em postos de trabalho. O CAAC é um exemplo de curso profissionalizante baseado em

formação teórica e na pesquisa de campo como pré-requisitos à inserção no campo antropológico.

O terceiro capítulo sobre a formação inicial (Etnografia da amizade) analisa histórias do treinamento em pesquisa de campo, realizado em 1957, a partir da análise dos inéditos diários de campo e cadernetas de anotações. A ideia de etnografia da amizade se refere às suas experiências com os Inỹ da aldeia de Santa Isabel. No trabalho de campo, Heloisa aprendeu que amizade e confiança seriam elementos fundamentais para o estabelecimento de diálogos e interações, promovendo uma relação baseada na ética e no respeito à comunidade. *Luiza*, como foi chamada por alguns Inỹ, em diversos momentos se deparou com a noção de amizade, identificando-se em algumas circunstâncias como “amiga de Karajá”. Inclusive, a tese que resultou das pesquisas na Ilha do Bananal foi oferecida aos seus pais “e aos bons amigos Karajá” (COSTA, 1978).⁷²

O segundo eixo da tese é composto pelos três capítulos finais. O capítulo 4 (Antropóloga do Museu Nacional) é uma análise de processos de reorganização do campo antropológico no Museu Nacional no período de contratação e nas primeiras décadas de Heloisa Fénelon no SEE. Antes de avançar na investigação sobre a sua carreira, é importante compreender a formação de novas redes de pesquisadores, as reformulações das agendas de trabalho e das propostas teórico-metodológicas. Os debates sobre a abordagem cultural e a abordagem social da antropologia fizeram parte do cenário político do campo no período de atuação de Heloisa, o que pode ter inferido na forma como as suas experiências foram significadas pelos pares.

O capítulo cinco (A arte da antropologia) é uma análise do seu trabalho antropológico pelo Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional. Nele, investigo a produção de agendas de trabalhos em diferentes atividades, destacando a pesquisa de campo e de gabinete, a orientação de estagiários, a curadoria das coleções e a docência. Um dos pontos a destacar foi a criação de disciplinas universitárias de Etnologia da Arte e de Antropologia da Arte, da qual ela foi protagonista. Outro ponto foi o que motivou o título da tese, o artesanato da produção acadêmica, onde eu recupero nomes e experiências de formação e atuação de pessoas que estagiaram com ela no SEE, revelando a artesanaria do que Castro Faria chamou de artesanato acadêmico.

⁷² A noção de “antropologia da amizade” me foi apresentada por Manuel Ferreira Lima, quando o conheci em 2011. A ideia é inspirada nas suas experiências com Inỹ-Karajá desde a década de 1980, no sentido de valorização da amizade e da confiança. A documentação etnográfica de Heloisa Fénelon evidencia que estas noções fazem parte dos compromissos éticos vivenciados a partir de suas práticas com os Inỹ no final da década de 1950.

Por fim, o capítulo seis (Histórias, coleções e saberes) se volta à análise de histórias de duas coleções que Heloisa reuniu com os Iny-Karajá. Uma foi a coleção de desenhos indígenas, majoritariamente reunida em 1957, no primeiro trabalho de campo. O desenho, no entendimento de Heloisa, além de ser uma expressão da arte, observada na pintura corporal e na pintura de produtos – tanto para uso ritual quanto para uso decorativo – era uma metodologia de pesquisa. Através do desenho, elaborado em papel, sem a sugestão de tema (por isso chamado de “desenho livre”, “desenho espontâneo”), a pesquisadora procurava compreender as narrativas dos indígenas sobre as coisas desenhadas e as histórias contadas enquanto desenhavam.

A outra coleção analisada foi a de objetos do povo Iny-Karajá, reunida principalmente no segundo trabalho de campo, entre 1959 e 1960 e introduzida no SEE em 1960. A formação desta coleção fez parte das questões teórico-metodológicas que mobilizaram o seu primeiro estudo antropológico. Uma de suas principais questões de pesquisa foram os papéis sociais das mulheres, o que aqui defino como uma Etnografia da mulher Iny-Karajá e da *ritxòkò*. Partindo do Catálogo das Coleções de Etnografia, das fichas catalográficas, dos cadernos de campo e da tese sobre os Karajá, pensados como índice de histórias, foi possível constituir fragmentos de trajetórias da coleção, de algumas mulheres ceramistas Iny-Karajá. Uma delas, Koanajikí, era considerada a melhor ceramista quando Heloisa realizou os primeiros trabalhos de campo. Segundo a antropóloga, o senso de distinção estética era partilhado entre os próprios indígenas. Encerrando a tese, procuro constituir alguns itinerários de uma *ritxòkò* feita por Koanajikí e comprada por Heloisa em 1959.

CAPÍTULO 1: A JOVEM ARTISTA

Após o incêndio em 2 setembro de 2018, o Museu Nacional (Rio de Janeiro) recebeu várias mensagens de solidariedade. Como integrante do Setor de Etnologia e Etnografia, eu recebi algumas dessas mensagens. Uma delas teve como remetente a professora Nobue Myazaki, a quem Castro Faria sugeriu escrever um livro sobre sua vida e obra de Heloisa Fénelon. A mensagem indicava o apoio do professor Hirochika Nakamaki, ex-diretor do Museu Nacional de Etnologia do Japão, responsável por receber Heloisa em 1995. No PS, Nobue mencionou:

fui aluna do professor Herbert Baldus no Museu Paulista e posteriormente fiquei por um período no Museu do Índio, na época dos professores Darcy Ribeiro, Roberto Cardoso e Castro Faria, entre outros. Inclusive fiquei amiga da M. Heloisa Fenelon.

Além de responder sobre o tema tratado na mensagem, lancei mão do seu PS para me apresentar como um historiador que fazia pesquisa sobre a trajetória de sua amiga. Trocamos mensagens e conversamos por telefone. Por coincidência, três semanas após o incêndio eu teria um compromisso pessoal em São Paulo. Perguntei-lhe se me receberia para uma conversa. Gentilmente, a professora Myazaki me recebeu. Numa tarde de quinta-feira, 20 de setembro de 2018, encontramos-nos em um restaurante japonês, na capital paulista. Conversamos sobre muitos assuntos. O incêndio teve centralidade, mas dali fomos para diferentes tempos e espaços, falando sobre antropologias em museus etnográficos e em universidades, sobre Heloisa Fénelon, Darcy Ribeiro, o curso do Museu do Índio, Herbert Baldus e o Museu Paulista, sobre relações entre antropologia e arte.

Nobue Myazaki se mudou para o Rio de Janeiro e conheceu Heloisa Fénelon em 1956. Com graduação em Geografia e História pela Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (ELSP), à época era estagiária no Museu Paulista. A indicação do seu nome para o Curso em Antropologia Cultural partiu do diretor da instituição, amigo, ex-professor e orientador de Darcy Ribeiro, Herbert Baldus (1899-1970).⁷³ Darcy havia concluído a graduação em Ciências Sociais em 1946, também na ELSP, sendo orientado por Baldus, o

⁷³ O etnólogo alemão Herbert Baldus havia residido em São Paulo na década de 1920, quando desenvolveu o interesse pelo estudo sobre povos indígenas. Em 1928, retornou a Alemanha, onde passou por formação em Etnologia e se tornou doutor em Filosofia pela Friedrich-Wilhelm Universität, em Berlim. No cenário de ascensão do Nazismo, em 1933 retornou ao Brasil. Em 1939, começou a ministrar a cadeira de Etnologia no Curso de Ciências Sociais pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Em 1946, Baldus assumiu o cargo de Etnólogo no Museu Paulista, substituindo o historiador Sérgio Buarque de Holanda, que ocupou a direção entre 1946 e 1956.

primeiro professor da cátedra de Etnografia Brasileira da Escola, criada em 1939. Segundo Myazaki, uma vaga do Curso do Museu do Índio foi destinada por Darcy ao Museu Paulista. Ela foi a escolhida.

O contato com a professora Nobue Myazaki foi uma experiência inspiradora. Encontrá-la me incentivou a seguir adiante na tentativa de compreender os processos de formação da “artesã” que fez da arte e da cultura material as ferramentas de ofício antropológico e realizar a “produção do artesanato acadêmico” referido por Castro Faria. O pouco que se escreveu sobre a trajetória de Heloisa Fénelon se restringia a homenagens póstumas, uma elaborada por Hélio Vianna e outra por Luiz de Castro Faria. Pouco, ou nada, se sabe sobre as suas andanças anteriores aos anos 1950, quando ingressou em meios e redes intelectuais do campo da arte e posteriormente da antropologia.

O meu objetivo neste capítulo é analisar a trajetória de Heloisa Fénelon anterior à iniciação antropológica. Na primeira parte, recupero alguns itinerários familiares entre o Mato Grosso, na década de 1920 (onde e quando nasceu), até a chegada ao Rio de Janeiro, na década de 1940, quando concluiu a formação secundária. Em seguida, analiso experiências no campo da arte, passando pela formação acadêmica inicial no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes, pela Universidade do Brasil, e pelas atividades artísticas desempenhadas na década de 1950.

A principal fonte para as suas trajetórias de vida são dois diários de memória escritos por Heloisa Fénelon na década de 1980. Conforme discutido por Ângela de Castro Gomes, os diários estão entre as fontes documentais com potencial teórico-metodológico não para se estabelecer “o que realmente aconteceu”, a “verdade dos fatos”, mas sim para a compreender como “o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento” (GOMES, 2004, p. 14).⁷⁴ Os diários de memória de Heloisa são registros pessoais e íntimos, elaborados fora da esfera pública e profissional, tornando-se, eles próprios, objetos de subjetividades. Mas traziam elementos de como ele enxergava as experiências profissionais. A escrita ocorreu num período de grande produção acadêmica, quando alcançou os lugares mais elevados da carreira. Também foi um período de grandes questionamentos. Ao trabalhar com os seus diários de memória, o meu interesse foi de compreender como, a partir dos registros, ela atribuía sentido às suas próprias experiências, sobretudo profissionais.

⁷⁴ Organizado por Ângela de Castro Gomes, o livro “Escrita de si, escrita de histórias” apresenta artigos em que diários, correspondências, biografias e autobiografias são analisados como fontes documentais para a pesquisa histórica. Busca-se explorar o potencial teórico-metodológico não para se estabelecer “o que realmente aconteceu”, a “verdade dos fatos”, mas sim a compreensão do que “o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento”. (GOMES, 2004, p. 14).

1.1 “Eu queria reler sua memória”

Um texto apresentado por Julio Cezar Melatti em 1983 foi um dos poucos que citou o nome de Heloisa Fénelon como uma das referências na antropologia brasileira. O título “Antropologia no Brasil: um roteiro” resume a ideia do autor de “organizar um roteiro, curto, provisório” de “trabalhos críticos e bibliográficos” em “antropologia no Brasil”.⁷⁵ A parte dedicada à “Etnologia” foi organizada por décadas (“até os anos 1930”, “dos anos 30 aos 60” e “a partir dos anos 60”, que chegaria ao início da década de 1980). Neste último tópico, Melatti mencionou os temas que considerava mais evidentes nos recentes trabalhos, dos quais era contemporâneo.⁷⁶ Um deles, “artes e artesanato”, naquele intervalo, segundo o autor, “volta a receber atenção”. Dos nomes citados como referência de retomada da atenção estava o de Heloisa Fénelon.⁷⁷ A citação está associada à ideia do que seria a “volta” da antropologia ao tema dos “artefatos”. Segundo o autor

a descrição de artefatos foi uma característica dos trabalhos dos etnólogos do começo do século [XX], preocupados que estavam com a elaboração de mapas de distribuição geográfica, que lhes permitissem reconstituir as trajetórias da difusão cultural. Embora a atenção para com os artefatos nunca tenha desaparecido, ela deixou de ser um dos principais focos de interesse dos etnólogos, sobretudo no período dos 30 aos 60, ficando em segundo plano. No período aqui focalizado [entre as décadas de 1960 e 1980], o artesanato volta a receber atenção, agora relacionado aos outros aspectos da cultura (MELATTI, 2007, p. 33).

A passagem ajuda a entender como a ideia de “volta” da “atenção” da antropologia para os objetos de cultura material (que teriam deixado “de ser um dos principais focos dos etnólogos”) estava sendo pensada no Brasil dos anos 1980. Como tratado por alguns autores,

⁷⁵ O trabalho foi apresentado em 1983 para compor a coleção Curso de Introdução à Antropologia, parceria da Fundação UNB com a Open University, mas não chegou a ser publicado. A publicação aconteceu no ano seguinte, pelo Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais. Em 1990, foi republicado em “O que se deve ler em Ciências Sociais”. A versão que utilizei foi publicada em 2007, pela Série Antropologia.

⁷⁶ Nesta ordem, “fricção interétnica e etnicidade”, “as sociedades indígenas como totalidades socioculturais”, “mitologia e ritual como sistemas ativos”, “estudos regionais e estudos em comunidades”, “antropologia urbana” e “artes e artesanato”.

⁷⁷ Os nomes mencionados foram: Antony Seeger (pelos estudos botoques e cosmologia do povo Suyá); Vilma Chiara e. G. Health (pelo estudo sobre arcos e flechas); Berta Ribeiro (pelo estudo sobre cestaria, após as pesquisas sobre plumária, com Darcy Ribeiro); Sônia Ferraro Dorta (sobre plumária Bororo), Regina Müller (pintura de corpo Bororo), Lux Vidal (pintura de corpo Xikrin), Maria Heloisa Fénelon Costa (estudo cerâmico e projeto no Xingu sobre Etnologia e emprego social da tecnologia) e João Pacheco de Oliveira (pelo mesmo projeto anterior, mas em relação aos Ticunas”. Apesar de arte e artesanato não fazerem parte dos interesses de pesquisa de João Pacheco naquela ocasião, a referência deve ter ocorrido pela sua vinculação ao SEE do Museu Nacional e ao projeto FINEP sob a coordenação geral de Heloisa Fénelon. Houve referência ainda a trabalhos da Fundação Pró-Memória, sob a direção de Jorge Zarur, sobre artefatos indígenas do centro-oeste e sobre artesanato em zonas rurais, mencionando neste campo os nomes Lélia Coelho Frota e Ana Margareth Heye. Por fim, foram listados os nomes de Helza Camêu e de Rafael Bastos, com trabalhos em etnomusicologia (MELATTI, 2007).

a década de 1980 é considerada de retomada e “renascimento” dos estudos de cultura material em antropologia (FABIAN, 2010; GONÇALVES, 2015). O texto de Julio Cezar Melatti sugere que, no Brasil, a “volta” teria sido iniciada nos anos 1960. Como trato nesta tese, experiências como as de Heloisa Fénelon demonstram a importância da análise de situações específicas, tomando por base a investigação de fontes documentais, para entender quais antropologias e quais antropólogos/as produziram relações de afastamento e reaproximação.

O reconhecimento por parte de Melatti ao nome de Heloisa Fénelon sinaliza a década de 1980 como um período de grande atividade acadêmica e profissional para a antropóloga. Desde o final dos anos 1970, com recursos financeiros oriundos de convênios anualmente renovados com a FINEP, os trabalhos no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional alcançaram um grande nível de produção. O projeto “Estudo Etnográfico sobre o emprego de Tecnologia entre sociedades tribais e populações rurais” propôs agendas de pesquisa em etnologia indígena, etnografia regional e antropologia urbana. Uma rede de professores e pesquisadores, de pessoal de apoio técnico e de estagiários foi reunida para realização de pesquisas de campo e de gabinete. Várias pesquisas aconteceram em diferentes áreas do Brasil;⁷⁸ novas coleções foram reunidas, em processos de colecionamento pautados na ideia de arte e de artesanato, relacionados às pesquisas em curso e às relações estabelecidas com as coletividades; o depósito das coleções etnológicas e etnográficas foi reformado, numa grande obra estrutural, quando houve a construção de uma reserva técnica para a guarda e a conservação dos objetos.⁷⁹

Algumas marcas evidenciam a intensidade do trabalho e da produção acadêmica. A tese “A Arte e o Artista na Sociedade Karajá” havia sido publicada em 1978, mesmo ano em que Heloisa realizou a última pesquisa de campo no Alto Xingu. Enquanto preparava a sua segunda tese, sobre as experiências etnográficas no Xingu, ela retomava as pesquisas de campo no Araguaia, com viagens realizadas entre 1979 e 1981. Ainda em 1981, outra pesquisa de campo era iniciada, mudando o tema de estudo, mas mantendo a perspectiva da arte, dos sentidos atribuídos pelas comunidades estudadas ao espaço, ao tempo, ao corpo, à cultura material. Começava uma investigação sobre casas de candomblé no Rio de Janeiro, desenvolvida ao longo da década.

⁷⁸ Os projetos de pesquisa foram organizados em: Etnologia e Etnografia do Araguaia, com Heloisa Fénelon; Etnologia e Etnografia Alto Xingu, com Berta Ribeiro; Etnologia e Etnografia do Alto Solimões, com João Pacheco de Oliveira; Etnologia e Etnografia do Paraíba do Sul (Rio de Janeiro), com Ana Margareth Heye e Lélia Coelho Frota; e, pouco depois, Etnologia e Etnografia dos Índios do Nordeste, com Wallace Barbosa.

⁷⁹ O projeto de reforma foi coordenado por Ricardo Gomes Lima, que iniciou a formação no SEE em 1973, como estagiário. As museólogas Fátima Nascimento e Lúcia Bastos entraram como estagiárias em 1979 e trabalharam nas atividades de inventário do acervo, com Geraldo Pitaguary.

Entre 1982 e 1984, Heloisa participou do projeto que culminou com a publicação da “Suma Etnológica”, importante obra produzida por Berta Ribeiro sobre cultura material e povos indígenas, que se tornou referência sobre o assunto (a publicação ocorreu em 1986). Heloisa assinou dois textos, um com o arquiteto e museólogo Hamilton Botelho Malhano, elaborado entre 1982 e 1983 – “A Habitação Indígena no Brasil” – e outro escrito individualmente, em 1984 – “O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku”.

Uma exposição com a sua curadoria foi bastante representativa. Em 1983, houve a apresentação da exposição “Arte Indígena Brasileira”, no Museu de Belas Artes (Sala Bernardelli) com aproximadamente 150 objetos da coleção do SEE. As artes indígenas, as quais a professora havia sido introduzida na antropologia há quase três décadas, chegavam ao museu voltado ao tema das chamadas belas artes.⁸⁰

A carreira docente também alcançava um momento de destaque. Heloisa havia criado uma disciplina acadêmica de Etnologia da Arte, na década de 1970, oferecida a cursos de graduação da UFRJ; havia lecionado na cadeira de Etnobotânica, junto ao Curso de Especialização do Departamento de Botânica do Museu Nacional; e iniciado a carreira de livre docente na EBA, em 1974. Entre 1980 e 1985, atuou como professora e orientadora de monografias no Curso de Especialização em Arqueologia do Museu Nacional. Pela EBA, participou da criação Curso de Mestrado em Artes Visuais, iniciado em 1986, onde também atuou na coordenação, investindo na experiência de orientação de pesquisa de mestrado.

O ano de 1986 foi especialmente importante. Com Berta Ribeiro e Lux Vidal, coordenou o Grupo de Trabalho Antropologia Estética e Ergologia, XV RBA, realizada em Curitiba (PR). De certo modo, pode ser pensado como a consagração institucional da antropologia da arte na reunião acadêmica de antropólogos/as. No mesmo ano, a consagração foi da sua própria carreira: Heloisa foi aprovada no concurso de professora titular da UFRJ, o mais alto grau no magistério superior, na disciplina de Etnologia.

Pierre Bourdieu foi um dos autores a problematizar a ideia de consagração nas experiências de trajetórias sociais. Para o sociólogo francês, determinados ritos de instituição conferem ao instituído o estatuto de distinção dos demais integrantes da comunidade ao qual

⁸⁰ Exibida de 28 de abril a 31 de maio de 1983, um encontro entre lideranças políticas foi anunciado para acontecer na sala expositiva em 18 de maio. O casal real da Espanha, Juan Carlos e Sofia, fazia uma visita de seis dias ao Brasil, e estaria de passagem pelo Rio de Janeiro neste período. Na programação, estava previsto que o casal seria recebido pelo primeiro deputado federal indígena do Brasil, Mário Juruna, eleito pelo Rio de Janeiro em 1982. A eleição contou com apoio de Darcy Ribeiro, que se tornou vice-governador, durante a gestão do governador Leonel Brizola (1983-1986). Segundo noticiou o Jornal do Brasil, “Suas Majestades não poderiam estar mais bem servidos”. Jornal do Brasil. Caderno B, edição 36, de 14 de maio de 1983, p. 3. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

está inserido. Recorrendo à imagem medieval das investiduras, Bourdieu faz um paralelo com o que acontece nos diversos campos (científico, artístico, literário). No caso do campo científico, o diploma é o objeto que representa a consagração daqueles que são reconhecidos como habilitados a atuar em um campo específico, diferenciando-se daqueles que não têm tal habilitação. Em uma carreira no campo intelectual científico, vários ritos de instituição conferem valor de distinção (BOURDIEU, 2008a). Depois de passar por formação inicial em Belas Artes, desenvolvendo, além do gosto pela arte, o gosto pela pesquisa; depois de passar pela iniciação antropológica, iniciando suas experiências entre redes intelectuais neste campo; e pela contratação para o Museu Nacional, onde se tornou professora e curadora das coleções, Heloisa conquistou a posição de professora titular.

Foi neste período que a professora começou a registrar anotações de memórias, resultando em dois cadernos, nomeados como Diário I e Diário II. O primeiro caderno reuniu registros em 74 datas, de 1981 a 1985. O segundo foi elaborado em nove datas: sete em 1986, uma em 1987 e outra em 1988. Neste intervalo, a antropóloga escreveu outro diário, com anotações das pesquisas de campo nas casas de candomblé e de umbanda no Rio de Janeiro.

A trajetória destes cadernos começou em 1981, com os registros das narrativas de como diário sua mãe. Em 13 de abril de 1981, Heloisa começou a tomar notas das memórias de dona Hermelinda Fénelon Costa, à época com 79 anos de idade. Era o registro de uma conversa que tiveram sobre a casa onde Hermelinda morou em Cuiabá, Mato Grosso, na antiga rua do Campo, que passou a ser chamada rua Barão de Melgaço. Dona Hermelinda nasceu em Cuiabá, em 1902, e morou na rua do Campo até os 16 anos, quando a família se mudou para Aquidauana, no sul do então estado de Mato Grosso, região que posteriormente passou a fazer parte de Mato Grosso do Sul.⁸¹ Pela anotação, sua mãe lembrou mais de 60 nomes de hortaliças, legumes, temperos, remédios, raízes e outras plantas cultivadas pelo seu pai, Augusto César Correia Cardoso, avô materno de Heloisa.

O segundo registro foi escrito um ano e três meses depois, datado em 2 de julho de 1982. Surgiu de conversas sobre retratos fotográficos da família em tempos pretéritos, com narrativas sobre antepassados, lugares, relações, situações. No dia seguinte, em 3 de julho, os registros continuaram, dessa vez com ênfase no parentesco da família materna em Cuiabá e Aquidauana. O objetivo de Heloisa era seguir os registros das memórias da sua mãe.

O período de maior intensidade das anotações ocorreu entre julho de 1983 e dezembro de 1984. Corresponde ao momento de agravamento do estado de saúde e o falecimento de

⁸¹ O Mato Grosso do Sul foi criado em 1977, durante o regime militar, pelo presidente Ernesto Geisel (SOTANA e CORREA, 2015).

dona Hermelinda, vinda de um histórico de enfermidades. Em agosto de 1983, Heloisa registrou notas em 14 datas. A sua mãe faleceu em 23 de setembro de 1983, com 81 anos, e Heloisa sentiu um grande abalo. Cinco meses depois, queixava-se por não ter se “lembrado há muitos, de escrever as recordações de Mamãe”. Considerava que começou tarde, quando dona Hermelinda já estaria cansada, sem poder falar muito e repetir as coisas, viabilizando a anotação. Conforme registrou:

eu temia que ela suspeitasse que eu queria reler sua memória, porque ela se achava próximo da morte. Pretextava querer escrever um livro sobre a história da família, e até demonstrava rivalizar com Marimília, que tem tal ambição há muito tempo.

O livro sobre a história da família provavelmente não chegou a ser escrito, mas as anotações deixaram várias pistas para a compreensão de alguns trajetos seus e de seus progenitores. Na mesma data, Heloisa registrou um dos raros momentos em que expressava alegria, durante o seu luto. Aconteceu quando seis indígenas Kamaiurá, do Alto Xingu, região em que havia realizado pesquisas de campo, estiveram no Rio de Janeiro. Alguns se hospedaram em sua casa, um apartamento no Largo do Machado, região localizada na zona sul da cidade. Um grupo estava hospedado na casa de duas botânicas, em Ipanema, mas Heloisa não tinha mais informações sobre as condições de estadia. Um deles era Takumã, que foi ao Museu Nacional e lá encontrou a professora. Ao escutar que o grupo estava em lugar apertado (apartamento pequeno), a antropóloga ofereceu lugar em sua casa para Takumã e o seu neto, “menino de 4 ou 5 anos”. Geraldo Pitaguary também recebeu alguns indígenas em sua residência. No registro, Heloisa indicava ter sentido “alegria por ter os índios comigo, principalmente Takumã”. Porém, a alegria veio acompanhada por “algum remorso, por ser justamente o dia em que se completam 5 meses da morte de Mamãe”.⁸²

Ainda em 23 de março de 1984, ela anotou as mudanças pelas quais vinha passando. O registro é de trechos de uma conversa que teve com Mari, pessoa ligada à família que acompanhava Hermelinda desde que sofreu um acidente de carro, em 1966:

Hoje, agora à noite, conversei muito com Mari sobre Mamãe, e a mudança de personalidade que sofri após a morte dela: estaria eu mais calma, disse Mari. Eu acho que estou passiva, esvaziada, e aceitando melhor os outros e suas imperfeições, já que a vida é de tal modo precária, que nada tem muita importância. Sinto-me e sei-me só, porque Mamãe era a pessoa que mais gostava e necessitava de mim, na vida. Agora, resta-me o trabalho, qualquer outra pessoa que me estime, sempre não me terá como a principal, sempre haverá alguém mais importante. Mari nota que não cultivo amizade, tenho tendência a isolar-me.

⁸² Anotado em 23 de março de 1984. Diário de memórias de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Na conversa que tive com Nobue Myazaki, perguntei-lhe se percebia o tema de solidão em Heloisa. A resposta foi que a colega tinha uma visão dualista sobre as pessoas: ou elas eram boas, e dessas ela gostava, ou eram más, e dessas ela não gostava. Tal traço de personalidade é atribuída à arte. Para Nobue, Heloisa “tinha o olhar parado”, era uma “pessoa introspectiva e contemplativa”, seria, inclusive, “devagar para escrever”. Isso, no seu entendimento, “com certeza vinha da arte”.⁸³

Wallace Barbosa, que conviveu de forma mais próxima nos últimos anos de vida da Heloisa, relatou como era a relação entre eles:

nós começamos vagarosamente a estreitar os nossos laços, tivemos uma relação de muito afeto, de muita troca, de muitas emoções. Ela tinha um temperamento duro, era uma pessoa que não gostava de ser contrariada. Ao mesmo tempo, ela era muito inteligente, muito culta, muito sensível e sensitiva.⁸⁴

Na entrevista que realizei com o contador Afonso Santoro, o luto de Heloisa por sua mãe aparece como algo que a abalou muito. Geralmente ela não conversava sobre situações familiares, sobre o passado. Mas desta vez o impacto foi sentido pelos colegas.⁸⁵ Ao comentar sobre o ritmo de trabalho na década de 1980, Afonso disse, em tom de brincadeira, que “seu Osmar sofreu o pão que o diabo amassou”. Osmar Brandão atuava como secretário de Heloisa, nos projetos com a FINEP. Na narrativa de Afonso, foi um período de muito trabalho, de grande movimentação de pessoas e de recursos financeiros. Responsável pela parte administrativa, ele mencionou que os valores movimentados foram expressivos, e a sua atividade de execução orçamentária e prestação de contas era bastante intensa. Daí ele atribui a firmeza de Heloisa na coordenação, a cobrança fazia parte do cotidiano e estava associada ao alcance do trabalho e à responsabilidade da professora.

Aproveitei a deixa para perguntei a Afonso se Heloisa era uma pessoa difícil no trabalho, na questão da convivência, do cotidiano, ao que respondeu: “ela não era uma pessoa difícil, ela tinha dias difíceis. Mas era uma pessoa que mudava, assim... ela dava aquela... e daqui a pouco voltava à normalidade”. O colega fez questão de ressaltar que a professora “era uma pessoa até divertida, saía com a gente”, contando sobre as frequentes confraternizações,

⁸³ Informação obtida em conversa com Nobue Myazaki no dia 20 de setembro de 2018.

⁸⁴ Entrevista realizada em 25 de abril de 2020.

⁸⁵ Entrevista realizada em 17 de dezembro de 2019. Osmar também apareceu no relato de Wallace Barbosa, ao falar sobre a equipe com quem trabalhou no SEE do Museu Nacional, quando ingressou em 1988. Para Wallace, ele fazia parte do “pessoal do apoio, Osmar Barão, uma figura que era uma espécie de pedra de resistência. O mundo da academia antigo”. Entrevista realizada em 25 de abril de 2020.

as idas a restaurantes da cidade, em meados da década de 1980, com o pessoal que trabalhava nos projetos de reorganização do SEE. Ele lembrou que Heloisa gostava de falar sobre situações vividas nos trabalhos de campo, que reclamava com os garçons se o chopp não estivesse gelado e que eventualmente insistia para beber mais uns *chopinhos*, em outros botecos da cidade.

A fala de Afonso permite pensar sobre uma faceta de Heloisa, as confraternizações com os funcionários vinculados aos projetos sob a sua coordenação, como o administrador, o secretário, os estagiários, o pessoal contratado.⁸⁶ Permite também identificar o quanto as rotinas de trabalho aparecem nas suas lembranças, com muita intensidade. Retomaremos os processos de reorganização do SEE coordenados por Heloisa ao longo da década de 1980 no capítulo cinco. Por ora, a minha pretensão é compreender como a pesquisadora entendia o lugar do trabalho na sua vida.

1.2 “O trabalho, única coisa que ainda me mobiliza”

Os diários de memória de Heloisa Fénelon contêm registros que possibilitam compreender, mesmo que de forma limitada ao alcance do instrumento, alguns sentidos que a professora atribuía a si, à vida, às pessoas, ao trabalho. Nos meses seguintes ao falecimento de dona Hermelinda, a escrita de memórias foi constante, seguindo neste ritmo até o final de 1984, quando a frequência diminuiu. Em 4 de abril de 1984, Heloisa mencionou que “pouco escrevi neste diário, ainda em vida de mamãe. Devo forçar a memória, e recorrer às lembranças de pessoas que a conheceram, que hoje também estão idosas”. A diminuição coincidiu com o início do preparo para o concurso à vaga de professora titular de Etnologia. O edital foi divulgado em 1984, mas o concurso foi realizado apenas em 1986. Os sentimentos relacionados à dona Hermelinda são os pontos centrais, mas outras questões cotidianas

⁸⁶ Pelo seu relato, eventualmente Heloisa gostava de reunir os funcionários para “beber um *chopinho* e comer bem”, em restaurantes e botecos de sua preferência (às vezes seguindo para beber uma *saideira* num segundo ou terceiro boteco). Afonso lembrou que, depois de dois ou três chopinhos, a professora contava histórias dos trabalhos de campo, algumas engraçadas, outras sobre os sufocos vividos, entre vários temas. Esse comentário é bem significativo, se comparado a narrativas de alguns colegas mais experientes da carreira de técnico-administrativo do Museu Nacional sobre relações com alguns servidores de carreira docente. Várias vezes eu escutei histórias de que “antigamente” docentes e técnicos tinham horários de almoço diferentes, para não ocuparem o espaço do restaurante ao mesmo tempo. Assim como ouvi relatos indicando um “tempo passado” em que alguns docentes se incomodavam quando técnicos ingressavam no elevador enquanto eles estivessem usando o equipamento. A fala de Afonso faz pensar que, mesmo na posição de docente e coordenadora dos trabalhos, ainda que houvesse clareza da hierarquia e firmeza na cobrança das atividades, era comum que Heloisa se confraternizasse com aqueles que ocupavam posições consideradas mais modestas na hierarquia institucional.

(familiares e profissionais) aparecem entremeadas nos registros. Aqui o meu interesse recai sobre os pontos relacionados ao trabalho, às experiências profissionais.

Até o falecimento de sua mãe, as anotações eram baseadas nas conversas que tinham sobre o passado da sua família materna: a infância da mãe em Cuiabá e a juventude em Aquidauana, as casas, as relações de parentesco, o casamento com o pai de Heloisa e as migrações e mudanças ao longo da vida. Depois, intercalaram-se memórias de Heloisa sobre a mãe, lembranças de conversas anteriores, não registradas na ocasião, sobre os sonhos que passou a ter com ela. Em meio ao luto, o trabalho surgia nos questionamentos sobre as escolhas na vida e como forma de resiliência no contexto da década de 1980.

O segundo caderno, o Diário II, foi iniciado em 7 de março de 1986 com a frase “há um ano que não escrevo”. Apesar de ter mencionado que não se agradava muito da ideia, resolveu comprar o caderno porque queria registrar o sonho recente que teve com a mãe, “antes que se esbata na minha memória”. A maior parte do caderno foi usado para o registro dos sonhos com Hermelinda, mas também tratou de outras memórias, como a origem da família paterna e as relações com o trabalho.

Os cadernos carregam diferentes camadas de histórias, memórias, espacialidades e temporalidades. É o lugar de encontro entre as experiências que vivia na década de 1980 e as experiências passadas, suas e dos seus familiares; das relações pessoais, familiares e profissionais; dos lugares presentes e pretéritos, tudo ganhando forma através da caneta de Heloisa Fénelon. Enquanto registrava as memórias da (e sobre a) mãe, também as produzia, assim como produzia as suas próprias memórias.

Enquanto vivia uma fase de grande produtividade acadêmica, Heloisa registrava sentimento de tristeza e de dúvida perante a própria carreira. A trajetória não é uma sucessão encadeada de eventos concatenados e coerentes. Muitas vezes, as hesitações, angústias e acasos fazem parte dos processos e se manifestam nas releituras da vida. Isso dificilmente é lido nos artigos, nas monografias, nas teses. Tampouco é falado nos eventos, congressos, seminários. Mas pode ser percebido nos locais em que os sentimentos são registrados.

Em algumas situações, Heloisa questionava as próprias escolhas. Em 23 de fevereiro de 1984, por exemplo, lembrou o desejo da sua mãe para que se aposentasse e juntas comprassem uma casa em Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro. No diário, ela reconheceu, “com remorsos”, que ficava impaciente, respondendo que gostava do trabalho e não iria se aposentar. E ponderou: “abandonei mamãe muitas vezes, por causa do trabalho. Também, não sei se teria ficado irritada e de gênio ainda pior, se tivesse deixado o Museu para tratar exclusivamente de mamãe”.

O trabalho aparecia como resiliência, citado como a “única coisa que ainda me mobiliza”, diante da “perda que sofri”. A sua percepção parecia ser que, enquanto construía a carreira, a sua mãe enfrentava enfermidades. Havia um sentimento de culpa nos registros em relação ao que seriam as dificuldades da sua mãe – crise na saúde, infelicidade, solidão – por não a ter acompanhado mais intensamente nesses processos. Lamentando a morte de dona Hermelinda, pouco mais de oito meses depois, registrou, em tom de tristeza:

perdi a minha luta. Eu gostava de pensar que era de Iansã, aquela que é a única a afrontar e afugentar os espíritos dos mortos, os Egun, com o seu chicote, e achava que poderia com cuidados, prolongar a vida de Mamãe. Valda, aliás, contou também que em seu sonho, soube que Mamãe deixou Omolu para Bruno. Foi Omolu quem a levou. (Naná é mãe de Omolu, e o abandonou quando esteve leproso).⁸⁷

As referências a Orixás resultam das relações que a antropóloga tinha com casas de candomblé e de umbanda, no Rio de Janeiro. As visitas aos terreiros eram tanto parte de suas experiências pessoais quanto objeto da pesquisa “Espaço e Cultura Material no Candomblé do Rio de Janeiro”. O objetivo era o estudo etnográfico de religiões de matriz africana, observando como as comunidades atribuíam sentido a noções de espaço, tempo, corpo, bem como as relações com os objetos materiais. O trabalho de pesquisa aparecia como uma válvula para as questões que lhe envolviam, como essa anotação de 23 de março de 1984:

justamente para fugir à solidão, tenho saído todo sábado e domingo, assim deixando de ver amigos e parentes a quem devo atenções e solidariedade (...) Houve uma semana, em que fui duas vezes (4ª e sábado) a centros de Candomblé. Tenho necessidade de me agitar, de cansar-me.

Tal qual nas pesquisas sobre populações indígenas realizadas nas três décadas anteriores, um dos interesses de pesquisa na década de 1980 era o estudo dos espaços sociais, entre os quais a arquitetura e a cultura material, incluindo-se “objetos usados em rituais, indumentárias e outros”. Deste trabalho, que pode ser entendido na chave da antropologia urbana, da antropologia das religiões e da antropologia afro-brasileira, Heloisa escreveu um diário, registrando dados de visitas entre 31 de janeiro e 25 de junho de 1984, resultando em 236 páginas de anotações. Além do diário, ela produziu duas reflexões sobre o assunto, em textos no formato versão da autora, “Espaço e cultura material no candomblé do Rio de Janeiro” e “O Tempo no Espaço Natural”. Procurei referências sobre possíveis publicações, mas não localizei. Possivelmente são textos inéditos.

⁸⁷ Anotado em 22 de novembro de 1983. Diário de memórias de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Pelos diários de memória e de campo, vi que entre outubro de 1983 e outubro de 1984, ela visitou sete terreiros, identificados como pertencentes às nações Ketu (Vila Valqueire), Jeje (Jacarepaguá), três de Angola (Pilares, Pedra de Guaratiba e Vila dos Teles); Alaketu (Nilópolis) e Efã (Jardim Catarina, São Gonçalo). Nesse intervalo, Heloisa participou de oito festas, quase sempre solenizando a saída da reclusão do *yaô* (iniciante), passando à condição de *ebâmi*, “isto é, que após sete anos de obediência a obrigações rituais necessárias e aprendizado sistemático sobre o culto adquiriam o direito de abrir uma nova Cada de Candomblé”. Além disso, visitou festas de “águas de oxalá”, que marca a passagem do calendário litúrgico anual da Casa que a realizou, além de outras festas em casas de umbanda.⁸⁸

Uma das visitas registradas no diário de campo aconteceu em 17 de março de 1983. O local foi o barracão de Célio, em Pilares. Heloisa estava acompanhada por sua tia Valda, que a apresentou ao candomblé e mediou as relações com as casas de santo, e Hamilton Botelho Malhano, também relacionado à religião de orixás, que recebia sua orientação de pesquisa no Curso de Mestrado da EBA e estagiava no SEE do Museu Nacional. A visita tinha por finalidade fazer jogo de búzios. Durante a estadia na casa, um pai de santo, o “pai pequeno”, conversava sobre a beleza do candomblé, suas lendas e o caráter filosófico da crença. Querendo saber o interesse de Heloisa, o “pai pequeno” perguntou por que ela se dirigia ao candomblé. A resposta me chamou a atenção, entre outros pontos, pela relação que estabeleceu entre o candomblé e a ciência moderna, no que se refere às energias:

disse-lhe que embora tivesse educação católica, não era praticante; que fora levada por Valda, que frequentava Umbanda e Candomblé há muito tempo, bem como por amigos, tal Hamilton. Disse-lhe que achava que o Candomblé fornecia explicações que outras religiões não davam, e também que me parecia mais de acordo com a ciência moderna, porquanto tratava-se de energias no Candomblé. A propósito, perguntei-lhe se as energias (os seus donos) eram conscientes, ou se eram instintivas como um bicho, por exemplo, e quando lhe expliquei o que queria dizer (ao começo não entendeu bem a pergunta), disse que sim, que eram muito conscientes.⁸⁹

Almoços ou jantares com pessoas da família, temporadas de férias em Cabo Frio ou Itaipava, situação política do país, questões profissionais, vários temas aparecem, quase todos como portal para outros assuntos e temporalidades. A política brasileira na década de 1980 foi marcada por várias reivindicações de retorno das eleições diretas para presidência da

⁸⁸ Relatório do projeto de pesquisa Espaço e Cultura Material no Candomblé do Rio de Janeiro, p. 8, sem data. Edição do Autor. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

⁸⁹ Anotado em 17 de março de 1983. Caderno de campo de Heloisa Fénelon (Casas de Candomblé do Rio de Janeiro). Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR)

República, interrompidas desde o golpe militar de 1964. Passeatas, comícios e várias formas de mobilização popular ocorreram nas ruas e praças de diversas cidades do país. No Rio de Janeiro, a terça-feira, 10 de abril de 1984 ficou marcada por reunir aproximadamente um milhão de pessoas no comício da Candelária, segundo estimativas. O comício pelas eleições diretas foi considerado o maior evento político no Rio de Janeiro até então. No diário de Heloisa, está registrado:

fui hoje à noite, ao comício do PDT, pelas eleições diretas. Pedi a Valda que me acompanhasse. Chegamos cerca de 15:00 horas (estava marcado para as 16:00 horas) e descemos na estação Uruguaiana (metrô) e permanecemos, aliás, mais adiante na Av. Presidente Vargas, próximo à esquina da Av. Rio Branco, portanto, não muito longe do palanque onde ficaram as notabilidades.

A ida ao comício pode ser pensada como a assinatura de um manifesto, literalmente, uma manifestação, demonstrando o engajamento a determinadas pautas e ações políticas. Heloisa era uma pessoa atenta aos temas políticos. O seu pai era simpatizante do socialismo, eventos políticos na década de 1930 envolveram pessoas da família e a própria Heloisa havia participado do Comitê de Cultura do Partido Comunista, na segunda metade da década de 1960. Foi nessa experiência no “Partidão” que conheceu o então estudante de Ciências Políticas e Sociais pela PUC-RJ, Otávio Velho, de quem se tornaria colega no Museu Nacional. O golpe de 1964 e a perseguição aos opositores do regime ditatorial esvaziou o grupo, pelo fato de alguns integrantes responderem processos na justiça militar, segundo me relatou Otávio Velho.⁹⁰

O projeto de retorno das eleições diretas à presidência da República foi derrotado. A eleição ocorreu de forma indireta, via colégio eleitoral, no Congresso Nacional, em 15 de janeiro de 1985. Tancredo Neves (1910-1985), do Partido Social Democrata, como presidente, e José Ribamar Sarney (1930), do Partido do Movimento Democrático Brasileiro, como vice-presidente, seriam os novos comandantes do posto máximo da República. O presidente eleito sem o voto popular, porém, não chegou a assumir o mandato, por problemas de saúde. Em 10 de abril de 1985, exatamente um ano depois da “passeata do um milhão”, Heloisa comentou sobre o processo de hospitalização de Tancredo, entremeando o assunto às experiências com as memórias sobre a sua mãe:

o presidente Tancredo está no seu 27º dia de hospitalização, com seis cirurgias feitas, quatro delas com anestesia geral. Todos os recursos médicos estão sendo usados. Pergunto-me se Mamãe teria sobrevivido mais algum tempo, se tivesse

⁹⁰ Entrevista concedida por Otavio Velho, no dia 22 de maio de 2019.

contado com tal empenho. Tenho me lembrado de sua fase final, por causa disso tudo.

Duas semanas depois, ela anotou a morte de Tancredo Neves. Na madrugada de 22 para 23 de abril de 1985, enquanto trabalhava em notas de Maybury-Lewis sobre os Xavantes, preparando aula para o Curso de Especialização em Arqueologia do Museu Nacional, Heloisa escreveu que Tancredo falecera na noite anterior (22/04/1985), “após 39 dias de internação”. José Sarney, que havia tomado posse interinamente, assumiu a presidência efetiva da República, tornando-se o primeiro presidente civil após mais de 25 anos de deposição do presidente João Goulart, em 1964, e de duas décadas de governos militares. Apesar disso, não recebeu o voto popular.

Heloisa conta que no período de internação de Tancredo lembrou muito de sua mãe. Entre as lembranças, registrou que

mamãe, se fosse viva, teria sentido muito, porque Tancredo trabalhara com Getúlio, e ainda por ser a favor dos pobres e da moralização, e até mesmo por ser bom pai de família, bom esposo. É curioso notar que ambos morreram num domingo, quase a mesma hora: Mamãe às 22:00hs e Tancredo às 22:23hs. (Anotado em 22/04/1985).

Entre a campanha pelas eleições diretas, a morte de Tancredo Neves, a enfermidade e a morte de sua mãe e as aulas sobre Maybury-Lewis e os Xavantes para o Curso de Especialização em Arqueologia no Museu Nacional, os relatos permitem identificar como a antropóloga atribuía sentido às experiências vividas, entrelaçando vida pessoal e familiar, profissional e política do país. No caso das questões de trabalho, a referência às aulas sobre a antropologia de David Maybury-Lewis, pesquisador e professor da Universidade de Harvard que fez parte da rede intelectual fundadora do PPGAS em 1968, sinalizam um dos temas da atividade docente que então Heloisa desenvolvia. Não para formação de antropólogos/as sociais, mas para a formação continuada de arqueólogos/as.

O concurso para vaga de professor titular de Etnologia estava no horizonte, sendo-lhe destinados registros nos diários. O tema rondava o seu pensamento há algum tempo, desde as discussões se intensificavam nas reuniões do Departamento de Antropologia. Em 23 de fevereiro de 1984, no primeiro caderno de memória, ela escreveu sobre o retorno ao trabalho, após quinze dias de férias. Mencionou que no ano anterior havia “gasto” o período de férias durante o agravamento do estado de saúde da sua mãe, demonstrando arrependimento por não ter solicitado licença-prêmio. Quando soube do interesse da filha em pedir afastamento do trabalho, Dona Hermelinda teria desconfiado, achando que iria morrer. Heloisa disse que não

se tratava disso, o tempo de licença-prêmio seria dedicado à preparação para o concurso de professor titular, “o que não era de todo falso”. Apesar de transparecer que a licença não foi solicitada em 1983 e de ter se arrependido por não o ter feito para cuidar da mãe, o concurso surge como algo presente naquele momento de sua vida profissional.

Outros comentários surgiram meses depois, num desabafo sobre a carreira. A anotação de 20 de agosto de 1984 mencionava a sua participação na comissão julgadora do concurso Sílvia Romero, a convite do Instituto Nacional do Folclore (INF), à época dirigido por Lélia Coelho Frota. Lélia havia realizado pesquisas pelo Setor de Etnologia, supervisionada por Heloisa. Encadeando assuntos, a anotação se referiu a uma defesa de doutorado e uma de mestrado, no PPGAS do Museu Nacional, ambas orientadas por Anthony Seeger. Mais especificamente, tratava sobre a composição das bancas, demonstrando incômodo por não fazer parte dos membros avaliadores. A primeira nota foi sobre a banca de defesa de doutorado de Eduardo Viveiros de Castro (“Araweté: uma visão da cosmologia e da pessoa tupi-guarani”). Heloisa afirmou ter acompanhado somente uma parte. Relembrando a composição da banca, além do orientador, Anthony Seeger, citou a participação de Manuela Carneiro da Cunha, Roque de Barros Laraia, Gilberto Velho e Peter Fry. Sobre os dois últimos professores, ela questionou o fato de nunca terem trabalhado com etnologia indígena. Como ela trabalhava nesse campo, é de se supor que se considerasse mais apta a avaliar o trabalho.

A questão fica ainda mais evidente no comentário seguinte, sobre a banca de defesa de “Mestrado de Elisabeth (etnomusicologia) do INF” (Instituto Nacional do Folclore). Era a banca para avaliar a dissertação de Elizabeth Travassos Lins no PPGAS, também em 1984, com o título “Xamanismo e música entre os Kayabi”. Heloisa demonstrou incômodo pelo fato de Berta Ribeiro ter sido convidada a participar da banca: “conseguiu o que eu não obtive, porquanto Gilberto [Velho] deve tê-la apoiado; provavelmente a moça [Elisabeth] pediu presença”.⁹¹ Se ela diz não ter obtido o que Berta conseguiu, é porque claramente gostaria de estar entre os avaliadores. Ao supor o apoio de Gilberto Velho, nas entrelinhas fica a ideia das articulações políticas como estratégicas para ocupar (ou não) determinados lugares.

Heloisa Fénelon e Berta Ribeiro trabalharam juntas a primeira vez em 1956. Enquanto a primeira iniciava formação antropológica como estagiária do Museu do Índio, a segunda era naturalista contratada do Setor de Etnografia do Museu Nacional. Formada pelo curso de Geografia e História da Universidade do Distrito Federal em 1953, nesse mesmo ano Berta

⁹¹ Anotado em 20 de agosto de 1984. Diário de memória de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

iniciou estágio no Setor responsável pelas coleções etnológicas e etnográficas do Museu Nacional, onde desenvolveu estudos sobre classificação museológica, especialmente dos chamados “adornos plumários”. Antes disso, havia participado de vários trabalhos de campo com Darcy Ribeiro, pelo SPI.⁹²

Berta saiu do Brasil em 1964, na conjuntura do golpe militar, sob o regime de exílio político imposto a Darcy Ribeiro. Ao retornar, em 1974, ela e Darcy se separaram. A sua carreira acadêmica foi amplamente impulsionada. Roque Laraia diz que Berta deixou de ser “secretária” de Darcy e assumiu posição de destaque, que anteriormente seria ofuscada pelo ex-marido (LARAIA, 2010).⁹³ Depois de trabalhar no Museu do Índio, em 1976, no ano seguinte foi contratada por Heloisa Fénelon para trabalhar no SEE, junto ao projeto “Etnografia e emprego social da tecnologia indígena e popular”. Até meados da década seguinte, realizou vários trabalhos de campo, formou, classificou e estudou coleções, apresentou publicações, defendeu tese de doutorado na USP, em 1980 (“Civilização da Palha, a arte do trançado dos índios do Brasil”),⁹⁴ tornou-se bolsista por produtividade do CNPq, alcançando o nível máximo. A participação nos trabalhos do SEE foi estimulante nesta etapa exitosa da sua carreira.

Apesar de seguirem diferentes trajetórias, os caminhos de Berta Ribeiro e Heloisa Fénelon se encontraram institucional e tematicamente. Ambas desenvolveram pesquisas sobre arte e artesanato indígena, sobre classificação museológica de materiais indígenas, além de manterem relações institucionais com o Museu do Índio e o Museu Nacional. Berta foi contratada para o SEE na década de 1970, sob a coordenação de Heloisa; por sua vez, Heloisa foi convidada para publicar artigos na *Suma Etnológica*, obra coordenada por Berta Ribeiro.⁹⁵ As duas dividiram a coordenação de GT na RBA de 1986, com Lux Vidal. Além disso, uma marcou presença na banca de concurso da outra: em 1986, Berta fez parte da banca para professora titular em Etnologia de Heloisa e dois anos depois Heloisa participou da banca do

⁹² Berta Gleizer nasceu na Romênia, numa família judia que em 1930 migrou para o Brasil, devido ao avanço do nazismo. Ela e Darcy Ribeiro se conheceram em atividades do Partido Comunista, na década de 1940, mantendo-se casados até a década de 1970.

⁹³ Em entrevista a Celso Castro e Karina Kuschnir, realizada em 28 de outubro de 2008, publicada em 2010. LARAIA, 2010

⁹⁴ Segundo Lucia Hussak van Velthem, a tese de Berta Ribeiro (A Civilização da Palha), “representa um dos mais completos estudos da cestaria indígena, Alto Xinguana e Alto Rionegrina, abordando aspectos tecnológicos, produtivos e estéticos dessas artes. A análise comparativa dessas produções lança luzes sobre o sistema de trocas existente no Parque Nacional do Xingu e no alto Rio Negro” (VELTHEM, 1997, p. 367).

⁹⁵ No texto “Etnologia Indígena Brasileira: um breve levantamento”, Roque Laraia citou a publicação da *Suma Etnológica*, nos anos 1980, como “o resultado do empenho de Berta Ribeiro, a incansável revitalizadora dos estudos de cultura material” (LARAIA, 1987, p. 10). Heloisa Fénelon não foi mencionada no texto.

concurso de Etnologia em que Berta Ribeiro e Antônio Carlos de Souza Lima foram aprovados.

Nas minhas experiências quando ingressei no SEE, eventualmente surgiam comentários sobre certa rivalidade entre as professoras. Rivalidade é algo que faz parte do campo intelectual científico. Mas quando referida a mulheres, às vezes é mais destacado do que as suas produções, aproximações e alianças. Afonso Santoro fez questão de dizer que havia diferenças na relação não somente entre Heloisa e Berta, mas entre vários docentes. À época de reforma da reserva técnica, com a construção de um mezanino, o barulho provocado pela obra incomodava a realização das aulas no PPGAS, gerando reclamação, principalmente por parte de Gilberto Velho. Com experiência no SEE e no Programa de Antropologia Social, Afonso ponderou que, apesar das diferenças, havia muito respeito. Para ele,

tinha uma coisa muito forte que a gente quase não vê muito hoje que é a questão institucional. Os mais antigos tinham muito essa coisa essa coisa da instituição. Havia um respeito muito grande entre eles: podiam se odiar, mas quando se sentavam juntos, resolviam as coisas sem maiores problemas.⁹⁶

Wallace Barbosa, na entrevista para esta pesquisa, falou das lembranças sobre a professora Berta Ribeiro, sua “colega de mesinha” no Setor, “sempre com a sua maçã, sempre com os seus cuidados”. Foi Berta que chamou a sua atenção para os índios do Nordeste, sugerindo-lhe observar movimentos indígenas que cresciam na região, o que foi decisivo para os trabalhos que Wallace realizou entre os Kambiwá, em Pernambuco, sob orientação de Heloisa Fénelon, na EBA. Wallace comentou o que encontrou quando se dirigiu para fazer trabalhos de campo junto aos Kambiwá de Pernambuco, a partir da pesquisa iniciada em 1988: “os índios do Nordeste estavam ligados, refazendo não só a sua cultura material, reelaborando sobretudo as suas performances, a sua coreografia, toda a sua liturgia ritual, tudo isso estava sendo retomado, reinventadas, era um processo de criação”. Esse relato ajuda a pensar que, enquanto os temas de cultura material, arte e artesanato indígena disputavam espaço de visibilidade e reconhecimento no campo antropológico, para alguns povos indígenas faziam parte dos seus processos de reorganização política e identitária.

Wallace lembra que a aproximação acadêmica com Berta Ribeiro não pode ser aprofundada. Pelo que me falou, a experiência relação com Berta

foi muito importante na minha formação, mas eu tive pouco contato acadêmico. Eu nunca cheguei a fazer uma disciplina com ela, ainda que tenha ido na casa dela.

⁹⁶ Entrevista realizada em 17 de dezembro de 2019.

Conversei muito com a Berta, peguei muitas referências. Mas é que ela e Heloisa tinham uma relação um pouco bélica, um pouco de amor e de disputa. E aquilo me impedia de ter uma proximidade maior com a Berta, dada a suscetibilidade da própria Heloisa.⁹⁷

O comentário reverbera na inquietação registrada por Heloisa em relação à presença de Berta numa banca de defesa de mestrado, em 1984, indicando que gostaria de estar naquele lugar. Esse sentimento foi expresso no registro sobre a necessidade de avançar profissionalmente. Fechando o assunto, Heloisa disse não estar em bom estado de espírito naquele momento. Para seguir na carreira, colocou uma condição:

tenho que fazer o concurso de Titular, ou/e encetar nova atividade: quem sabe, a pesquisa da Antártida. Devo preocupar-me com coisas mais importantes, porém. Papai agora só está dando 4 voltas na praça, antes dava 6 voltas. Agora se cansa.⁹⁸

A ironia revelada pela opção de pesquisa da Antártida e a indicação dos cuidados com o pai como “coisas mais importantes” não obscurecem a narrativa do concurso para titular como uma necessidade, “tenho que fazer”. Heloisa havia levantado hipóteses sobre a participação de Berta Ribeiro na banca de Elizabeth Travassos: seria para atender um pedido da própria autora da pesquisa e teria contado com o apoio do professor Gilberto Velho. Heloisa e Berta não tinham vinculação com o PPGAS. No Programa, o professor Anthony Seeger, orientador das pesquisas cujas bancas Heloisa sinalizou a possibilidade de ter feito parte da composição, desenvolvia pesquisas desde meados da década anterior, com temas no campo de etnologia indígena e de etnomusicologia. A participação da colega na banca de avaliação de mestrado chamou a atenção e mereceu o registro de Heloisa como algo que ela pleiteava. A produção da necessidade do título de professora titular estaria associada à possibilidade de alcançar posição mais elevada de prestígio e de reconhecimento.

O edital do concurso foi lançado em 1984 e a realização entre 24 e 27 de julho de 1986. Presidida por Luiz de Castro Faria, além de Berta Ribeiro, a banca contou com Maria Conceição Beltrão, professora titular de arqueologia do Museu Nacional, Julio Cezar Melatti e Roque de Barros Laraia, esses últimos ex-alunos e ex-professores do Museu Nacional na década de 1960 (à época do concurso, professores titulares da UNB). As etapas se seguiram em prova escrita (com posterior leitura pública), prova didática, memorial e defesa de tese. Heloisa apresentou a tese “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais”, resultado das pesquisas no Alto Xingu, com a qual conquistou a vaga de professora titular no

⁹⁷ Entrevista realizada em 25 de abril de 2020.

⁹⁸ Anotado em 20 de agosto de 1984. Diário de memórias de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Departamento de Antropologia do Museu Nacional e a equivalência como tese de pós-doutorado nas plataformas do CNPq.⁹⁹ O texto foi publicado em 1988, em livro dedicado “em memória de Hermelinda Fénelon Costa”. Diante de tantos questionamentos que se fazia em relação às escolhas profissionais e sem nunca ter lecionado em programas de pós-graduação em antropologia social, Heloisa alcançava o status mais elevado da carreira docente. Dedicada aos trabalhos do SEE, tornou-se professora de Etnologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional. Como veremos no capítulo cinco, neste mesmo período ela participou da criação e começou a lecionar e orientar pesquisa no Curso de Mestrado de Artes Visuais, na EBA.

Pouco depois do concurso, a professora lamentava não ter mais sonhado com a mãe. Atribuiu a um bloqueio que a teria mantido concentrada por um tempo nas preocupações com o concurso. Ela afirmou que, no período de preparação, não quis se preocupar até mesmo com a mãe. Ao que concluiu, em tom de resignação: “a vida profissional, como sempre, ficou em primeiro lugar, infelizmente”. (Anotado em 08 de agosto de 1986).

Os diários de memória permitiram identificar aspectos da vida pessoal de Heloisa Fénelon, das trajetórias familiares, até então pouco ou nada conhecidas na literatura. Principalmente as experiências antecedentes à inserção no campo intelectual, acadêmico, profissional, o que por sua vez colabora à compreensão sobre o seu mundo social, do ponto de vista das histórias de vida familiar. Será o tema do próximo tópico.

1.3 “Os forasteiros eram chamados pau-rodado”

Uma anotação em que Heloisa Fénelon falava à sua mãe sobre o interesse de escrever um livro sobre a história da família mencionava que, “outro dia, comprei num sebo (da São José) a biografia de vovô Leverger, de Taunay” (anotado em 23/03/1984). O livro de Visconde de Taunay (1843-1899) era uma biografia de Augusto João Manoel Leverger (1802-1870), o Barão de Melgaço, ou, para Heloisa, o “vovô Leverger”. Havia notas espalhadas nos dois cadernos, sem uma linha de condução que as concatenasse, mas que serviram de pistas para dados biográficos das suas famílias materna e paterna. Como um quebra-cabeça cujas peças estavam dispersas, eu reuni alguns desses dados para montar uma narrativa sobre a sua trajetória anterior à vida acadêmica e profissional.

⁹⁹ Currículo de Heloisa Fénelon para o Banco de Currículos do CNPq. 1992.

Uma das intenções assumidas por Heloisa Fénelon na tarefa de registrar memórias foi a de criar um museu na casa onde sua mãe nasceu e passou a infância, na rua do Campo, em Cuiabá. Parecia uma mescla de sua experiência profissional em museus com as afetividades e memórias familiares. Seria um “museu de época”, voltado ao primeiro quarto do século XX, “etnográfico, com um acervo de fotografias”. A ideia partiu quando uma de suas tias materna, Haydée, falou que a casa ainda existia. O registro resultou de uma conversa com o pai, Fénelon Costa Junior (1900-1990).¹⁰⁰ Em várias notas seguintes, Heloisa mencionava o desejo de ir a Cuiabá, visitar a rua, a casa. Mas até 1988 isso não aconteceu, o que foi sempre muito lamentado. Ir a Cuiabá parecia ser um modo de se reencontrar simbolicamente com a mãe, assim como os sonhos lhe representavam momentos de reencontro. Outro desejo eventualmente registrado era de viajar à Bahia, em companhia de Valda, para expandir a pesquisa sobre o candomblé.

Havia também a sinalização de um plano de estudo sobre as suas famílias de origem. Em conversa com o pai, registrada em 05 de dezembro de 1983, Heloisa falou do “interesse em fazer um estudo antropológico da família extensa no Brasil (rede de solidariedade, reciprocidade) tomando os Correa Cardozo e os Fénelon Costa”, respectivamente suas famílias materna e paterna, pelo viés do parentesco e da genealogia.

Os dados aparecem em momentos diferentes nos diários de memória, registrados de acordo com o que ela vivia nas situações de escrita. No primeiro caderno, nota-se maior presença da mãe e das memórias familiares maternas. No segundo, a mãe continua sendo o tema mais frequente, ou o ponto de partida e de chegada para outros temas, mas houve mais espaços para o registro de conversas sobre as memórias familiares do pai. É a partir destas linhas que eu tento costurar uma narrativa inédita sobre Maria Heloisa, a filha da dona Hermelinda e do senhor Fénelon Costa Junior, antes da iniciação acadêmica, antes de ser conhecida entre os pares como Heloisa Fénelon.

A genealogia materna vincula a sua história a colonizadores da região da Província do Mato Grosso na primeira metade do século XIX. Sua mãe, registrada como Hermelinda Correia Cardoso (1902-1983), nasceu em Cuiabá, capital do Estado do Mato Grosso. Pelas anotações, as narrativas sobre a ancestralidade familiar chegaram a Augusto João Manoel Leverger (1802-1870), marinheiro francês que em 1824 aportou no Brasil, tornando-se segundo-tenente (1825) e designado para atuar em Cuiabá (1830). Leverger exerceu funções de diplomacia, sendo cônsul nas relações tensionadas de fronteira com o Paraguai. Presidiu

¹⁰⁰ Anotado em 16/12/1983. Diário de memórias de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

por cinco vezes a província e participou de embates nas guerras do Prata e da Tríplice Aliança. Em 1865, recebeu condecoração do Imperador Pedro II com o título de Barão de Melgaço. Foi um dos oito barões do chamado “nobiliário mato-grossense”, como destacou a Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, em 1926. A rua onde Hermelinda morou em Cuiabá (antiga rua do Campo) passou a ser rua Barão de Melgaço. Nas anotações, Heloisa indicou que “vovô Leverger era bisavô de vovó Zulmira e tataravô de mamãe”.¹⁰¹

Leverger se casou com Inês de Almeida Leite em 1843, com quem teve a filha primogênita Emília Augusta Leverger Correia da Costa, trisavó de Heloisa. Emília, por sua vez, casou-se com o primo de segundo grau, Cesário Correa da Costa, considerado um abastado fazendeiro, filho de outro nome importante da política local, Antônio Correa da Costa, que governou a província em 1831, 1833, 1836, 1840, 1842. Ao se referir ao trisavô Cesário, a partir da conversa de sua mãe, Heloisa menciona a existência de uma “usina e fazenda dele: usina de açúcar e fazenda de gado, uma grande propriedade”.¹⁰²

Uma das filhas de Emília e Cesário foi Maria Augusta, bisavó de Heloisa. Casada com João Baptista, tiveram sete filhos, entre eles, Zulmira Arruda Correia Cardoso, a avó materna da antropóloga. Zulmira foi casada com Augusto César Correia Cardoso, tiveram onze filhos, entre eles, a mãe de Heloisa, Hermelinda. Nascida em 1902, Hermelinda morou com a família em Cuiabá até os 16 anos. O avô de Heloisa, Augusto César, mudou-se para Aquidauana, no sul do estado, em 1918. Segundo registrou no diário, “vovô Augusto vendeu tudo o que tinha em Cuiabá, e mudou-se para Aquidauana”. A intenção da mudança era “vender mantimentos à Estrada de Ferro, que estava sendo construída”. Para a mudança, seu avô “fretou uma lancha, com banheiro e cozinha, dormitório, para a família”. Além disso, alugou outras duas lanchas para levar as mercadorias, conforme anotado em 27 de agosto de 1983. Augusto se tornou responsável pela usina que pela primeira vez forneceria energia elétrica na região.

A formação antropológica e os conhecimentos de Heloisa Fénelon sobre povos indígenas renderam um comentário comparativo, anotado em 3 de julho de 1982, problematizando que

¹⁰¹ Estes nomes têm forte presença simbólica em Mato Grosso, por serem considerados desbravadores da região. Há um município na região metropolitana de Cuiabá chamado Santo Antônio de Leverger, criado em 1835 como distrito da capital, recebendo inicialmente o nome Santo Antônio do Rio Abaixo, passando à vila em 1890 e transformada em cidade em 1929. Em 1948 passou a ser chamado de Santo Antônio de Leverger. Cândido Mariano da Silva Rondon nasceu nesta região, em 1865. Em 1953, foi criado o Município Barão de Melgaço, que era distrito de Santo Antônio desde a década de 1930.

¹⁰² Anotado em 03 de julho de 1982. Diário de memórias de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

a história da família inclui relações de parentesco tão intrincadas como se se tratasse de parentesco indígena. Vale a pena estudá-la, para avaliar até que ponto, foi incesto o cruzamento interno, através de casamentos.

Importante observar a comparação entre relações de parentesco endogâmico, levantando a hipótese sobre o cruzamento interno em sua família como possível relação de incesto, relacionando-a ao que seriam práticas indígenas. O Mato Grosso é um dos estados brasileiros com maior quantidade de povos indígenas. O site da ONG Instituto Socioambiental (ISA) indica atualmente a existência de pelo menos quarenta povos.¹⁰³ Um dos povos que habita o município de Aquidauana é o Terena, estudado por Roberto Cardoso de Oliveira na década de 1950. Nas “relações de parentesco tão intrincadas como se se tratasse de parentesco indígena”, provavelmente há relações de “cruzamento externo”, entre brancos e indígenas. Em um dos cadernos de campo com o povo Iny-Karajá, elaborado em 1959, Heloisa anotou uma referência de que “o avô de mamãe era índio”. Ao lado do termo “avô”, ela anotou uma dúvida: “avó?”¹⁰⁴

Não há referência nos diários de memória a casamentos entre integrantes da família de Heloisa com indígenas. Há, sim, dados sobre a “criadagem” nas casas de seus antepassados, onde menciona o nome de Henriqueta, “descendente de índios”, conforme anotação de 19 de agosto de 1983. Em outra passagem, um relato de dona Hermelinda se referia a Henriqueta como “uma bugra paraguaia que estava lá com eles há muito tempo” (anotado em 20 de agosto de 1983).

Nos comentários de Hermelinda sobre a mudança para Aquidauana, ocorrida em 1918, havia referências a indígenas. Os ancestrais de Heloisa Fénelon estavam entre os que as suas pesquisas acadêmicas identificaram como população regional, sertaneja, neobrasileiros, que chegaram nos territórios tradicionalmente ocupados pelos índios, pressionando-os para áreas mais afastadas. Um comentário da sua mãe sobre a experiência de viagem de Campo Grande para Aquidauana sinaliza algumas imagens da chamada sociedade nacional em relação aos indígenas:

Porto Urbano era uma espécie de sítio, herdade, chácara, de um aparentado de Vovó Maria Augusta. Tinha-se que renovar os suprimentos de bordo, para a cozinha, e também lenha. O vapor parava alguns dias lá. Era longe de Aquidauana, perto de Cuiabá. Era o 1º posto em que se parava, depois de sair de Cuiabá. Quando mudaram-se, pararam lá. Os vapores de carreira, lá paravam; qualquer embarcação

¹⁰³ https://pib.socioambiental.org/pt/Categoria:Povos_ind%C3%ADgenas_no_Mato_Grosso.

¹⁰⁴ Essa anotação no diário de campo aconteceu quando Heloisa voltou à Ilha do Bananal para a sua segunda pesquisa de campo com os Karajá. O registro foi datado em 09 de abril de 1959. O comentário aconteceu quando alguns Karajá falaram que ela estava parecendo com Karajá.

parava ali. Lá [mamãe] viu índios. Uma índia gostou do cabelo de mamãe, e resolveu imitar o seu corte. Índios feios, de nariz chato. Não se sabe se eram Botocudo ou Bororo. Os índios são caprichosos, rancorosos. Este é o seu sentimento principal. Um dia – contava Mamá – um grupo de índios chegou numa fazenda. Um deles queria uma abóbora (moranga), justamente aquela que a dona da casa resolvera fazer para ela mesma. Ela recusou esta, e sugeriu que escolhessem outra. Os índios ali comeram, ficaram o dia todo, se abasteceram. Tarde da noite, mataram a família (anotado em 27 de agosto de 1983).

Feios, nariz chato, caprichosos, rancorosos, assassinos de família. Numa passagem sobre as memórias de viagem da sua mãe, Heloisa acabou por anotar imagens comumente associadas aos indígenas por parte dos que colonizaram os territórios. Outros dados ajudam a perceber histórias e movimentos de migração de “neobrasileiros”, alguns deles com novas levadas coloniais, desta vez, no século XX. Logo nos primeiros registros de memória, em 03 de julho de 1982, uma lembrança de Hermelinda anotada por Heloisa dizia que, na sua família, “quem casava com gente fora da parentela era criticado. Os forasteiros eram chamados paurodado”. A mãe de Heloisa foi uma dessas pessoas que casou com “gente fora da parentela”. O avô paterno da antropóloga, Sebastião Fénelon Costa, chegou no Mato Grosso em 1912, proveniente de Minas Gerais. Nascido em Itaporanga, Sergipe, Sebastião construiu a vida como comerciante entre Minas Gerais e Rio de Janeiro. No contexto de fluxo migratório de diferentes lugares para o Brasil central, o comerciante seguiu com a esposa Maria Fénelon Costa e o filho, Fénelon Costa Junior, então com 12 anos de idade, para a região da cidade de Três Lagoas, à época no Mato Grosso (atualmente, Mato Grosso do Sul). A mudança teria sido motivada pelo projeto de construção de linha férrea, visando o escoamento da produção agropecuária para São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, sul do país e litoral. Comerciante, o avô paterno de Heloisa, Sebastião, abriu o Armazém Bernardino e Cia., em parceria com outros migrantes mineiros.

Desde meados do século XIX, foram discutidos e desenvolvidos projetos para construção de linhas ferroviárias que ligassem o Mato Grosso ao litoral, servindo de alternativa ao transporte fluvial, para escoar a crescente produção agropecuária. A criação da Companhia Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, em 1904, e o início das obras no ano seguinte, fez crescer o fluxo de engenheiros, que junto a proprietários locais formaram o povoado. Em 1915, Três Lagoas foi decretado município. Sebastião Fénelon Costa teve participação atuante, sendo nomeado intendente-interino. No cenário de circulação de pessoas e coisas, em meio a projetos de colonização dos territórios, ao mesmo tempo em que se desenvolviam políticas de governo dos povos indígenas e desenvolvimento agropecuário e

comercial, novas relações familiares eram constituídas. A experiência das famílias Correia Cardoso e Fénelon Costa é exemplar.

No começo dos anos 1920, o jovem Fénelon Costa Junior trabalhava na usina elétrica de Augusto César, pai da jovem Hermelinda. Foi a partir da convivência com a família que o funcionário conheceu e se apaixonou pela filha do chefe. Cortejada por outros dois homens, sócios de Augusto, Hermelinda optou por Fénelon, por achá-lo mais bonito, segundo registrou Heloisa. O casamento ocorreu em 24 de setembro de 1921.

Nas anotações elaboradas em 31 de dezembro de 1983, Heloisa escreveu que havia encontrado 150 mil cruzeiros economizados por sua mãe, indicando que ela se “preocupava em economizar”. Isso lhe trouxe à memória a lembrança de que nos últimos anos “era sempre mamãe que pagava as nossas mudanças de residência”. Depois de morar por mais de vinte anos em Laranjeiras (década de 1940 a de 1960), Hermelinda a havia acompanhado em várias mudanças de apartamento, entre os anos 1970 e 1980. Isso teria contrariado o seu desejo de se fixar num único endereço. Segundo registrava, sua mãe queria que comprasse uma casa própria, a fim de estabelecer o que sempre valorizou na vida, “a permanência e a serenidade”. Neste assunto, Heloisa comentou que Hermelinda passou por constantes mudanças, marcantes em sua vida, e por conseguinte, da vida da própria Heloisa.

A primeira grande mudança na vida de Hermelinda teria sido a ida para Aquidauana, em 1918. Outra mudança aconteceu após ter se casado. Augusto César decidiu vender a usina, por isso Fénelon Costa Junior perdeu o emprego. O casal então se mudou para Campo Grande, passando a morar com o pai de Fénelon Costa Júnior, Sebastião. Foi nesse período que nasceu Maria Heloisa Fénelon Costa, em 14 de maio de 1927, na casa número 25 da avenida Calógeras, em Campo Grande. Antes de Maria Heloisa, o casal teve outra filha, chamada pelo nome de Heloisa, que faleceu ainda criança. Eles repetiram o nome Heloisa e incluíram o nome Maria, provável homenagem de Fénelon Costa à sua mãe, segundo a antropóloga acreditava.

A situação de mudanças entre estados marcou a família e a infância de Maria Heloisa. Em relação à mãe, ela diz que, com o casamento, “papai obrigou-a ao mesmo estilo de vida, sempre viajando em razão de seu trabalho na Standard Oil” (anotado em 31 de dezembro de 1983). Trata-se da Standard Oil Company of Brazil, representante da empresa de petróleo norte-americana, que ao longo do tempo passou a ser popularizada com o nome Esso, então responsável pela exploração e comercialização de óleos, gasolina e querosene. Fénelon Costa Junior era engenheiro elétrico na companhia.

Foi possível identificar na documentação que eles moraram por vários anos no Recife (PE), entre o início da década de 1930 e o começo da década de 1940. Também aparecem referências a períodos de residência em São Paulo e no Pará.¹⁰⁵ Em registro anotado dia 23 de dezembro de 1983, Heloisa mencionou: “lamento não ter anotado, ou prestado mais atenção, ao que se passou com Mamãe e conosco, no período em que moramos em São Paulo”. Mas ao indicar que “Papai trabalhava na Telefônica”, penso que antecedeu a sua entrada na Standard Oil, cuja referência aparece em Belém e no Recife. Entre os poucos registros sobre a vida em São Paulo, há uma passagem afirmando que os seus pais “viviam bem, embora mamãe como sempre economizasse, tal a perfeita dona de casa que sempre foi”.

O período de moradia no Recife, correspondente à infância e ao início da adolescência de Heloisa, aparece com um momento de inflexão nas relações familiares, em especial, para a sua mãe. Entre as notas, estava a informação de que “fatos importantes se passaram para mamãe em Recife: revoluções de 30 e 35, nascimento de Nininho. Muito depois, o internamento no sanatório Recife, e a separação de papai” (anotado em 27 de agosto de 1983).

O “nascimento de Nininho” é uma referência ao seu irmão, Lenine Fénelon Costa, nascido no Recife em 02 de fevereiro de 1932. As “revoluções de 30 e 35” são referências aos eventos conhecidos como revolução de 1930 e a intentona comunista de 1935, passando pela revolução constitucionalista de São Paulo, em 1932. Os assuntos políticos, deste modo, estavam no entorno da família. Recife foi uma das cidades em que ocorreram conflitos na década de 1930, e isso aparece nas memórias da mãe e da própria Maria Heloisa. O nascimento de Lenine, por exemplo, ocorreu “depois da revolução” de 1932, um “pouco depois”, enfatizando a proximidade dos eventos:

quando mamãe estava com sete meses de gravidez, havia aquele tiroteio. Durante a revolta, tio Dão ficou 3 dias (e noites) de pé atrás de uma porta; salvou a vida, porque um dos rapazes revoltosos reconheceu-o, dizendo ser irmão de tio Doro, que o tratava muito bem. Assim salvou-lhe a vida (anotado em 08 de agosto de 1983).

A vida no Recife parece ter deixado marcas profundas. Heloisa fez referência ao “internamento no sanatório”, situação em que sua mãe foi considerada doente mental e internada em um hospital psiquiátrico. Foi neste contexto que outra mudança importante

¹⁰⁵ Não foi possível identificar em qual momento eles residiram no Pará. Sobre essa experiência, Heloisa anotou que “Mamãe costumava contar, que quando fomos para o Pará, ficou-se 1º, numa pensão (ou casa que alugava quartos) recomendada por um conhecido, parece que gente da Standard”. Teriam ficado pouco tempo neste lugar, considerado ruim e caro, e se mudaram para a casa de ciganas portuguesas. Anotado em 09 de abril de 1984. Diário de memórias de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

aconteceu na vida da família, a separação dos pais. Sobre este assunto, um registro expressava a culpa de Heloisa em relação aos sentimentos da mãe, mencionando:

Lembro-me que não fiquei ao lado de Mamãe, quando ela se separou de Papai, por iniciativa deste, por causa de Marimília. Enfim, fui má filha, e só me tornei melhor para ela, quando sofreu o acidente que obrigou-a a viver de muletas, e enclausurar-se em vida (anotado em 27 de fevereiro de 1982).

Foi também no Recife que a criança Maria Heloisa iniciou suas primeiras letras. Pelos relatos de Hermelinda anotados no diário da filha, as mulheres da família eram incentivadas a estudar:

essa gente antiga, não gostava que as filhas aprendessem. Vovô Leverger era diferente”. Fez as filhas estudarem, a vovó Emília, e também as netas, fez questão que se internassem para aprenderem. “Vovó puxou ela direitinho” (anotado em 09 de agosto de 1983).

Voltando ao assunto em 24 de agosto de 1983, a anotação afirma que “vovó Emília queria que todas as netas estudassem”. Parecia que sua família seguia uma orientação diferente da “gente antiga”, outras famílias contemporâneas às dos seus avós, que possivelmente não estimulavam as mulheres aos estudos. A própria Heloisa recebeu este incentivo, e mesmo com as dificuldades no Recife e a separação dos pais, seguiu o caminho escolar. O exame de admissão para o ginásial aconteceu em dezembro de 1940, aos treze anos de idade. Aprovada com média geral 8,5, nos dois anos seguintes, 1941 e 1942, Heloisa cursou a 1ª e a 2ª séries do 1º ciclo (ginásial), no Colégio Vera Cruz, no Recife. A média global foi 9,4, nos dois anos.¹⁰⁶

Um dado sinaliza que em 1943 ela morava no Rio de Janeiro, então capital da República. O nome de Maria Heloisa Fénelon Costa apareceu em jornais da cidade como parte de uma lista de pessoas autorizadas a realizar matrícula em escolas do Distrito Federal. A mudança provavelmente foi motivada por mais uma transferência do pai e da família. Aos 16 anos de idade, Maria Heloisa estava matriculada no Colégio Independência, onde cursou as duas últimas séries do primeiro ciclo ginásial até 1945 (3ª série com média global 8,0 e 4ª série com média 7,9). Entre 1946 e 1947, cursou o segundo ciclo no Colégio Andrews,

¹⁰⁶ Estes dados foram observados no Certificado do Curso Ginásial de Heloisa Fénelon, emitido pelo Colégio Andrews em 1962, no Rio de Janeiro. Neste ano, já como antropóloga do Museu Nacional, ela estava reunindo a documentação a ser entregue ao Conselho Cultural da Embaixada da França no Brasil, quando pleiteava uma bolsa de estudos para estagiar em museus etnográficos e de folclore naquele país. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR) – Fundo MHFC.

correspondendo ao que posteriormente seria chamado de nível científico e ensino médio. Suas médias anuais foram 7,4 na 1ª série e 6,7 na 2ª série.

Em 1949, com 22 anos, Maria Heloisa iniciava a formação no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes, vinculada à Universidade do Brasil. Aos poucos, começa a se delinear o nome de Heloisa Fénelon como atestado de uma identidade social que a situava como “uma jovem artista” e uma pesquisadora de arte. É o início de sua trajetória de formação acadêmica e da inserção em lugares e redes de sociabilidade do campo da arte. Tema a ser tratado no último tópico deste capítulo.

1.4 “Sentimento poético da jovem artista”

Um conjunto de documentos curriculares e comprobatórios da carreira reunidos por Heloisa Fénelon em 1962 foi destinada à Embaixada Francesa no Brasil. Como antropóloga do Museu Nacional, por intermédio de Castro Faria, então diretor da Divisão de Antropologia e Etnografia, Heloisa estava tentando uma bolsa para estagiar no Museu do Homem e no Museu de Folclore e Tradições Populares de Paris, França. Entre os documentos, constavam o diploma de graduação e o histórico escolar. Arquivados no Fundo Documental que recebeu o seu nome, na SEMEAR do Museu Nacional, localizei e acessei esses documentos como fontes de pesquisa para observar e analisar informações importantes sobre a sua formação inicial na Escola de Belas Artes. Através de jornais que circularam no Rio de Janeiro durante a década de 1950, pude acompanhar as atuações artísticas, a presença no mundo social das artes. Heloisa Fénelon foi uma artista que na graduação desenvolveu o gosto pela pesquisa, por influência atribuída a alguns dos seus professores.

O ingresso como estudante de graduação na Universidade do Brasil ocorreu por meio de exame vestibular, exigindo conhecimentos em Desenho, Modelagem e Desenho Geométrico. Heloisa foi aprovada com média geral 6,0 (seis), iniciando o curso em 1949. Os dados do histórico de formação superior permitem ter ideia das disciplinas cursadas e das notas alcançadas. No primeiro ano, estudou Geometria Descritiva (5,0), Arquitetura Analítica (8,75), Desenho Artístico (7,0) e Modelagem (8,5); no segundo, estudou Perspectiva e Sombras (4,0), Desenho Artístico (8,5), Anatomia (7,0) e Modelagem (7,0); no terceiro, Desenho de Croqui (8,5), Arte Decorativa (8,25), Modelo-Vivo (7,25) e Pintura (4,0); no quarto ano estudou História da Arte (7,0), Arte Decorativa (9,75), Modelo Vivo (5,0) e Pintura (4,0). E por fim, no quinto ano, História da Arte (6,0), Modelo-Vivo (7,0), Pintura (4,0).

A Escola de Belas Artes foi, por muito tempo, vista como um lugar das artes oficiais, baseadas em padrões acadêmicos e sem abertura às artes consideradas mais modernas¹⁰⁷. Desde o final do século XIX, há narrativas de embates entre defensores do que seria a modernização do ensino artístico e os defensores da manutenção do modelo de uma escola de aprendizado de ofícios e de belas artes. A administração do arquiteto Lucio Costa (1902-1998), apesar de curta (1930-1931), foi caracterizada pela relação com o modernismo, com a contratação de professores ligados ao movimento e a reestruturação das Exposições Gerais de Belas Artes. Ainda na década de trinta, houve a criação do Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, à época funcionando no mesmo prédio da Escola. Foi, portanto, entre a Escola e o Museu de Belas Artes que Heloisa Fénelon entrou no mundo acadêmico, num campo marcado por importantes debates entre a produção artística e a arte acadêmica.

Um dos seus professores mais influentes foi Quirino Campofiorito (1902-1993), com quem estudou Arte Decorativa, aliás, a disciplina que teve melhor desempenho de nota. Além de professor da ENBA, Campofiorito era pintor, crítico de arte e pesquisador, nome constante nos círculos de arte da capital do país, reconhecido pelo engajamento político.¹⁰⁸ O professor fez parte de um grupo que atuou entre 1931 e 1941 num movimento crítico ao modelo de ensino da ENBA, o Núcleo Bernardelli. O grupo defendia, além da democratização do ensino de artes na Escola, tida como reacionária e conservadora, novas propostas de formação, pautada no aprimoramento técnico e profissionalização dos artistas. Outra defesa, do ponto de vista político: os integrantes defendiam que os Salões de Arte sob a organização da ENBA aceitassem a participação de artistas modernos, permitindo inclusive que fossem premiados com as viagens ao exterior, restritas aos artistas considerados acadêmicos, ou seja, que produzissem arte nos parâmetros da Escola.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Suas origens estão relacionadas à criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, por sua vez vinculada à presença da chamada missão artística francesa ao Brasil, da qual fizeram parte os pintores Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830). Em 1931, foi incorporada à Universidade do Rio de Janeiro e em 1937 constituiu, junto com outras instituições, Escolas Superiores e Faculdades, a Universidade do Brasil (FÁVERO, 2010).

¹⁰⁸ Nascido em Belém, transferiu-se com a família para o Rio de Janeiro em 1912 e começou anos depois a trabalhar como ilustrador em revistas e periódicos. Aos 18 anos, em 1920 ingressou como aluno na ENBA. Entre as premiações previstas pela Escola, através das Exposições Gerais, estava a viagem internacional, para estudos. Em 1929, ele viajou a Paris e a Roma, estudando e participando de salões de arte. Filiado ao Partido Comunista em 1938, no mesmo foi contratado como professor interino da ENBA, na disciplina de Desenho Artístico. No ano seguinte, apresentou a tese de livre docência para a cadeira de Arte Decorativa. O concurso, contudo, aconteceu apenas em 1949, quando foi aprovado. QUIRINO Campofiorito. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>>. Acesso em: 14 de abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹⁰⁹ NÚCLEO Bernardelli (Rio de Janeiro, RJ). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 14 de abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

A convivência com o mestre lhe despertou o interesse não apenas pela prática artística, mas também pelas pesquisas sobre as atividades artísticas. É importante destacar essa observação, feita por Heloisa na dedicatória da tese “Arte o Artista na Sociedade Karajá”. A versão publicada em 1978 não traz tal conteúdo, encontrado apenas na versão da autora, apresentada ao concurso para livre docente na então chamada Escola Nacional de Belas Artes, em 1968. Nessa primeira versão, há uma página inicial dedicando o trabalho aos seus pais. Há, também, a “gradidão para com algumas pessoas” que a estimularam e contribuíram para a conclusão do trabalho. Todos os nomes são do campo da arte. As referências aos antropólogos são indicadas na introdução, já no texto da tese, repetindo-se o mesmo conteúdo na versão publicada. Imagino que, além da honestidade intelectual tratada por Castro Faria – visível no seu regime de citação bibliográfica – por se tratar de um concurso para a ENBA, seria importante ressaltar a rede de sociabilidade no campo intelectual da arte.

A referência a Campofiorito como incentivador das pesquisas em arte é importante porque, ao iniciar as atividades de pesquisa em antropologia, Heloisa Fénelon estava, também, mobilizada por questões de pesquisa em arte. Outra importante contribuição adquirida nas relações com o professor, pelo que reconheceu, foi a “disciplina de trabalho”, considerando “indispensável a quem se propõe realizar qualquer atividade de pesquisa”. (COSTA, 1968).¹¹⁰

Uma forma de acompanhar os seus passos na década de 1950 foi consultar os jornais que circulavam no Rio de Janeiro. Pela base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, durante os anos de formação em artes ela expôs obras em diferentes salões coletivos, como Castro Faria citou na homenagem *In Memoriam*.¹¹¹ Entre as informações fornecidas por Castro e os dados encontrados nos jornais do Rio de Janeiro, podem ser citados ao menos as seguintes apresentações no Diretório Acadêmico da ENBA (1950, 1951, 1952, 1953, 1954); no Salão Nacional de Belas Artes (1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955 e 1956);

¹¹⁰ Outros nomes do campo acadêmico artístico que tiveram influência sobre a sua produção reconhecimento na primeira versão da tese foram Celita Vaccani, com quem desenvolveu reflexões sobre a estética da escultura; Ecylla Castanheira Brandão, referência na perspectiva da história da arte; Abelardo Zaluar, com quem manteve debates sobre “problemas relativos ao estudo comparativo das manifestações artísticas socialmente condicionadas” entre 1966 e 1967; Mario Barata, como quem assistiu em 1967 as aulas sobre Arte Brasileira e Estética, desenvolvendo debates sobre História e Sociologia de Arte; além de Dora Monteiro e Silva de Alcântara, com quem também manteve trocas intelectuais sobre temas de arte (COSTA, 1968). Mário Barata, inclusive, foi o professor que, na década de 1970, abriu o seu curso de História da Arte para que Heloisa ministrasse seminários sobre Arte Indígena, base para a criação das disciplinas de Etnologia da Arte e de Antropologia da Arte.

¹¹¹ “Não foi uma participação ignorada — no LV Salão Nacional de Belas Artes obteve medalha de bronze; no LVI Salão obteve medalha de prata; no II Salão Baiano de Belas Artes obteve Diploma de Menção Honrosa. No Liceu de Artes e Ofícios recebeu em 1956 outra Menção Honrosa pelo desempenho em curso de gravura Água Forte”. (FARIA, 1997, p. 268).

na Bienal Internacional do Museu de Arte de São Paulo (1951); Salão Nacional de Arte Moderna (desde a primeira edição, em 1952, além de 1953, 1954, 1955, 1956, 1957 e 1958); no IV Salão Baiano de Artes Plásticas (1954); no Salão Municipal de Artes Plásticas, no Museu Nacional de Belas Artes (1954); no Salão do Liceu de Artes e Ofício (1956).

A assiduidade em mostras artísticas é perceptível, com presença certa nos grandes Salões Nacionais. O professor Quirino Campofiorito assinava colunas sobre arte em jornais do Rio de Janeiro, uma forma de mediar relações entre arte, artistas, produções e conhecimentos artísticos e o público leitor interessado neste assunto. Uma delas era a Coluna “Artes Plásticas”, publicada em O Jornal. Em 24 de junho de 1950 (ed. 9252), Campofiorito se referiu a “quatro jovens artistas” que exibiam trabalhos na sala do Diretório Acadêmico da ENBA. Eram Heloisa Fénelon, Lizette Almeida, Ernesto Lacerda e Claudio Correia e Castro, estudantes nos cursos oferecidos na Escola. O professor e colunista ressaltava a qualidade e o futuro promissor desses jovens. E reclamava o silêncio da crítica, dizendo que daria publicidade a exposições mais preocupadas com as “circunstâncias” do que com a “arte”.

Meses depois, em agosto de 1950, o nome de Heloisa Fénelon foi noticiado em outra exposição coletiva no Diretório Acadêmico, cujo tema era “Os Pintores e a Escola do Povo”. O seu trabalho esteve ao lado de pinturas assinadas por Portinari, Di Cavalcanti, Porciúncula de Moraes, Quirino Campofiorito, entre outros. No ano seguinte, quando se apresentou em mais uma mostra no Diretório, Campofiorito assim se referiu à sua produção:

nos trabalhos dessa jovem imana-se admiravelmente sensibilidade e técnica, e a inteligência intervém com admirável contribuição, capaz de enriquecer a obra sem perturbar a emotividade estética. “Retrato de Lizette” é obra de profunda interpretação, em que os valores do desenho, traduzidos em linoleogravuras, foram admiravelmente dominados. Heloisa enfrenta a responsabilidade do gênero ainda em “Retrato de Elda”, e obtém altas sugestões artísticas. Na xilogravura “Jovem com flores”, o sentimento poético da jovem artista esplende entre os recursos de expressão plástica. (Coluna “Artes Plásticas” d’O Jornal de 13 de setembro de 1951).

O “sentimento poético” e a “profunda interpretação” atribuídos aos trabalhos da artista renderam espaços em outros jornais. A obra “O Retrato de Lizette” foi apresentada novamente em 1951, no Salão Nacional de Belas Artes, como divulgado pelo jornal Imprensa Popular. O jornal circulou no Rio de Janeiro na década de 1950, era vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e dirigido por Pedro Mota Lima. Nele, havia uma “Página da Mulher e da Criança”, que em 9 de janeiro de 1951 (ed. 938) publicou matéria sobre a edição do Salão Nacional de Belas Artes.

Voltado a temas políticos, econômicos, sociais e pautado por questões de classe, o jornal passou a incluir páginas voltadas a temas e públicos específicos. Por exemplo, a edição 938 tinha doze páginas. Sete eram sobre política nacional e internacional. As demais eram, nessa ordem: “Cinema e Teatro”, “Literatura e Arte”, “Página da Juventude”, “Página da Mulher e da Criança” e na última página estava o noticiário esportivo, tratando de futebol. A existência de uma página da juventude e outra da mulher e da criança faz pensar que as demais seriam atribuídas a adultos e homens. Os temas e assuntos seriam distribuídos, portanto, entre homens (jovens e adultos) e mulheres (com as crianças). Um dos textos publicados nesta página – no mesmo dia da reportagem sobre o Salão Nacional de Belas Artes – teve como título “defesa da amamentação materna”.

Mesmo com uma página para temas de arte, o Salão Nacional teve notas publicadas na página da mulher. Isso provavelmente porque a publicação, assinada por “SILVIA”, dizia que o Salão Nacional “foi mais uma afirmação do prestígio da mulher no campo das Artes Plásticas”, com “duas figuras femininas na organização”, “duas artistas” no júri, 26 expositoras na Seção de Pintura, 18 na de Desenho e Artes Plásticas, 10 na de Arte Decorativa e 6 na de Escultura. A representatividade de mulheres na produção das obras, na organização e no júri do evento foi o argumento para considerar as artes, em especial, as plásticas, um lugar de “afirmação do prestígio da mulher” (Imprensa Popular, ed. 938. Rio de Janeiro domingo, 9 de setembro de 1951). A quantidade de mulheres na esfera pública do Salão foi celebrada como grande conquista. Para mulheres como Heloisa Fénelon, o Salão se tornou um lugar de socialização e de visibilização do trabalho e das relações com redes reconhecidas pelo engajamento político.



Figura 1: Obra de Heloisa Fénelon. O retrato de Lizete (1951)

A maior premiação do Salão de Belas Artes era uma viagem internacional, com bolsa de estudos. Em seguida vinha o prêmio de viagem nacional. Em 1951, duas mulheres conquistaram estes prêmios: Zélia Nunes e Renina Katz. Na Seção Desenho e Artes Plásticas, Heloisa Fénelon recebeu medalha de prata. A artista foi apresentada pelo jornal *Imprensa Popular* como discípula de Quirino Campofiorito e da ENBA. Das obras apresentadas, o *Retrato de Lizette* foi a que recebeu destacados elogios (como pode ser visto na figura 2).¹¹² Trata-se de uma gravura produzida em linóleo. Representa a imagem de sua colega, a pintora Lizette Almeida. Elogiada antes por Campofiorito, a obra foi tema do comentário no *Imprensa Popular*:

Heloisa conseguiu de maneira sintética realizar um retrato de rico conteúdo. Não reproduziu apenas a fisionomia que repetiria uma máquina fotográfica. Marcou na figura de sua colega um instante vivido, justamente o que poderia chamar retrato psicológico – valorizou com o seu temperamento uma condição humana. Temos observado de há muito o valor dessa artista e estamos certos de sua esplêndida vocação. Heloisa desmente certos críticos inspirados em compilação livresca – tem uma cultura literária apreciável e quando funciona em seu *metier* deixa-se dominar por uma autêntica sinceridade. (*Imprensa Popular*, ed. 938. Rio de Janeiro domingo, 9 de setembro de 1951).

¹¹² “O Retrato de Lizete”, obra apresentada no Salão do Diretória Acadêmico da ENBA em 1950 e no Salão Nacional de Belas Artes, em 1951. Imagem publicada em *Imprensa Popular* (RJ), ed. 938, de 9 de dezembro de 1951. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

O Salão Nacional de Belas Artes era um evento tradicional da ENBA, considerado o mais importante das artes visuais no país.¹¹³ O Salão passou a ser organizado em duas Divisões, nos anos 1940, uma “Geral” e outra “Moderna”. É um sinal da discussão no interior do campo da arte, entre críticas ao que seria uma arte acadêmica – associada pelos críticos ao que seriam padrões normatizados pela ENBA – e a afirmação da necessidade de introdução do que estava sendo chamado de arte moderna. Em 1951, a Divisão de Arte Moderna foi transformada no Salão Nacional de Arte Moderna. A Comissão Nacional de Belas Artes (CNBA) passou a organizar os dois Salões Nacionais,¹¹⁴ ambos com atuação de Heloisa. Na primeira edição do Salão de Arte Moderna (1952), ela apresentou a obra *Xilogravura*.¹¹⁵



Figura 2: Obra de Heloisa Fénelon. Xilogravura (1952)

Uma polêmica entre os artistas envolvidos no II Salão de Arte Moderna (1953) chegou aos jornais do Rio de Janeiro. No *Jornal Última Hora*, publicado em 16 de abril, uma reportagem questionava: “por que os artistas brigam tanto?” Era uma provocação para se

¹¹³ A prática de grandes mostras remete à Academia de Belas Artes no Império do Brasil, com as Exposições Gerais de Belas Artes, a partir de 1840. Eram eventos prestigiados pelos membros da Corte, contando com a participação do Imperador Pedro II. Após a queda da monarquia e advento da república, as Exposições Gerais foram retomadas em 1894, passando a ser chamada de Salão Nacional de Belas Artes em 1934. EXPOSIÇÕES Gerais de Belas Artes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo869/exposicoes-gerais-de-belas-artes>>. Acesso em: 14 de abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹¹⁴ 1º Salão Nacional de Arte Moderna. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento226530/1o-salao-nacional-de-arte-moderna>>. Acesso em: 14 de abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

¹¹⁵ Xilogravura de Heloisa Fénelon exposta no I Salão Nacional de Arte Moderna. Imagem publicada em “O Jornal”, domingo, 12 de outubro de 1952, edição 9953. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

referir às discussões sobre a definição do júri que avaliaria as obras daquela edição. O assunto, segundo a reportagem, interessava a “surrealistas, realistas, cubistas, enfim, dezenas de pintores, gravadores, escultores e arquitetos” que, reunidos no Museu Nacional de Belas Artes, definiriam a última das três vagas do júri. As duas primeiras foram indicadas pela Comissão Nacional de Belas Artes: Lívio Abramo, gravador, e Antônio Bento, crítico de arte. A terceira vaga seria escolhida pelos artistas participantes. Os dois nomes concorrentes eram do pintor e professor Quirino Campofiorito e o do gravador Poty Lazzarotto. Na votação, o professor da ENBA foi escolhido com 30 votos, contra 17 votos direcionados a Poty. Alguns apoiadores de Poty questionaram a escolha, afirmando que o seu nome deveria ser escolhido, sob a justificativa de que o Campofiorito estava fora do país. Manteve-se, contudo, o resultado, com a sentença de que o professor estava voltando ao país e ali estaria quando da realização da mostra.

Para os artistas, este era um dado importante. Assim como o Salão de Belas Artes, o de Arte Moderna distribuía prêmios, totalizando um milhão e trezentos mil cruzeiros, segundo a imprensa. Os prêmios eram duas viagens para o exterior, duas viagens para o Brasil, pagamentos de 10 e 5 mil cruzeiros, medalhas de ouro e de prata, além da aquisição dos trabalhos dos artistas. Se a presença em salões de arte, o reconhecimento da crítica e a comercialização são índices de distinção, a escolha dos “melhores” era uma atribuição de grande poder para os que avaliavam e de grande interesse para os que seriam avaliados. Nesta edição, Heloisa Fénelon participou na Seção Desenho e Artes Gráficas. Com uma obra em xilogravura, recebeu a premiação de cinco mil cruzeiros.¹¹⁶

O III Salão de Arte Moderna, em 1954, também com trabalho exposto por Heloisa Fénelon, rendeu discussão política noticiada nos jornais. Ficou conhecido como Salão Preto e Branco, por conta de um manifesto dos artistas, que apresentaram obras exclusivamente nestes tons. Era uma crítica ao governo brasileiro por ter proibido a importação de tintas de países estrangeiros. O assunto gerou manifestações entre os artistas, ganhando páginas de jornais. Um grupo de mais de 600 artistas liderados por Iberê Camargo, Milton Dacosta e Djanira assinou um manifesto contra o governo, afirmando que a proibição seria um “grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional”. Entre os signatários estava a Heloisa Fénelon.¹¹⁷ Assinar o manifesto de um coletivo de artistas indica a tomada de posição e o engajamento numa discussão política

¹¹⁶ Correio da Manhã, 07 de junho de 1953, ed. 18466.

¹¹⁷ Diário Carioca, ed. 7904. Rio de Janeiro, 13 de abril de 1954. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

considerada importante para os intelectuais envolvidos. Era uma forma de inscrever o seu nome numa rede de sociabilidade intelectual da arte do Rio de Janeiro.

Apesar da circulação nestes meios intelectuais, as experiências artísticas aparentemente não lhe trouxeram garantias financeiras. Numa nota d'O Jornal de 12 de outubro de 1952, Campofiorito apresentou as seguintes “sugestões aos leitores para presentes de Natal e Ano Novo”:

quem se decide a gastar pelo menos de cem mil réis já pode adquirir um objeto de arte capaz de agradar um amigo ou amiga inteligente, a quem não pode se levar a sólida gravata, ou uma xicara com as iniciais do homenageado, ou ainda o tinteiro de mármore com uma águia equilibrista, uma caneta tinteiro com pena de ouro, ou um corte de fazendo com o risco de não agradar e passar à cozinha... para a aquisição de uma gravura, seja a “agua forte”, litografia ou em “xilo”, teríamos muitos nomes a indicar, a começar por estes mestres: OSWALDO GOELDI e CARLOS OSWALD, e os jovens HENRIQUE OSWALD, DAREL, ANISIO MEDEIROS, HELOISA FÉNELON COSTA, e muitos outros se sucederiam.¹¹⁸

Se até os “mestres” precisavam de uma força, para os “jovens”, a situação poderia ser ainda mais difícil. Heloisa não ocupou lugares mais altos na hierarquia social do campo da arte, não teve suporte que lhe garantisse a produção de mostras individuais, na busca do reconhecimento pela crítica e conquista de lugar de distinção. Durante os anos de formação na ENBA, além de expor em mostras coletivas, a jovem artista tentou se estabelecer na profissão de professora. A sugestão de suas obras como presente de Natal e Ano Novo indicava a tentativa de adquirir recursos financeiros pela arte, mas outras formas de inserção em atividades profissionais foram localizadas nos jornais do Rio de Janeiro. Uma delas era a docência. O seu nome aparecia como “professora particular” em listas do Departamento de Saúde Escolar, órgão do Ministério da Educação e Saúde, convocada para realizar “inspeção da saúde”.¹¹⁹ Em 1952, Heloisa tentou concurso para professora de Curso Primário Supletivo, no âmbito do Distrito Federal.¹²⁰ Não consegui localizar o resultado, mas percebe-se que ela estava tentando um emprego e que sua carreira desde então era na docência. A jovem artista também procurava se estabelecer com professora Heloisa Fénelon.

No mesmo ano em que iniciou o curso, 1949, o seu nome aparece como professora voluntária na Escolinha de Arte do Brasil (EAB), na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro. A EAB foi criada em 1948 pelo artista pernambucano Augusto Rodrigues (1913-

¹¹⁸ Revista O Jornal do Rio de Janeiro (dos diários associados), domingo, 12 de outubro de 1952, ed. 9953.

¹¹⁹ Correio da Manhã, ed. 18022, de 20 de dezembro de 1951. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

¹²⁰ Seu nome aparece na lista dos aprovados na prova escrita. Não localizei informações posteriores sobre o desempenho final no concurso. Correio de Manhã, ed. 18269 de 11 de outubro de 1952.

1993), contando com a colaboração de Lúcia Alencastro, Oswaldo Goeldi, Fernando Pamplona, Humberto Branco e Margareth Spencer. Outro nome envolvido na criação da Escola foi Abelardo Zaluar (1924-1987), tornando-se diretor-técnico.¹²¹ A Escolinha foi um projeto pedagógico inspirado nas ideias do historiador e crítico de arte Herbert Read (1893-1968), incentivando processos de ensino que buscavam estimular o desenvolvimento da singularidade da criança através da arte, pelo viés da liberdade e da autonomia. Os professores colaboradores não apenas atuaram voluntariamente, mas também doavam materiais para o desenvolvimento de atividades que incentivavam a elaboração de desenhos, pintura, teatro, dança, além de envolver temas “sobre coisas populares da nossa terra, o frevo, as vaquejadas, o Sacy Pererê, o marques de Sabugosa”, como mencionou a professora chilena Helena Antipoff e noticiou O Jornal (ed. 9071, domingo, 20 de novembro de 1949). Para este grupo, mais importante do que a produção, interessava perceber a criança no seu aspecto global, a relação com os professores, o comportamento, a fim de produzir as condições para atitudes mais criativas e harmoniosas. Tais observações serviram de objeto de estudo para os que trabalhavam neste projeto, considerado fundamental para a discussão e práticas de arte-educação no Brasil (AZEVEDO, 2000).

Além do campo da educação, experiências na psiquiatria também lançaram mão da arte como método. Os trabalhos de Nise da Silveira (1905-1999) assinalaram a relevância da arte, em especial, da pintura, nos processos de investigação e tratamento psiquiátricos, a partir da década de 1940. Conforme tratado por Felipe Magaldi (2019), Nise abriu um ateliê de pintura e modelagem no hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro. A ideia era elaborar métodos alternativos de tratamento, em parceria com um funcionário da instituição, o artista plástico Almir Mavignier, incentivando internos à produção obras plásticas. Em 1947, ocorreu a primeira exposição fora do hospício, com a apresentação de 245 pinturas na galeria do Ministério da Educação e Cultura (MEC). A mostra aproximou a médica de círculos sociais da arte, como Mário Pedrosa (1900-1981), curador da segunda exposição dos trabalhos dos internos em Engenho de Dentro.¹²² “Sob o título Nove Artistas do Engenho de Dentro”, o

¹²¹ Zaluar foi pintor, desenhista, gravador e professor, tendo passado por formação na ENBA de 1944 a 1948. Era uma das referências do campo da arte a quem Heloisa agradeceu, na primeira versão da tese sobre A arte e o artista na Sociedade Karajá.

¹²² O pernambucano Mário Pedrosa (1900-1981) foi um artista, crítico de arte e jornalista com grande atuação política. Formado pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, ingressou no Partido Comunista Brasileiro em 1926, viajando para Moscou e Berlim para fazer estudos sobre economia, filosofia e estética. A partir da década de 1930, começou a se envolver com crítica de arte, atividade que desempenhou nas décadas seguintes. No mesmo ano em que foi curador da exposição dos desenhos de internos do hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro, concorreu para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do

Museu de Arte Moderna de São Paulo exibiu obras de alguns internos. No mesmo ano, a exibição ocorre no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (MAGALDI, 2019, p. 58-59).

Magaldi recupera alguns debates na rede de sociabilidade da arte no Rio de Janeiro sobre a exposição e a produção artística de pessoas diagnosticadas como doentes mentais e afastadas do convívio social. Um dos debates envolveu Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa. O primeiro considerava que as obras não eram passíveis de ser chamadas de arte, pois seriam “desprovidas de sentido e de intencionalidade” e “um mero meio de extravasamento de insatisfações sensoriais”. Já o segundo as entendia como expressão artística pois a arte seria “uma predisposição universal”, independentemente de “qualquer treinamento formal” (MAGALDI, 2019, p. 60). Em 1952, foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, reunindo os resultados das oficinas realizadas no ateliê do hospital psiquiátrico (MAGALDI, 2019, p. 4).

Faço esse paralelo não para comparar ou nivelar a forma como temas de arte estavam sendo pensados por diferentes campos, mas para ajudar na compreensão de que, assim como a vinha sendo acionada por setores da educação e da psiquiatria, a arte também se constituía enquanto possibilidades curriculares, metodológico e disciplinares em algumas práticas antropológicas. Os desenhos foram importantes para a metodologia do projeto pedagógico da Escolinha de Arte, para a metodologia psiquiátrica de Nise da Silveira e para a metodologia de pesquisa antropológica de Heloisa Fénelon. É importante observar que, atravessando experiências nos três campos mencionados (educação, psiquiatria e antropologia), a arte está sendo direcionada a populações então sob diferentes regimes de tutela, como crianças, loucos e indígenas.¹²³ Nesses casos (o curso de arte-educação na Escolinha de Arte, o ateliê, as exposições e o museu de Nise da Silveira e antropologia de Heloisa Fénelon), a arte parece ser pensada como instrumento de produção de autonomia.

A jovem artista Heloisa Fénelon concluiu o Curso Seriado em Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, em 1953, com 26 anos. O diploma é um símbolo de fechamento do primeiro ritual de formação acadêmica.

Brasil, tornando-se Livre Docente a partir de 1951. Ver: Mário Pedrosa. In: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

¹²³Até a constituição de 1988, os povos indígenas do Brasil eram tutelados pelo Estado, na figura do Serviço de Proteção aos Índios, órgão criado em 1910 por Cândido Mariano da Silva Rondon, no âmbito do Ministério da Agricultura e da Comissão Rondon. Antônio Carlos de Souza Lima se referiu a esta relação como poder tutelar. Sobre a questão da tutela e da política indigenista do SPI, ver SOUZA LIMA, 1985.



Figura 3: Diploma de graduação de Heloisa Fénelon na ENBA (1953)

Na consulta aos jornais do Rio de Janeiro dos anos 1950, percebe-se a diminuição da frequência do seu nome em eventos artísticos. Em outubro de 1958, por exemplo, ela participou do “Salão de Arte a Mãe e a Criança”, realizada na Escolinha de Arte do Brasil, com apoio da Legião Brasileira de Assistência (LBA). Mais uma vez, o tema da arte relacionado à maternidade e à criança aparece na sua trajetória. Um dos integrantes da comissão julgadora foi o seu ex-professor, Quirino Campofiorito. Nesta mostra, Heloisa apresentou uma gravura cujo título era “Mãe Karajá”. O tema da maternidade, presente em suas inquietações nos anos 1980 – relacionado aos questionamentos sobre as escolhas profissionais, elaborados após o falecimento da sua mãe – aparecia como título de uma obra de arte em 1958. A maternidade trabalhada na gravura se referia ao povo indígena Iny-Karajá.

Pouco mais de dois anos após esta exposição, Campofiorito publicou uma entrevista realizada com a artista Djanira Motta e Silva, em 2 de abril de 1961, em O Jornal. Num dos comentários, ele mencionou:

Djanira, dando notícias de suas atividades, deu notícia agradável sobre a gravadora HFC, bastante arredia dos meios artísticos há vários anos, interessada que está em desenvolver estudos dos costumes e das artes dos nossos silvícolas. Primeiro junto ao Museu do Índio, onde realizou valioso trabalho de pesquisa no assunto, agora no Museu Nacional (Quinta da Boa Vista), HFC prossegue com entusiasmo na tarefa a que se propôs com particular entusiasmo. Sabemos, porém que a gravadora não tem abandonado os seus buris e em suas andanças pela selva realiza também desenhos que um dia constituirão uma verdadeira exposição. (O Jornal, Rio de Janeiro, 2/4/1961).

O ex-professor de Heloisa na EBA associou o seu afastamento dos “meios artísticos” ao interesse nos estudos sobre costumes e artes indígenas, iniciados no Museu do Índio e continuados profissionalmente no Museu Nacional. Mesmo estando “arredia” das redes de sociabilidade da arte, Campofiorito indica que ela não estava arredia da arte. Segundo as notícias, Heloisa vinha produzindo desenhos “em suas andanças pela selva”. Pelo tema do Salão de Arte a Mãe e a Criança, percebe-se que, na passagem para os anos 1960, as novas experiências de Heloisa Fénelon influenciaram a sua produção de arte. Da mesma forma, as experiências artísticas influenciaram os rumos que vinha tomando. No próximo capítulo, analiso o início das andanças de Heloisa Fénelon numa nova rede de intelectuais.

CAPÍTULO 2: UMA ANTROPÓLOGA ESPECIALIZADA

A iniciação antropológica de Heloisa Fénelon na segunda metade da década de 1950 foi mencionada por dois colegas como uma metamorfose e como uma inflexão. Roque Laraia, no prefácio do livro “O Mundo dos Mahináku e suas representações visuais”, publicado por Heloísa em 1988, comentou que “ninguém sabe qual foi a causa. Mas o fato é que a artista foi se metamorfoseando em etnóloga” (COSTA, 1988, p.9). Já Luiz de Castro Faria, na homenagem *in memoriam*, disse que a artista havia passado por uma “inflexão” para a antropologia. Tendo provado a sensibilidade e o domínio das técnicas de gravura, Heloisa estaria insatisfeita com a carreira artística. Por isso, teria procurado “outro rumo, que a levou a descortinar novos horizontes”. A formação em antropologia cultural ter-lhe-ia permitido encontrar um “novo grupo profissional, o de antropólogos”. Mas Castro faz um alerta: a “inflexão” não deveria ser entendido como o “desligamento completo do mundo das artes”. Tratava-se, antes, de “um processo de reconversão”: através da antropologia, Heloisa teria vivido o “retorno” às artes, com uma nova identidade intelectual:

era uma antropóloga especializada em artes tribais, e senhora de um patrimônio notável, constituído de numerosos trabalhos de campo e coleções raras de peças de arte, recolhidas nas tribos que visitava repetidamente. (FARIA, 1997, p. 268).¹²⁴

Interessado em saber como a própria Heloisa explicava a sua inserção na antropologia, recorri aos diários de memória. Produzidos na década de 1980, os diários traziam sentimentos sobre a vida, incluindo questões da carreira. Mas não localizei referências sobre o início das experiências antropológicas. Foi numa entrevista publicada pelo jornal Diário de Notícias (Rio de Janeiro) em outubro 1961, pouco tempo depois de ter retornado de um trabalho de campo no Alto Xingu, que encontrei uma narrativa de Heloisa sobre o assunto:

sempre tive grande interesse pelas artes chamadas primitivas e, portanto, procurei obter através da antropologia, uma compreensão melhor dos fatores que condicionam o trabalho do artista em uma comunidade indígena. Pareceu-me que o estudo da cultura e da sociedade seria mais explicativo que qualquer outro, em se tratando de problemas relativos às atividades artísticas de povos pouco sofisticados. Penso que os estudos de antropologia e os trabalhos de campo me proporcionaram, além de satisfação de ordem intelectual, uma visão mais realista do mundo.¹²⁵

¹²⁴ Castro Faria argumentou que as marcas visíveis do retorno de Heloisa Fénelon às artes estavam na obtenção do título de Livre Docência em História da Arte, em 1974, e na posterior participação na criação do Curso de Mestrado em Artes Visuais, em 1985, onde ela atuou, exerceu coordenação e orientou pesquisas.

¹²⁵ Diário de Notícias (ed. 11929), Seção Feminina. Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1961. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

Ao justificar a procura pela antropologia ao “grande interesse” que “sempre” teve pelas “artes chamadas primitivas”, Heloisa Fénelon produziu um sentido de coerência entre as experiências com a arte e a antropologia. Há uma lógica que justifica “o estudo da cultura e da sociedade” (“seria mais explicativo”), assim como os “trabalhos de campo” (“satisfação intelectual” e “visão mais realista do mundo”) para entender “o trabalho do artista em uma comunidade indígena” e o estudo artístico entre “povos pouco sofisticados”.¹²⁶ O estabelecimento de um alinhamento sucessivo e retrospectivo entre as experiências aproxima a fala de Heloisa ao que Pierre Bourdieu identificou como ilusão biográfica (BOURDIEU, 2006). Não se trata, mais uma vez, de identificar “o que realmente aconteceu”, a “verdade dos fatos”, mas sim de compreender como ela atribui sentido às suas experiências (GOMES, 2004), afirmando tanto o “seu ponto de vista sobre os acontecimentos” quanto como os “demais sujeitos” com quem ela conviveu “atribuem sentido à sua vida” (ESTEVES, 2019, p. 48).¹²⁷

O objetivo deste capítulo é analisar a iniciação antropológica de Heloisa Fénelon. Aqui, pretendo compreender como ocorreu a organização do CAAC, partindo de dois caminhos de investigação: um deles é a relação do Curso com o indigenismo. O outro é a relação com a profissionalização do campo antropológico, sobretudo no que se refere às diferentes antropologias desenvolvidas em museus e universidades. Também procuro compreender a atuação de Heloisa Fénelon como estagiária do Museu do Índio, logo no primeiro tópico, bem como analisar o seu primeiro projeto de pesquisa de campo com os Karajá (1956), fechando o capítulo. O trabalho de campo era condição necessária à conclusão do curso e obtenção do certificado. Recuperando a ideia de rito de instituição tratada por Pierre Bourdieu (1982), o certificado de antropóloga atribuiu uma distinção em relação a outros profissionais. Com a nova formação acadêmica, Heloisa estava apta e legitimada a trabalhar em órgãos interessados em profissionais com expertise de pesquisa neste campo.

2.1 Artista em museus etnográficos

As consultas aos jornais em circulação no Rio de Janeiro na década de 1950 em que notei a menor frequência de Heloisa Fénelon nos círculos artísticos também me permitiram

¹²⁶ A ideia de pouca sofisticação dialoga com sistemas de classificação antropológica que distinguem as “sociedades” em “simples” e “complexas”.

¹²⁷ Em sua tese de doutorado sobre a ação social da Pastoral da Criança, Uliana Esteves analisou a trajetória social da médica Zilda Arns. Dialogando com a noção de “ilusão biográfica” de Pierre Bourdieu, a antropóloga procurou “entender seu ponto de vista sobre os acontecimentos, levando à sério como ela e demais sujeitos, sejam seus biógrafos ou líderes da Pastoral, atribuem sentido à sua vida” (ESTEVES, 2019, p. 48).

observar por quais outros meios intelectuais ela circulava. Entre 1956 e 1957, o seu nome aparecia associado a projetos coordenados por Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro, respectivamente no Museu do Índio e no Museu Nacional. O Jornal Última Hora, por exemplo, publicava uma coluna denominada “Prancheta”, com o objetivo de divulgar “informações do que se passa neste mundo dinâmico e misterioso das artes plásticas”. O texto publicado em 27 de abril de 1956 foi dedicado à nova exposição anual do Museu do Índio, com o título da exposição era Arte Indígena Brasileira.¹²⁸ Nele, foi possível localizar por onde e com quem Heloisa andava. Foi numa coluna que tratava de arte que a identifiquei diante do novo grupo de profissionais referidos por Castro Faria, o de antropólogos. O texto foi assinado pela pintora e crítica de arte Vera Tormenta, reconhecida no campo das artes plásticas e da gravura, que na década de 1950 fazia parte da rede de Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Iberê Carvalho, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Cícero Dias, entre outros.

A inauguração aconteceu em 19 de abril de 1956. Após cerimônias ao dia do índio – junto às estátuas de Araribóia, em Niterói, e de Cuauhtemoc, no Rio de Janeiro – o Ministro da Agricultura, Ernesto Dorneles, a substituta na presidência do CNPI, Heloisa Alberto Torres¹²⁹, o novo presidente do Serviço de Proteção aos Índios, Lourival Mota Cabral (que havia substituído José Maria da Gama Malcher) e o diretor do Museu do Índio, Darcy Ribeiro, deram início à exposição. Na ocasião, Darcy apresentou a exposição para os convidados e jornalistas, entre os quais estava Vera Tormenta, que a classificou como de “excelente qualidade”. Além do acervo etnológico do Museu do Índio, o Museu Nacional havia cedido algumas peças de sua coleção arqueológica, por empréstimo. Segundo a crítica, a “criação artística” indígena não estaria dissociada do “utilizável” e a variedade de material possibilitaria “uma visão geral sobre a atividade artística das diferentes tribos”, expressando a “vontade de beleza” e a “preocupação pelo bonito”. Os materiais apresentados ao público eram “cerâmicas, objetos caseiros, armas, plumárias, máscaras guerreiras curiosíssimas”.

As cerâmicas dos Karajá estavam em exibição na entrada do primeiro salão, começando o circuito expositivo. O comentário de Tormenta anunciava que os Karajá “já

¹²⁸ Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, sexta-feira, 27 de abril de 1956. Coluna Prancheta: Exposição Arte Indígena Brasileira, página 3, 2º Caderno, por Vera Tormenta. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

¹²⁹ A presença de Heloisa Alberto Torres é bastante simbólica, não apenas pelo CNPI, mas também pelo tema de arte. Apesar de sua produção não ter sido referenciada por Heloisa Fénelon, os trabalhos sobre cerâmica Marajoara se tornaram importantes referências sobre estudos de artes indígenas, na década de 1930. A diferença estava na abordagem. Enquanto a ex-diretora do Museu Nacional realizou estudos sobre cerâmica do ponto de vista arqueológico (na passagem para a década de 1930), à época pensados em relação aos índios do passado, na década de 1950 a sua homônima se dedicou a estudos sobre arte cerâmica sob o ponto de vista etnográfico, voltados ao entendimento da produção de índios do presente. Na exposição do Museu do Índio, como veremos, havia representação da cerâmica pretérita e contemporânea.

estão se civilizando, embora guardem muitas características particulares”. As cerâmicas em destaque da abertura eram chamadas de “figuras”, ou seja, as bonecas Karajá. O texto sugere que a produção de “antigas figuras”, sem braços e sem pernas, teria passado por “evoluções marcantes”. As “figuras” ficaram “completas”, compondo “cenas das atividades tribais”, resultando em “peças muito bonitas”, apesar da “influência da civilização”. Importante notar a visibilidade que as bonecas Karajá adquiria nos meios artísticos e antropológicos. Falando sobre as “cerâmicas pequenas”, Vera Tormenta diz que serviam “apenas como enfeites ou para presentes”. Já as “peças grandes” (“panelas, reservatórios ou depósitos quaisquer”) teriam “caráter utilitário”, geralmente representando um animal, tendo como tema preferido a “tartaruga”. Na mesma sala, havia peças da cerâmica marajoara e “um único exemplar da cerâmica de Santarém”, fruto do empréstimo do Museu Nacional.

Os bancos dos índios do Xingu, as armas, peneiras, abanos, esteiras, redes, todos os objetos seriam “finamente decorados”, produzidos com a “mesma intenção decorativa”. Assim como o ralador de mandioca, os couros de bicho e a cerâmica dos Kadiwéu, com “elementos decorativos” e “padrões conservados há gerações, mas aos quais vem sendo acrescentado novos elementos”, e os “instrumentos musicais”. Foram exibidas também o que a autora tratou como “máscaras guerreiras”, tidas como “extraordinárias”, feitas de entrecascas de árvores, “representando bichos e criaturas fantásticas”. E por fim, “a grande beleza e variedade de gênio criador está nos objetos com penas coloridas”, cocares, tangas, brincos e colares. Brincos e colares, inclusive, poderiam ser confundidos com aqueles produzidos por artistas modernos, em cobre esmaltado, “pela riqueza de forma e cor”. Assim como as “cerâmica Karajá” e as “cerâmicas Kadiwéu”, a “arte plumária” era outro tema que ganhava centralidade na discussão sobre artes indígenas brasileiras.

Certos vocabulários adquiriam espaço nas narrativas, não apenas nas formas de conhecimentos científicos e artísticas, expressas nas pesquisas, publicações e exposições. Nas páginas de jornais, outras narrativas anunciavam e comentavam a exposição, afirmando valor de arte atribuído à produção material de povos indígenas. Termos como artes indígenas, caráter utilitário e decorativo, cerâmica Karajá, cerâmica Kadiwéu, índios do Xingu, arte plumária, máscaras, instrumentos musicais, são algumas expressões que classificam, atribuem sentidos e identidades. Alguns itens e alguns povos vão se tornando mais centrais nos comentários. As bonecas Karajá, neste sentido, chamavam a atenção pelo que a crítica de arte registrou como “evoluções marcantes”.

Vera Tormenta informou que a poucos dias da inauguração, duas “jovens artistas” foram convidadas a ilustrar “as diversas atividades a que o índio se dedica”. Uma das jovens

era a pintora, gravadora e desenhista Maria Laura Radspieler.¹³⁰ A outra foi Heloisa Fénelon. O trabalho consistiu na elaboração de desenhos e pintura de dois painéis sobre os “costumes dos índios”, baseando-se nas imagens exibidas pelos documentários do SPI, resultado dos registros realizados pelas expedições realizadas por agentes do órgão desde as décadas anteriores, principalmente pelas equipes dos Setor Etnográfico e Seção de Estudos, a partir da década de 1940. A elaboração dos painéis ocorreu em três dias.

O texto de Vera Tormenta sugere um limite colocado ao trabalho das artistas. Era preciso ter “obediência ao documentário, do qual não podiam fugir”. A habilidade artística estaria sendo acionada para compor uma narrativa científica, não sendo possível às artistas “fugir” do documento. A tentativa de produzir efeitos de realidade atravessa muitas camadas. Os desenhos artísticos deveriam ser fiéis aos documentários, resultados das edições realizadas nos registros sonoros e visuais. Os registros foram documentados em momentos diferentes do período de atividade do SPI, na primeira metade do século XX, principalmente a partir da criação e atuação do Setor Etnográfico e da Seção de Estudos, a partir da década de 1940. Por sua vez, a documentação audiovisual dos povos indígenas contactados fazia parte das políticas de governo implementado pelo Estado nacional brasileiro, através da agência e seus agentes.

Apesar da “obediência ao documentário”, Tormenta saudou a iniciativa de Darcy Ribeiro de ter “chamado a si nossas artistas plásticas”. O uso de dois pronomes nesta última frase revela o movimento que estava acontecendo com Heloisa. A artista Vera Tormenta se refere a ela como uma de “nossas artistas” que estava sendo chamada por Darcy Ribeiro “a si” e, conseqüentemente, ao campo antropológico. A presença de Heloisa Fénelon como colaboradora da exposição no Museu do Índio em 1956 não foi apenas um chamado à artista plástica. Ela estava matriculada no CAAC e ali atuava como estagiária do Museu do Índio. Foi nesta condição que realizou os primeiros trabalhos antropológicos. Eram atividades que exploravam as habilidades artísticas, atendendo os critérios científicos na produção de narrativas sobre estas populações.

Além dos painéis na exposição, Heloisa elaborou desenhos em publicações de Darcy e Berta Ribeiro. A primeira referência que identifiquei sobre desenhos de Heloisa Fénelon em textos de Darcy Ribeiro circulou no Jornal Correio da Manhã, em 01 de agosto de 1956. Era uma nota com o título “romance sobre o índio”, referindo-se ao texto “Uirá sai à procura de Maira”, comunicado inicialmente por Darcy Ribeiro na II Reunião Brasileira de Antropologia,

¹³⁰ Nascida no Rio de Janeiro em 1925, ela ingressou na ENBA em 1941. No início da década de 1950, exibiu a primeira obra individual no Salão do Diretório Acadêmico da Escola MARIA Laura Radspieler. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23976/maria-laura-radspieler>>.

em 1955, na cidade de Salvador, Bahia. Pela notícia, “o livro será publicado em edição de luxo com ilustrações de Heloisa Fénelon”. A publicação ocorreu em 1957, na Revista Anhembi com o título “Uirá vai ao Encontro de Maíra. As experiências de um índio que saiu à procura de Deus”. Não localizei exemplar da revista para confirmar os desenhos de Heloisa. O texto também foi publicado nos Anais da II RBA, porém, sem os desenhos.

Em 1957, Darcy e Berta Ribeiro apresentaram a obra *Arte Plumária dos Índios Kaapor*. Além do texto, há desenhos e vinhetas sobre os temas abordados. Algumas representando objetos, outras reproduzindo imagens (fotos, desenhos) sobre indígenas fazendo uso dos materiais tratados na obra. Há imagens nesta publicação desenhadas por Heloisa. Duas fotografias que ganharam os contornos nos desenhos a artista que se formava em antropologia podem ser vistos nas figuras a seguir:



Figura 4: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957)



Figura 5: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957)

A autoria dos desenhos é observada pela assinatura e confirmada posteriormente nos créditos da publicação. O arquivo de referência foi a documentação fotográfica do Setor de Etnologia do Museu Nacional. A partir de registros fotográficos realizados por Raimundo Lopes, Heloisa Fénelon elaborou novos desenhos. Raimundo Lopes realizou pesquisas de

campo pelo Museu Nacional entre as décadas de 1920 e 1940. Produziu documentação, coletou materiais arqueológicos e etnográficos e elaborou estudos em etnologia indígena.¹³¹ Assim como a experiência de Heloisa na exposição do Museu do Índio, os registros fotográficos coletados em trabalhos de campo se tornaram a base para a representação artística.

Outro trabalho do período de estágio no Museu do Índio está na publicação que Berta Ribeiro apresentou em 1957, na Revista Arquivos do Museu Nacional, sob o título “Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil” (RIBEIRO, 1957). Berta havia iniciado um estágio no Museu Nacional em 1953, quando concluía a graduação em Geografia e História pelo Instituto Lafayette, no Rio de Janeiro. Uma das pautas de trabalho eram os sistemas de classificação dos objetos. Contratada posteriormente como naturalista auxiliar, por intermédio de Castro Faria, realizou estudos para o desenvolvimento de um vocabulário classificatório para um tipo de material museológico, confeccionado com plumagem, a partir da coleção do Setor de Etnografia do Museu Nacional. Sua contratação, como abordarei no capítulo quatro, fez parte do processo de reorganização dos trabalhos antropológicos, neste caso, em especial, no campo da etnologia voltada aos estudos dos povos indígenas. Berta Ribeiro seria uma forma de valorizar a agenda de pesquisa e de atividades relacionadas às coleções. Do acervo de 74 povos, alguns dos quais, segundo Berta, não mais produziam objetos plumários, a pesquisadora selecionou 12 conjuntos “para uma análise mais exaustiva”, correspondendo “adornos plumários” dos povos “Kaapor, Munduruku, Karajá, Bororo, Guajajara, Tembé, Apiaká, Mawé, Araras, índios do Xingu, Tapirapé e Tukano” (RIBEIRO, 1957, p. 59).

A identificação de cada “espécime” se deu de acordo com a sua “conformação e modo de uso”, através dos quais procurava determinar certos “protótipos” (exemplares mais característicos), considerando a descrição de forma, materiais constituintes, indicação de colecionadores ou registros bibliográficos sobre o modo de utilização. Para cada objeto, Berta Ribeiro elaborou uma ficha catalográfica, chegando ao número aproximado de 500 fichas de protótipos e mais 100 de caracterização tipológica e 100 de fichas tecnológicas. Segundo a autora, o mais importante princípio classificatório da plumária se refere “à finalidade do artefato” (uso do objeto) e ao “material de que é feito”. O texto apresentava uma proposta de classificação ergológica (descrição da cultura material) e tecnológica (técnica de preparo) do

¹³¹ Por exemplo, “Pesquisa etnológica sobre a pesca brasileira”, publicado em Domingues e Almeida (2010).

que estava sendo chamado de adornos plumários, itens de colação museológica que tem plumagem como material de confecção (RIBEIRO, 1957).¹³²

Na introdução da obra, a autora agradeceu aos antropólogos Castro Faria, Darcy Ribeiro e Eduardo Galvão, pela orientação dos trabalhos; ao zelador (conservador) Esperidião Antônio da Rocha, pelo manuseio do material; ao ornitólogo da Fundação Brasil Central, Helmuth Sick, pela identificação das aves, e a duas desenhistas: a desenhista do Museu Nacional, Hilda Veloso, “pelas vinhetas que ilustram o texto”, e a “Heloisa Fénelon, do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, do Museu do Índio, pelos desenhos das pranchas, que tornaram inteligíveis as descrições das técnicas e dos artefatos” (RIBEIRO, 1957, p. 60). Heloisa desenhou onze pranchas publicadas.



Figura 6: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957)



Figura 7: Prancha desenhada por Heloisa Fénelon (1957)

Da mesma forma que nos trabalhos anteriores, a elaboração dos desenhos seguiu o critério de se pautar em outros documentos visuais. Houve a produção de cinco pranchas tendo por base imagens já publicadas. As seis restantes são desenhos de documentos fotográficos arquivados no SPI. As imagens anteriores representam, respectivamente, um indígena Karajá, elaborada a partir de imagem publicada na obra do etnólogo alemão Paul

¹³² Estes estudos tiveram continuidade quando retornou para o Brasil em 1974 – após o período de exílio com o então marido, Darcy Ribeiro. Desta vez, a pesquisadora ampliou as bases de classificação da plumária para diferentes tipos de materiais reunidos nas coleções etnográficas, notadamente do Museu Nacional e do Museu do Índio. Estes investimentos culminaram, entre outros produtos, na publicação do “Dicionário do Artesanato Indígena” (RIBEIRO, 1988), obra que se tornou importante referência para os trabalhos de classificação museológica para acervos etnográficos no Brasil.

Ehrenreich (figura 6) e um indígena Bororo, a partir de documentação fotográfica do SPI (figura 7). O contato com atividades museológicas e com a organização de material etnográfico exigia acuidade na observação dos documentos a serem representados nas imagens desenhadas. A sua habilidade artística foi acionada em função da objetividade científica.

Os trabalhos faziam parte do estágio de Heloisa no Museu do Índio, como estudante no Curso de Antropologia Cultural. Entre janeiro e fevereiro de 1955, jornais do Rio de Janeiro noticiavam a abertura de inscrições para seleção ao Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural (CAAC), a ser realizado no Museu do Índio¹³³. Em princípio, tratava-se de um curso experimental. Mas no ano seguinte os jornais voltaram a divulgar a abertura das inscrições para a segunda edição.¹³⁴ As notas diziam que era um curso realizado “sob os auspícios da CAPES e do SPI, destinado à formação de pesquisadores e de pessoal habilitado na aplicação de recursos científicos no tratamento de problemas socioculturais”. Também informavam que teria duração de um ano, sendo nove meses dedicados a estudos e estágios, com bolsa mensal no valor de Cr\$ 4 mil, e três meses para a realização de pesquisa de campo, sob a coordenação de “orientadores especializados”, com bolsa no valor de Cr\$ 25 mil. As bolsas seriam pagas pela CAPES, então denominada Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Heloisa Fénelon ingressou na segunda turma, em 1956. Pelo Regimento do Curso, os organizadores propuseram “uma oportunidade de especialização” voltada a licenciados em cursos de Faculdades de Filosofia e outros cursos superiores que tivessem cátedras nas áreas das Ciências Sociais. A ideia era que iniciassem “uma carreira de pesquisadores no campo de antropologia” ou viessem a trabalhar “em serviços assistenciais que tratem com problemas socioculturais”. A ideia era

formar pessoal especializado para compor os quadros técnicos de instituições como o Serviço de Proteção dos Índios, que movido por este interesse, patrocinou a iniciativa, o Instituto de Imigração e Colonização, a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia, que com seu vastíssimo programa de pesquisas de assistência não pode prescindir da colaboração de cientistas sociais. E, ainda, para servir o Serviço Especial de Saúde, às diversas Campanhas de Educação, o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE) e os Institutos Científicos, como o Museu Nacional e o Museu Goeldi, entre tantos.¹³⁵

¹³³ Diário de Notícias (RJ), ed. 9899, de 10/02/1955. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

¹³⁴ Correio da Manhã (RJ), ed. 19273, de 22/01/1956; O Jornal (RJ), ed. 10851 de 20/01/1956 e ed. 10864, de 4/2/1956; Jornal do Brasil, ed. 26, de 01/02/1956. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

¹³⁵ Regimento do CAAC. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

As notas de divulgação e as diretrizes regimentares indicam que se tratava de uma formação para o exercício profissional antropológico como pesquisador. Os conhecimentos científicos seriam aplicados em instituições que lidassem com “problemas socioculturais”, categoria presente nas discussões antropológicas em meados do século XX. A ideia de “assistência” está associada a um dos objetivos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), mas a proposta de atuação profissional não era limitada a este órgão. Pretendia-se a inclusão de antropólogos nas malhas do Estado nacional, em institutos que lidavam com temas agrários e políticas de desenvolvimento, com temas de educação e de formação de professores e com temas de pesquisas científicas, como o Museu Nacional e o Museu Goeldi. Como veremos adiante, o currículo não tratava apenas de temáticas relativas a povos indígenas.

Desde os anos 1930, cátedras de Antropologia Cultural, Etnografia e Línguas Indígenas foram incluídas em cursos de graduação oferecidos por algumas faculdades e universidades brasileiras. Até então, a atuação profissional em antropologia e em etnografia ocorria principalmente em museus científicos de história natural e antropológicos. Mas com a criação e ampliação de faculdades e universidades, cursos de formação no campo que viria a ser chamado de ciências humanas criaram em seus currículos cátedras voltadas a temas que exigiam conhecimentos cujas especificidades estavam em processo de redefinição.

A Antropologia enquanto cátedra universitária se tornou opção de atuação profissional, até então praticamente restrita ao trabalho nos museus.¹³⁶ Mesmo que circunscrita a um pequeno número de pessoas, a ligeira ampliação de atuação produzia a necessidade de formar novos profissionais além daquelas oferecidas nos museus (estágios, cursos livres), habilitados tanto para docência universitária (continuando, assim, a formar novos quadros) quanto para instituições de pesquisa interessadas nos conhecimentos de antropologia cultural, de etnografia e de línguas indígenas.

Por sua vez, a criação da necessidade evidenciava um problema: a falta de pessoal habilitado restringia a formação de novos quadros. Enquanto a formação oferecida nos museus, como o Museu Nacional, era em forma de estágios ou de cursos temáticos anuais – portanto, sem o grau de formação universitária – nas faculdades e universidades não havia cursos de graduação em Antropologia de viés Cultural ou Social. Apesar de um curso de Pós-Graduação em Antropologia passar a ser oferecido na Universidade de São Paulo (USP) a

¹³⁶ No Rio de Janeiro dos anos 1940 e 1950, por exemplo, antropólogos/as como Arthur Ramos e Marina de Vasconcelos trabalharam na docência catedrática. Heloisa Alberto Torres, apesar de comumente associada ao Museu Nacional, onde se destacou como pesquisadora em arqueologia e administrativamente como diretora, também atuou como professora da disciplina de Antropologia Cultural em Universidades e Faculdades. Nomes como Eduardo Galvão, por sua vez, tiveram atuação como antropólogos de museus.

partir de 1947, a literatura indica que nas primeiras décadas a formação antropológica foi bastante reduzida, sendo o campo da Sociologia mais movimentado, com maior quantidade de mestres e doutores (CORRÊA, 1988).

A década de 1950 foi um momento importante no movimento de reorganização do campo antropológico no Brasil. Eventos como a I Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), em 1953, que indicou a criação da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), efetivada em 1955, são sinais deste movimento. Os círculos que se reuniam periodicamente não se debruçavam apenas sobre os temas de pesquisa a serem comunicados aos pares. Havia também questões políticas em busca do fortalecimento do campo antropológico, como a defesa de criação de cursos de formação, de espaços para inserção profissional, do papel da antropologia na identificação e na busca por alternativas aos chamados problemas socioculturais do país, entre outros pontos então considerados relevantes. A oferta do CAAC precisa ser compreendida como parte destes debates.

Mas o Curso revela outras questões importantes, entre as quais o papel da antropologia e da formação antropológica para a política indigenista norteadora das relações entre agências e agentes responsáveis pelas políticas de governo voltadas aos povos indígenas. No próximo tópico, faço uma análise das circunstâncias de criação de um museu etnográfico e da oferta de um curso de formação antropológica na estrutura do órgão responsável pela tutela dos povos indígenas.

2.2 O CAAC e o indigenismo

O Curso de Antropologia Cultural foi oferecido no Museu do Índio, vinculado administrativamente ao SPI. Entender a atuação deste órgão é fundamental para refletir sobre as relações entre Estado nacional e povos indígenas no Brasil. Antônio Carlos de Souza Lima analisou as ações na implementação de política indigenista, entendida por ele como “medidas práticas formuladas por distintos poderes estatizados, direta ou indiretamente incidentes sobre os povos indígenas” (SOUZA LIMA, 1995, p. 15). As políticas sobre estas populações, por sua vez, relacionavam-se ao conceito de indigenismo, tratadas por Souza Lima como

conjunto de ideias/ideais (...) relativos à inserção de povos indígenas em sociedades subsumidas a Estados nacionais, com ênfase na formulação de *métodos* para o tratamento das populações nativas, operados, em especial, segundo uma definição do que seja *índio*. (SOUZA LIMA, 1995, p. 14, grifos do autor).

Souza Lima identifica na ação do SPI um exercício do poder tutelar, em que agentes e agências do Estado operam com ideias, relações, técnicas, métodos e racionalidades de governo sobre populações. A política indigenista era justificada pelas noções de “pacificação”, integração, assimilação dos indígenas ao que era imaginado como sociedade nacional. No cerne da política de pacificação recai a ideia de incapacidade dos indígenas para responder por si, sendo considerados “relativamente incapazes” pelo Código Civil de 1917. Restar-lhe-ia a tutela, sendo o SPI a agência tutelar.¹³⁷ Enquanto implementava governos sobre populações e territórios, o órgão indigenista teve ação importante para outras agendas de governo. Em geral, essas agendas eram voltadas a políticas de incentivo à colonização de territórios da região central do Brasil; à abertura de estradas e pistas de pouso; ao desenvolvimento de práticas agropecuárias para o comércio; à urbanização e criação de vilas e cidades.

O SPI se afirmava como agência promotora da localização, atração e nacionalização dos indígenas, tentando transformá-los, através da agricultura, da escola e de outros instrumentos e métodos de governo, em regionais, trabalhadores rurais. As ações junto aos povos indígenas ocorriam como parte de projetos de ocupação colonial e desenvolvimento econômico nos territórios. João Pacheco de Oliveira chamou de “paradoxo da tutela” a atuação de uma agência que pretendia proteger as terras e preservar as culturas indígenas, e que operava como agente colonial que impunha alterações nos seus modos de vida (OLIVEIRA, 1987). O discurso da “proteção dos índios” poderia obscurecer formas de violência físicas e simbólicas contra estas populações.

A criação do SPI está relacionada à ação da Comissão Construtora de Linhas Telegráficas do Mato Grosso (1900-1906), estendida ao Amazonas (1907-1915), quando presidida por Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1955). No contexto de atuação da Comissão Rondon, da colonização de territórios e do avanço no contato com vários e diferentes povos indígenas, em 1910 foi criado no Ministério da Agricultura o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Livres (SPI/LTL), por iniciativa do próprio Cândido Rondon. Como analisado por Souza Lima, a relação entre “proteção aos índios” e a “localização de trabalhadores livres” é reveladora da articulação entre os projetos.¹³⁸

¹³⁷ Sobre as políticas de “pacificação” do órgão em relação aos povos indígenas, ver SOUZA LIMA, 1995; OLIVEIRA, 2014.

¹³⁸ O órgão passou a ser chamado de Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1917, atuando até 1967, quando extinto, em meio a constantes denúncias de corrupção e genocídio de povos indígenas, em maio a inquéritos de investigação que ganharam repercussão nacional e internacional. Um exemplo mais evidente foram as

A criação também está relacionada à atuação do Museu Nacional junto à Comissão Rondon, bem como à vinculação dos órgãos ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC). Antes da organização de um museu para o SPI, prevista na reforma do regimento do órgão em 1942, tanto a Comissão Rondon quanto o SPI mantiveram relações com o Museu Nacional.¹³⁹ Parte dos materiais dos povos indígenas extraídos nos seus empreendimentos eram encaminhados para o Museu¹⁴⁰. Em 1910, os três órgãos faziam parte do MAIC (SOUZA LIMA, 1989, 1995). O engenheiro agrônomo Domingos Sérgio de Carvalho (1866-1924), professor chefe da Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia do Museu Nacional nas primeiras décadas do século XX¹⁴¹, foi um dos que atuaram na mediação interinstitucional.¹⁴² Ocupando posições em instituições de políticas agrárias e agropecuárias, o seu capital político foi importante nas relações que levaram o Museu Nacional de volta aos quadros do Ministério da Agricultura, quando da criação deste ministério no regime republicano, em 1910,¹⁴³ além da criação do SPI e da mediação para que o Museu recebesse coleções de objetos reunidos nos empreendimentos destas instituições.

investigações da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que culminou no Relatório Figueiredo, em 1967, expondo informações e documentos que comprovavam as denúncias e apontavam uma diversidade de crimes. Naquele mesmo ano, o órgão foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Sobre o Relatório Figueiredo, ver, entre outros, GUIMARÃES, 2017 e LIRA, 2017.

¹³⁹ O Museu Nacional participava de empreendimentos de natureza política, econômica e científica desde o século XIX, recebendo coleções de história natural e antropológicas e com a participação de naturalistas da instituição, realizando pesquisas e reunindo coleções (FIGUEIROA, 1992; LOPES, 1993; DOMINGUES, 1995; NASCIMENTO, 2009; VELOSO JR., 2013).

¹⁴⁰ Alípio de Miranda Ribeiro, um dos naturalistas do Museu Nacional que realizou expedições científicas junto à Comissão Rondon, narrou, em conferência realizada em 1916, que entre 1907 e 1915 entraram 3380 objetos para a 4ª Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia, oriundos de trabalhos de campo no âmbito da Comissão.

¹⁴¹ Em 1888, as coleções e os trabalhos científicos em Antropologia do Museu Nacional passaram a ser organizadas na “4ª Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia”, assim permanecendo até 1931 (neste intervalo, houve regimentos que incluíam os trabalhos de Arqueologia como parte da Etnografia, com a Seção sendo chamada de “Antropologia e Etnografia”). A partir de 1931, as antigas Seções passaram a ser organizadas em Divisões. Neste caso, “Divisão de Antropologia e Etnografia” foi o termo usado até o Regimento de 1958, que passou a ser apenas Divisão de Antropologia (até que em 1971 houve a alteração para Departamento, de acordo com os critérios universitários).

¹⁴² Sérgio de Carvalho ingressou no Museu Nacional em 1895, como subdiretor da 4ª Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia, tornando-se diretor efetivo da Seção em 1898, por concurso. Na mudança regimental de 1899, a sua carreira passou a ser de professor chefe, permanecendo formalmente nesta função até o falecimento, em 1924. Neste intervalo, por conta de atividades que desenvolvia no Ministério da Agricultura, foi convocado a participar de várias comissões. Sendo, assim, substituído na chefia pelo professor interino Edgar Roquette-Pinto. Relatórios de atividades. Departamento de Antropologia do Museu Nacional. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Segundo Souza Lima (1989), Sérgio de Carvalho integrou a Sociedade Nacional de Agricultura em 1898, foi um dos membros fundadores do Instituto de Proteção dos Índios em 1903 e a partir de 1910, atuou como consultor técnico do recém-criado Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC).

¹⁴³ Desde a criação do Museu Real em 1818, até 1860, o Museu Nacional esteve vinculado ao Ministério e Secretaria de Estado dos Negócios (do Reino Luso Brasileiro, de 1818 a 1822, e do Império do Brasil, de 1822 a 1860). Em 1860 foi incorporado ao Ministério da Agricultura, permanecendo até o fim da monarquia. No regime republicano, ficou sob a responsabilidade do Ministério da Justiça e do Interior (1892), até retornar à pasta de Agricultura, pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC), em 1910, permanecendo até 1931. A partir de então passou ao Ministério da Educação e Saúde, sendo incorporado à Universidade do Brasil em 1946.

Para se ter ideia do quanto Domingos de Carvalho se empenhava em atrair para o Museu Nacional objetos dos povos indígenas, ao mesmo tempo em que atraía terras para as políticas de colonização e de desenvolvimento agropecuário, no relatório de atividades realizadas pela 4ª Seção do Museu Nacional em 1914, o então chefe Sérgio de Carvalho sugeriu que

seria conveniente solicitar-se do Ministério da Agricultura que interfira junto aos funcionários dos ‘Serviço de Proteção dos Índios e Localização dos trabalhadores nacionais’, inspectores agrícolas, chefes do Serviço do Povoamento do Solo, etc., para enviarem ao Museu o material etnográfico que lhes for possível obter nas regiões em que exercem seus respectivos cargos. Providencia semelhante poder-se-ia solicitar dos Ministérios da Guerra, Viação, Marinha e das Comissões de limites do Ministério das Relações Exteriores e assim chegar-se-ia a aumentar sensivelmente o material da Seção.¹⁴⁴

Entre as décadas de 1900 e 1930, a Comissão Rondon enviou 4421 objetos etnográficos para o Museu Nacional.¹⁴⁵ Até a década de 1940, também foram enviadas diversas coleções de materiais indígenas recolhidos em diferentes regiões, resultado das ações do SPI. Nos relatórios de atividades antropológicas e etnográficas do Museu Nacional, encontrei a entrada de objetos enviados pela agência indigenista ao menos nos anos de 1917, 1918, 1919, 1932 e uma coleção inserida em 1942. As principais referências identificadas na documentação são por “doação” realizada pelas Inspetorias de Índios do Amazonas, do Pará e de São Paulo, em alguns casos sob a mediação da Comissão Rondon.

A relação do SPI com o colecionamento antropológico e etnográfico para o Museu Nacional passou por mudanças durante as décadas de 1930 e 1940, acompanhando as políticas de reestruturação no órgão. Uma das ações do governo Getúlio Vargas implementadas após o movimento político de 1937 (Estado Novo) foi a criação do Departamento Administrativo do Serviço Público, o DASP, em 1938, com objetivo de centralizar e controlar a gestão dos diferentes setores da administração pública. As discussões sobre o SPI, as mudanças de ministério e o retorno para o Ministério da Agricultura e as reorganizações administrativas e regimentais passavam pelas relações com o DASP.¹⁴⁶ Estava

¹⁴⁴ Relatório de atividades da Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia do Museu Nacional em 1914. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

¹⁴⁵ O que corresponde a 10% do total da coleção registrada no SEE (41495 objetos etnológicos foram catalogados na instituição até o incêndio de 2018). Somente a expedição Roquette-Pinto à Serra do Norte, em 1912, reuniu mais de 2000 objetos, representando aproximadamente 5% de toda a coleção registrada no Setor. Além da coleção de objetos, de imagens e de registros sonoros, um dos resultados científicos desta expedição foi a publicação do livro Rondônia: Antropologia e Etnografia, em 1917.

¹⁴⁶ No primeiro governo Getúlio Vargas (1930-1945), o SPI esteve vinculado a diferentes Ministérios. Em 1934 foi incorporado ao recém-criado Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, permanecendo até 1937, quando passou ao Ministério da Guerra. Em 1939, retornou ao Ministério da Agricultura. Segundo Souza Lima (1995), as mudanças estão relacionadas aos interesses agrários pelo povoamento de áreas rurais, com a posição do SPI

em curso o direcionamento de políticas para colonização e fixação de mão-de-obra no campo (COUTO, 2009, p. 35).

Em meio ao avanço dos interesses e de políticas de desenvolvimento e colonização de territórios ocupados por povos indígenas, além das críticas direcionadas ao SPI, em 1939 houve a criação do Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI). Quase três décadas depois do SPI e pouco antes do seu retorno ao quadro do Ministério da Agricultura, na mesma pasta houve a criação da segunda agência voltada à política indigenista.¹⁴⁷ Segundo Freire, os regimentos dos dois órgãos (SPI, de 1942 e CNPI, de 1943), não delimitavam as áreas de influência e de poder de cada um, o que teria favorecido “o surgimento de conflitos entre os indigenistas em algumas ocasiões” (FREIRE, 1996, p.11).¹⁴⁸

As mudanças de Ministérios pelas quais o SPI passou na década de 1930 revela a posição do órgão e do exercício de poder tutelar nos interesses da política agrária. Conforme indicou Souza Lima, desenvolvia-se a ideia de um “saber tutelar”, a fim de sistematizar e fiscalizar as tarefas dos técnicos, nas diferentes situações regionais de implementação de Inspetorias e Postos Indígenas (SOUZA LIMA, 1995, p. 291). A noção de “saber tutelar”, como recuperado por Ionne Couto, foi configurada como uma necessidade para que o órgão garantisse um protocolo de atuação, baseado em conhecimento científico específico, a fim de exercer maior controle sobre o trabalho nas regiões em que havia a implantação e o exercício desta relação de poder (COUTO, 2009). É uma das chaves para o entendimento sobre os processos no âmbito do SPI que levaram à oferta de um curso de formação profissional em antropologia cultural no Museu criado na estrutura da instituição, na década seguinte. Acompanhemos alguns aspectos destes processos.

Em 1941, houve a criação de um Serviço Etnográfico no SPI, com o objetivo de realizar estudos e pesquisas etnográficas e produzir documentação sobre os povos indígenas, por meio de registros fotográficos e cinematográficos (COUTO, 2009, p. 33). É um período de renovação do quadro funcional, mediante concursos organizados pelo DASP (SOUZA

sendo disputada, de modo que a tutela dos índios estivesse associada à liberação de terras para a expansão agropecuária.

¹⁴⁷ O objetivo decretado para o CNPI era de “estudo de todas as questões que se relacionam com a assistência e proteção aos selvícolas, seus costumes e línguas” (Decreto-lei nº 1794/1939, *apud*. Lima, 1995, p 286).

¹⁴⁸ Tiveram assento no CNPI o Serviço Florestal, o Museu Nacional e o SPI. Além do presidente e do vice, mais dois conselheiros compuseram o total de sete membros. Coube a Cândido Rondon a presidência do órgão, entre 1939 e 1955, tendo Heloisa Alberto Torres como substituta. Foi pelo CNPI que Heloisa Alberto Torres participou da inauguração da IV exposição do Museu do Índio, sobre Arte Indígena Brasileira, em 1956.

LIMA, 1995, p. 290).¹⁴⁹ Sob a chefia de Harald Schultz (1909-1965),¹⁵⁰ a Seção passou a organizar as coleções arquivísticas, bibliotecárias e de objetos e a planejar expedições etnográficas.

Um novo Regimento Interno (1942) reorganizava o SPI em 1ª Seção de Administração, 2ª Seção de Orientação e Fiscalização e 3ª Seção de Estudos. Esta última Seção passava a concentrar as atividades e a equipe do Serviço Etnográfico, sendo-lhe atribuída a responsabilidade de imprimir efetivamente o caráter científico, etnográfico, às expedições.¹⁵¹ Pelo Regimento, uma das competências da Seção de Estudos era a “criação de um Museu na sede do Serviço e mostruários em suas Inspetorias” (COUTO, 2009, p. 48).

A Seção de Estudos foi presidida por Herbert Serpa no período de 1944 a 1951, quando ocorreu nova mudança administrativa, com o regimento interno de 1945. As atribuições da Seção sinalizavam a necessidade de maior conhecimento científico, a fim de aprimorar a produção de dados sobre os indígenas, buscando subsidiar os trabalhos do SPI. Serpa defendeu a contratação de etnólogos alinhados ao panorama científico contemporâneo do campo antropológico, a fim de resolver o que era visto como problemas relativos aos serviços de educação e de saúde para os indígenas (COUTO, 2009, p. 144). Para o preenchimento de um cargo de etnólogo, era preciso formação em etnologia ou em antropologia de viés cultural.

Além das expedições para colecionamento e documentação, os funcionários da Seção de Estudos se ocupavam da organização do acervo acumulado. Na década de 1940, o SPI passou a organizar em sua política interna a atribuição de coleta, pesquisa, organização, inventário, conservação, exibição do material indígena sob a sua responsabilidade. Essa não era uma preocupação evidente no órgão, diferente do acontecia com as coleções enviadas pela Comissão Rondon, que muitas vezes contava com a participação de cientistas do Museu Nacional nas expedições. Já o colecionamento por parte do SPI não tinha, até então, esse tipo de investimento de pesquisa ou de preparação do material sob bases científicas.

Na segunda metade da década de 1940, foram contratados para a Seção de Estudos especialistas com formação em Ciências Sociais, habilitados em Etnologia e Linguística

¹⁴⁹ Foram contratados para o Serviço Etnográfico Harald Schultz, Heinz Forthmann, Charlotte Sophie e Nilo de Oliveira Veloso. Segundo Ionno Couto, todos tinham experiências com fotografia e cinema, mas não com Etnografia (COUTO, 2009, p. 39).

¹⁵⁰ Nascido em Porto Alegre-RS (Brasil), havia trabalhado no Departamento de Imprensa e Propaganda. Contratado para o SPI, foi um dos organizadores da documentação dos projetos e executores de três expedições etnográficas pelo órgão (COUTO, 2009).

¹⁵¹ Entre 1942 e 1944, três expedições etnográficas se dirigiram para a região do centro-oeste, resultando na formação de coleções de objetos, imagens e narrativas. Uma delas contou com a participação de Curt Nimuendajú no treinamento teórica, de trabalho de campo e de colecionamento.

indígena. Em 1947, entre os novos contratados estavam o etnólogo Darcy Ribeiro e o linguista Max Boudin. Com o aumento na quantidade do material coletado nas expedições organizadas pela Seção de Estudos, avançava a discussão sobre a necessidade de espaço e de pessoal qualificado para cuidar das coleções de objetos e de arquivos audiovisuais. Em 1949, um prédio do Ministério da Agricultura localizado na rua Mata Machado, próximo ao Maracanã, foi cedido ao SPI para atender reivindicação da Seção de Estudos: um lugar para organizar e disponibilizar a documentação e o material etnográfico reunido pelos técnicos da agência. Em junho do mesmo ano, houve a contratação de Dulce da Silva Rebello e Geraldo Pitaguary para atuarem respectivamente como museologista (museóloga) e como zelador (conservador) das coleções. Segundo Couto, eles foram responsáveis pelas “atividades de identificação, separação e higienização do acervo etnográfico” (COUTO, 2009, p. 228).

Formado pela Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (ELSP), Darcy Ribeiro estudou com Herbert Baldus, Donald Pierson, Kalervo Oberg, professores que lhes inspiraram na valorização da pesquisa como método de produção de conhecimentos. No SPI, sua designação foi para o cargo de naturalista, na Seção de Estudos.¹⁵² O antropólogo atribuiu a sua contratação à indicação feita pelo seu ex-professor e orientador em São Paulo, Herbert Baldus, a Cândido Rondon. Baldus teria endereçado uma carta a Rondon, por sua vez entregue em mãos pelo próprio Darcy. Após a leitura da carta, pelo que afirmou Darcy,

Rondon fez cara de que gostou. Comentou só que os antropólogos pareciam interessados nos índios como carcaças para analisar e escrever suas teses. Fiz minha profissão de fé baldusiana da Antropologia interessado nos índios como pessoas, solidária. Saí contratado. (RIBEIRO, 2010, p. 30).

Darcy contou com a presença de outros etnólogos que colaboraram ao desenvolvimento de pesquisas. Um deles foi Eduardo Enéas Gustavo Galvão (1921-1976), contratado em 1952 para chefiar a Seção de Orientação e Assistência do SPI.¹⁵³ Outro

¹⁵² Darcy Ribeiro realizou trabalhos de campo no sul do Mato Grosso entre 1947 e 1948, junto aos indígenas Kadiwéu, Kaiowá, Terena e Ofaié-Xavante. Também realizou expedições ao Maranhão, para pesquisas junto aos Kaapor, entre 1949 e 1951. Ainda em 1951, houve trabalhos de campo com os Kaingang, no Paraná, e os Xokleng, em Santa Catarina. Karajá e Bororo também foram povos entre os quais realizou trabalho de campo. Casado com Berta Gleizer Ribeiro (1924-1997) entre 1948 e 1974, a geógrafa e antropóloga não apenas o acompanhou aos trabalhos de campo. Berta realizou as suas próprias observações, anotações e pesquisas e ajudou Darcy na organização das reflexões que lhe foram atribuídas. Ver: Sessão Peles de Darcy, Etnólogo e Indigenista, no site da Fundação Darcy Ribeiro e do Memorial Darcy Ribeiro (disponível em <https://www.fundar.org.br/darcy/etnologo-e-indigenista>) e em COUTO, 2009.

¹⁵³ Eduardo Galvão havia trabalhado no Museu Nacional, entrando em 1939 como estagiário, contratado como naturalista auxiliar em 1942 e efetivado por concurso em 1945, permanecendo até 1947. Neste período, realizou trabalhos de gabinete (organizando coleções, preparando exposições e fazendo anotações e reflexões sobre os trabalhos de campo) e trabalhos de campo (com Charles Wagley, da Universidade de Colúmbia – Nova York, EUA – recebeu treinamento de trabalho de campo com os Tapirapé, em 1940 e participou de outra pesquisa em

etnólogo foi Roberto Cardoso de Oliveira (1928-2006), contratado em 1953, por indicação de Darcy Ribeiro, pouco depois de concluir o curso Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação de Florestan Fernandes. Roberto Cardoso foi direcionado ao trabalho de pesquisa nos arquivos e na biblioteca da Seção de Estudos. Em 1954, realizou o primeiro trabalho de campo junto aos Terena, no sul do Mato Grosso, procurando estudar o tema da assimilação.¹⁵⁴

Também houve a contratação de Mário Ferreira Simões (1914-1985),¹⁵⁵ que trabalhou no Museu do Índio entre 1953 e 1961¹⁵⁶. Simões é um personagem importante para o tema aqui tratado, a formação antropológica de Heloisa Fénelon. Pela Seção de Estudos, o etnólogo realizou trabalhos de campo com os Karajá em 1954, com uma pesquisa sobre “mudanças estilísticas e técnicas que vem se operando na arte oleira daquela tribo, e particularmente, nas suas bonecas de barro ou *litxokô*” (RIBEIRO, 1957, p. 207). Desta atividade, reuniu coleções e indicou a importância das pesquisas sobre o tema da arte em cerâmica dos Karajá. Voltarei a este assunto no último tópico deste capítulo, na análise do projeto de pesquisa de Heloisa Fénelon.

A ascensão de Darcy Ribeiro ao posto de chefe da Seção de Estudos, em 1952, ocorreu sob gestão de José Maria da Gama Malcher, que dirigiu o SPI entre 1951 e 1955. Malcher foi um dos poucos diretores do Serviço que não eram militares e o único admitido por concurso, realizado pelo DASP. O intervalo entre a década de 1940 e 1950 ficou conhecido como período de “orientação antropológica” do SPI (SOUZA LIMA, 1995). Foi nessa posição de chefia que Darcy Ribeiro inaugurou o Museu do Índio e organizou o Curso de Antropologia Cultural.

1942, com os Guajajara, para onde retornou em 1945). Em 1947, realizou nova viagem para pesquisa de campo, desta vez para o Alto Xingu. Em todas as viagens, estava acompanhando por outros antropólogos e naturalistas do Museu Nacional. Após se graduar em Geografia e História pela Faculdade de Filosofia da Faculdade Lafayette (1946), no Rio de Janeiro, conseguiu uma bolsa para cursos de pós-graduação na Universidade de Colúmbia, onde obteve o título de Ph.D. em 1952. Neste período, foi exonerado (1948) e recontratado em 1950, para novas pesquisas no Xingu. Em 1953, afastou-se definitivamente do Museu Nacional, quando foi contratado pelo SPI. Relatórios de atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Depois do Museu Nacional e do SPI, trabalhou no Museu Goeldi e na Universidade de Brasília (FARIA, 1977).

¹⁵⁴ Entrevista com Roberto Cardoso de Oliveira. Em GRUPIONE e GRUPIONE, 1996.

¹⁵⁵ Tendo desenvolvido carreira militar na Aeronáutica entre as décadas de 1930 e 1950, Mário Ferreira Simões ingressou na graduação em Geografia e História pela Universidade do Distrito Federal, em 1949, concluindo em 1952. Durante a graduação, estagiou na Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional entre 1949 e 1953, onde realizou trabalhos de campo com os Kuikuro e os Kamaiurá, no Alto Xingu. Relatórios de atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

¹⁵⁶ Simões saiu do Museu do Índio em 1961 e ingressou no Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém-Pará) no ano seguinte, ocupando posições de chefia da Divisão de Antropologia, de pesquisador-chefe do Museu e da Seção de Arqueologia. Até 1985, realizou atividades de reorganização da Divisão e de pesquisas etnográficas e arqueológicas na bacia amazônica (DIAS, 1987).

A abertura do Museu do Índio ao público, em 19 de abril de 1953, evidenciou o interesse de Darcy Ribeiro por temas de artes indígenas, possivelmente influenciado pela posição no SPI e pelas reflexões desenvolvidas por Berta Ribeiro. Durante a montagem da primeira exposição, com o tema Índios do Brasil, Darcy Ribeiro recebeu o Jornal Diário de Notícias, em 9 de janeiro de 1953, quando expôs detalhes sobre o projeto. Nas falas, ele marcava o tipo de imagem que pretendia representar para o Museu a ser inaugurado. Seria “um museu vivo”, onde os estudiosos poderiam “tocar, ver, aprender os objetos dos índios, sua maneira de viver”. Para ele, os “museus antigos” não possuíam depósitos, por isso todos os objetos ficariam expostos, o que impossibilitaria os estudos. Já os “museus modernos são para estudo”, possuindo “mostruário e depósito”. O antropólogo sinalizou a intenção de apresentar periodicamente diferentes exposições, exibindo artefatos, cerâmicas, organização social e outros temas diversos: “as peças estarão sempre em movimento: das vitrines para o depósito”.¹⁵⁷

Ao afirmar que o Museu do Índio, possuindo depósitos e mostruários, estaria entre os “museus modernos”, Darcy Ribeiro está associando o projeto sob a sua coordenação à noção de novo, de progresso. Enquanto isso, os “museus antigos”, compostos apenas por mostruários, seriam associados ao passado a ser superado, “numa linha de evolução positiva”, como tratado por Jacques Le Goff (LE GOFF, 1990, p. 173). Pela reportagem, não fica claro quais seriam os museus antigos. Não seria estranho supor que Darcy estivesse delimitando uma oposição ao Museu Nacional, localizado a cerca de 1km de distância do Museu do Índio, então com 135 anos de criação e até ali o único no Rio de Janeiro a ter exposições de materiais etnográficos. Como Le Goff alertou, a oposição (ou o diálogo) antigo/moderno “não é neutra, mas subtende, ou exprime, um sistema de atribuição de valores” (LE GOFF, 1990, p. 8). De todo modo, a menor parte das coleções etnográficas do Museu Nacional estava no mostruário e a maior parte estava no depósito. Inclusive, no mesmo ano de inauguração do Museu do Índio, Berta Ribeiro iniciou estágio de pesquisa no Setor de Etnografia do Museu Nacional, como mencionei no capítulo 1, para estudar e produzir formas de classificação do material chamado de “adornos plumários” e “arte plumária”.

Foi pelo Museu do Índio que Darcy Ribeiro se articulou com Anísio Teixeira (Secretário da CAPES) e reuniu uma rede de professores e pesquisadores para oferecer um curso de formação profissional em Antropologia Cultural. Um dos objetivos implícitos era a promoção de novas relações entre os técnicos do SPI e os povos indígenas. O projeto de

¹⁵⁷ Jornal Diário de Notícias, edição 9263. Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1953. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

pesquisa de Heloisa Fénelon, apresentado no final de 1956, evidencia essa proposição, numa tentativa de reorientar os trabalhos da agência e dos agentes da política indigenista. O seu interesse na pesquisa antropológica sobre artes indígenas não era apenas do ponto de vista da produção intelectual. Também estava associado à proposta de mudanças na relação do Estado e da sociedade nacional com os indígenas. Entre os objetivos de pesquisa estava a proposta de que o SPI, através dos seus técnicos, aplicasse os métodos de arte (desenhos) no estabelecimento de relações com os diferentes povos indígenas. Para ela, o reconhecimento de valor artístico à produção material e o comércio de artesanato seria uma alternativa para os índios, diante dos impactos provocados pelo contato com a sociedade nacional. Enquanto a política indigenista do SPI era voltada à transformação do indígena em trabalhador rural, Heloisa sugeria a atribuição de outras categorias sociais, as de artista e de artesãs/artesãos. Dessa forma, pensava ser possível produzir imagens mais positivas por parte da sociedade nacional, incluindo os funcionários públicos da agência indigenista, em relação aos povos indígenas.

Heloisa também pensava que essa mudança de atitude também influenciaria na forma como os indígenas passariam a se auto representar. Percebendo o valor atribuído à sua arte pelo branco, a tendência seria que os índios também produzissem imagens mais positivas sobre si. Isso revela uma mudança de orientação no interior do SPI que, apesar de não ter durado muito tempo (Darcy Ribeiro saiu em 1956, por divergências políticas, e o CAAC foi encerrado com a segunda turma), influenciou no modelo de formação antropológica pautado no rigor científico, na formação baseada no treinamento de trabalho de campo e na produção de relações menos extrativistas e mais éticas entre cientistas (antropólogos) e povos indígenas. A noção de indigenismo, pensada como formas de relação entre sociedades e Estados nacionais e povos indígenas (SOUZA LIMA, 1995), até então no Brasil praticamente monopolizada pelo SPI, passava por mudanças de sentido. Museus e universidades, através dos trabalhos de antropólogos/as como Heloisa Fénelon, seriam instituições que apresentariam outras possibilidades de relação com estas populações.

No próximo tópico, passarei à análise da relação do Curso de Antropologia Cultural com debates sobre a profissionalização do trabalho antropológico na década de 1950.

2.3 A profissão antropológica

Uma nota de rodapé do texto “Traficantes do excêntrico: antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60”, publicado pela antropóloga Mariza Corrêa, apresenta os nomes de doze

estudantes que mantiveram correspondência de orientação de pesquisa de campo com Darcy Ribeiro nos dois cursos de aperfeiçoamento que ele organizou no Rio de Janeiro, nos anos 1950. O primeiro foi o de Antropologia Cultural, no Museu do Índio/SPI, oferecido em 1955 e 1956. Antes de finalizar a segunda turma, Darcy Ribeiro se desligou do órgão, por divergências políticas, sendo convidado por Anísio Teixeira a assumir a coordenação do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE). Lá, organizou o Curso de Aperfeiçoamento em Pesquisas Sociais (CAPS), também em duas turmas, em 1958 e 1959.

Os nomes citados por Mariza Corrêa são Marcelo Moretzsohn de Andrade, Maria Laís Mousinho Guidi, Maria David de Azevedo Brandão, Carlos de Araújo Moreira Neto, Dalton Moreira de Araújo, Jorge Guimarães de Oliveira, Lygia Estevão de Oliveira, Maria Heloisa Fénelon Costa (que estudaram no Museu do Índio); e Úrsula Albersheim, Klaas Woortmann, Roberto Las Casas e Olmar Paranhos Montenegro (que estudaram no CBPE). A nota de rodapé está relacionada ao seguinte parágrafo:

O investimento desses multiplicadores na formação de pesquisadores para as ciências sociais nem sempre foi bem-sucedido no sentido de torná-los profissionais de *uma* disciplina: no Rio de Janeiro, entre os doze alunos citados por Darcy Ribeiro como "orientandos com pesquisa de campo" na década de 50, só um ocupa hoje a posição de professor de antropologia numa universidade, os outros tendo se tornado professores de sociologia, administradores, diplomatas, burocratas. (CORRÊA, 1988, p. 89, grifo da autora).

Segundo Corrêa, o único a se tornar profissional de *uma* disciplina, a antropologia, teria sido Klaas Woortmann. A noção de antropólogo profissional está relacionada à atuação como "professor de antropologia numa universidade". Ao lado do nome do professor, na nota de rodapé, há a informação "hoje, antropólogo na Universidade de Brasília". Os demais teriam se tornado professores de Sociologia ou desenvolvido outras profissões – administradores, diplomatas, burocratas (CORREA, 1988, p. 89). A autora concluiu que – junto com os Cursos de Mestrado e de Doutorado em Antropologia pela USP, em São Paulo – as experiências coordenadas por Darcy Ribeiro no Rio de Janeiro nem sempre foram bem sucedidas.

Uma rápida leitura na lista permite notar que, além de Klauss Wootermann, outros se tornaram professores da disciplina de Antropologia em universidades. Por exemplo, Maria Laís Mousinho fora professora na PUC-RJ, Roberto de Las Casas na UNB e Heloisa Fénelon na UFRJ. Olmar Paranhos Montenegro atuou como professor assistente de Roberto Cardoso de Oliveira no Curso de Especialização do Museu Nacional (UFRJ) em 1960. Se o entendimento sobre a atuação profissional for ampliado aos pesquisadores em museus

antropológicos, será possível a observação de outras referências. Carlos de Araújo Moreira Neto, Dalton Moreira de Araújo, Lygia Estevão de Oliveira, Heloisa Fénelon e Roberto Las Casas são alguns nomes que se tornaram antropólogos em museus. Alguns deles, como Las Casas e Heloisa Fénelon, trabalharam em museus e no ensino universitário.

O texto de Mariza Corrêa foi publicado no final dos anos 1980, quando se completavam duas décadas da criação do PPGAS no Museu Nacional/UFRJ, com a oferta de um Curso de Mestrado em 1968.¹⁵⁸ Esse foi o primeiro curso de formação pós-graduada em Antropologia Social criado após o parecer 977/65, de 1965, que regulamentava os cursos de pós-graduação, e da lei 5540, de 1968, que reorganizava o ensino universitário no Brasil. Além do Museu Nacional/UFRJ, após a reforma de 1968 houve a atualização dos Cursos oferecidos pela USP e a criação de Cursos de Pós-Graduação na UNB e na UNICAMP.

Até meados do século XX, os trabalhos antropológicos (culturais) e etnográficos tinham nos museus os principais lugares de atuação profissional. A partir dos anos 1920/1930, com a criação de cátedras universitárias, algumas universidades e faculdades se tornaram espaços possíveis de atuação, ocupando o que Jean-François Sirinelli (1998) chamou metaforicamente de “microclima intelectual”. É importante salientar que, com a restrição do acesso à formação de nível superior no Brasil a pequenas parcelas da sociedade e com a falta ou a pouca oferta de cursos de antropologia cultural/social, trata-se de um meio intelectual numericamente reduzido, tanto nos museus quanto nas universidades.

A consolidação dos cursos de mestrado e doutorado nos anos 1970 e 1980 afirmou os programas de pós-graduação e os departamentos acadêmicos de antropologia social nas universidades como lugares de sociabilidade intelectual mais hegemônicos no campo antropológico brasileiro. Na imagem sugerida por Sirinelli para pensar as dinâmicas nas trajetórias intelectuais, a antropologia universitária deixava de ser um “microclima intelectual” e passava à “zona de altas pressões intelectuais” (SIRINELLI (1998, p. 272).

¹⁵⁸ O texto se tornou referência para o entendimento sobre a antropologia brasileira entre as décadas de 1930 e 1960, tomando a criação dos programas de pós-graduação como marco para consolidação da disciplina de antropologia social. Para chegar a esta conclusão, a autora parte da análise de tradições antropológicas brasileiras, tema tratado por Roberto Cardoso de Oliveira em texto publicado pouco antes. Para Correa, uma das características da formação do campo antropológico de viés social são as relações entre pesquisadores e instituições internacionais e nacionais. A presença de professores estrangeiros teria enfatizado a pesquisa de campo como traço distintivo da disciplina antropológica no interior das ciências sociais. Entre os exemplos recuperados estão as parcerias constituídas entre antropólogos da Universidade de Colúmbia e do Museu Nacional (décadas de 1930 e 1940), de Colúmbia e da Universidade da Bahia (décadas de 1940 e 1950); entre antropólogos franceses e a USP e entre antropólogos da Universidade de Chicago e a Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (décadas de 1930 e 1940); entre a Universidade de Harvard e o Museu Nacional, na década de 1960.

Comparando às décadas anteriores, aos poucos percebe-se o aumento na quantidade de profissionais especializados em antropologia social em níveis pós-graduados. A pesquisa associada à docência universitária se tornou uma prática mais valorizada para a fração do campo que passava a ocupar esses círculos. No sentido trabalhado por Stocking Jr. (1985), antropologias de museus e o trabalho com cultura material eram vistos como algo intelectualmente menos relevante. Talvez aí talvez resida o sentido na observação de Mariza Corrêa de que apenas um ex-aluno dos cursos organizados por Darcy Ribeiro na década de 1950 tenha se tornado antropólogo, entendido como sinônimo de professor universitário.

Segundo Afrânio Garcia, a criação do PPGAS no Museu Nacional é um marco à institucionalização da antropologia social no Brasil. Segundo o autor – que cursou o mestrado (1976) e o doutorado (1983) e lecionou (1978 a 1998) no Programa – representou a “troca de guarda-chuvas” do campo antropológico, passando “da história natural às ciências sociais” (GARCIA, 2009, p. 413). Garcia considera Roberto Cardoso de Oliveira, Luiz de Castro Faria e Maybury-Lewis os “pais fundadores” do Programa. Depois de participar da criação do PPGAS no Museu Nacional e na Universidade de Brasília, Roberto Cardoso fez parte da criação do Curso de Doutorado na UNICAMP, em 1985, tornando-se colega de Mariza Corrêa. Cardoso então passou a colaborar com a equipe do projeto dedicado à história da disciplina, coordenado por Corrêa.

No cenário que marcava as duas primeiras décadas do PPGAS/Museu Nacional, Roberto Cardoso havia publicado “O que é isso que chamamos de Antropologia Brasileira?” O texto passou a ser uma referência importante à compreensão de aspectos das histórias da antropologia no país sob a visão de quem protagonizou parte desta história.¹⁵⁹ Levantando a questão e elaborando respostas, o antropólogo narrou e analisou a história da antropologia brasileira desde os anos 1920 aos anos 1980, discutindo as rupturas epistemológicas que marcaram as tradições de pensamento no campo. Na antropologia brasileira haveria, pelo seu entendimento, duas tradições de pensamento, uma de “etnologia indígena” e outra de “antropologia da sociedade nacional”. Ambas teriam sido definidas a partir dos usos dos conceitos de “cultura” e de “estrutura” ao longo deste período, sistematizado por ele em três

¹⁵⁹ Uma primeira versão foi apresentada por Roberto Cardoso na XIV Reunião Brasileira de Antropologia, em Brasília (1984), na conferência Tempo e Tradição: Interpretando a Antropologia. Continuando as reflexões, apresentou a conferência O que é isso que chamamos de Antropologia? na Fundação Joaquim Nabuco (Recife), durante a I Reunião Regional de Antropólogos do Nordeste, em 1985.

etapas: “heroico” (décadas de 1920 e 1930), “carismático” (décadas de 1940 e 1950) e “burocrático” (década de 1960 a década de 1980).¹⁶⁰

O autor considera que na primeira etapa a “profissão de antropólogo e o próprio campo antropológico ainda não estavam institucionalizados entre nós e, portanto, o trabalho de pesquisa tinha o sabor de uma atividade verdadeiramente heroica” (OLIVEIRA, 1986, p. 230). O campo seria chamado de “Etnografia” e neste período é observado o fortalecimento da noção de “cultura”, sob influência da tradição geoantropológica germânica, “transposta para a antropologia cultural que Boas fundaria nos Estados Unidos, quando de sua migração para aquele país” (OLIVEIRA, 1986, p. 238).¹⁶¹

No segundo período, o “carismático”, o conceito de “estrutura” teria maior circulação, principalmente com a produção de Florestan Fernandes, enquanto Eduardo Galvão e Darcy Ribeiro seriam os “culturalistas”. Era uma fase transitória para o que viria a seguir, o período “burocrático”. Relembrando as suas relações com Florestan Fernandes (que o orientou no curso de Filosofia da USP) e com Darcy Ribeiro (que o contratou para a Seção de Estudos do SPI e para os cursos no CBPE), Roberto Cardoso de Oliveira se situa como testemunha da transição à “consolidação, não exclusivamente da disciplina no país, mas do próprio ‘campo antropológico’ que alcançaria grande desenvolvimento no período seguinte”. A reforma universitária de 1968 teria dissolvido as cátedras e reforçado os Departamentos, diminuindo “o impacto das personalidades carismáticas”. Os cursos de pós-graduação em antropologia social seriam a expressão institucional e epistemológica para que se “racionalizassem os projetos de formação avançada em antropologia, e onde a pesquisa passasse a ser condição imprescindível ao adestramento de qualquer antropólogo” (OLIVEIRA, 1986).

Ao recorrer a categorias analíticas weberianas para classificar a história da antropologia no Brasil em três fases, o autor está considerando a fase burocrática – da qual se posiciona como um dos integrantes – como aquela revestida de racionalidade. As etapas anteriores seriam marcadas pela não institucionalização e pela dominação de um indivíduo

¹⁶⁰ As noções de heroísmo, carisma e burocrático foram tratadas sob o ponto de vista sociológico por Max Weber e exerceram influência nas análises de Roberto Cardoso de Oliveira. No texto citado, ele diz que chamou o último período de burocrático “para não perder me vezo weberiano” (OLIVEIRA, 1986, p. 232).

¹⁶¹ No entendimento de Roberto Cardoso, Curt Nimuendajú, em parceria intelectual com Robert Lowie, tem o seu nome associado ao “mito fundador” da tradição de “Etnologia Indígena”. Gilberto Freyre (Universidade do Distrito Federal), estaria associado à “Antropologia da Sociedade Nacional”, mantendo relação com a Universidade de Colúmbia. Como integrantes desta primeira fase, “heroica”, o autor cita ainda os nomes de Herbert Baldus (Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo), Roquette-Pinto (Museu Nacional), Arthur Ramos (Faculdade Nacional de Filosofia) e Heloisa Alberto Torres (Museu Nacional), no sul, e de Carlos Estêvão (Museu Goeldi) e Estêvão Pinto (Museu de Pernambuco), no norte e nordeste (OLIVEIRA, 1986).

(herói, carismático) sobre aqueles que se tornaram os seus seguidores.¹⁶² Somente a partir dos cursos de pós-graduação que ajudou a criar, haveria não apenas a institucionalização da antropologia social no país, mas também o entendimento da disciplina como sinônimo do campo antropológico, racionalizado na figura dos departamentos acadêmicos.

Entre os pontos em comum nos textos de Roberto Cardoso e de Mariza Corrêa está a importância atribuída aos programas de pós-graduação para a afirmação da antropologia social. Enquanto a parceria entre Museu Nacional e Universidade de Harvard na década de 1960 que fomentou agendas de pesquisas e colaborou à criação do PPGAS foi, para o primeiro, a consolidação da disciplina e do campo antropológicos, de acordo com Mariza Corrêa representou “um tipo de colaboração que, no caso do Museu [Nacional] (...) parece ter sido especialmente bem-sucedido, em termos de formação profissional de antropólogos brasileiros” (CORRÊA, 1988, p. 92).

A criação dos cursos aconteceu num contexto em que as referências ao estruturalismo britânico e à obra do francês Claude Lévi-Strauss se expandiam no Brasil. Enquanto defensores da antropologia cultural diziam que antropólogos sociais não faziam antropologia, mas sociologia, os que afirmavam a antropologia social associavam os chamados culturalistas ao passado que precisava ser rompido. Personagens como Darcy Ribeiro são tratadas como “carismáticas” e experiências como o curso do Museu do Índio são vistas como “nem sempre bem sucedidas”. Conforme afirmou Christina Rubim,

é interessante perceber como a corrente do pensamento antropológico que privilegiava o conceito de cultura e o desenvolvimento isolado dos grupos sociais, praticamente hegemônica até esse período, quase desapareceu na década seguinte [1960]. Refiro-me ao culturalismo norte-americano, que teve em Darcy Ribeiro um de seus mais eminentes representantes (RUBIM, 1997, p. 99).

Retomarei alguns debates políticos sobre antropologia social e antropologia cultural no capítulo 4, quando analisarei histórias do campo antropológico no Museu Nacional no período de contratação e de produção da carreira de Heloisa Fénelon. Por ora, é importante compreender que o estabelecimento de fronteiras faz parte da dinâmica e das disputas internas dos campos intelectuais, e não é diferente com a antropologia no Brasil. Sem dúvida, os cursos de mestrado e de doutorado em antropologia social foram fundamentais à formação de um tipo de profissional em antropologia, o pesquisador docente. Vários autores que participaram dos processos de consolidação da disciplina, que passaram por formação e atuaram na formação de novos quadros em antropologia social fazem essa consideração

¹⁶² Sobre as noções weberiana de heroísmo, carisma e burocracia, sugiro a leitura de Weber, 1981.

(Oliveira, 1988; Correa, 1988; Rubim, 1997; Peirano, 2000; Garcia, 2009). Para os novos mestres e doutores, a inserção profissional geralmente acontecia nos cursos de pós-graduação ou nos cursos de graduação que oferecessem disciplinas antropológicas, como o de Ciências Sociais.

É preciso ficar atento, porém, a generalizações sobre experiências históricas na antropologia brasileira que antecederam o que aconteceu a partir dos anos 1960. A ideia da superação de períodos anteriores, considerados míticos (heroico) e personalistas (carismático) corre o risco de gerar imagens de evolução linear no interior do campo, passando pela alternância de etapas sucessivas até a idade da razão. De certo modo, a escrita de histórias sobre uma disciplina por parte de quem participou da sua constituição também opera com a elaboração de uma narrativa de si.

Diante de conflitos e disputas por posições, pelo estabelecimento de temas, perspectivas analíticas, referências teórico-metodológicas, não se pode tomar a ideia de superação como um dado auto evidente, correndo o risco de perder de vista a importância da pesquisa histórica sobre as diversas experiências. As várias antropologias desenvolvidas no Museu Nacional, com a constituição e a reorganização de disciplinas e de linhas de pesquisa ao longo do tempo são exemplares para entender a multiplicidade e a complexidade do campo. As noções de campo científico (BOURDIEU, 2004, 2005), de antropologia de universidade e antropologia de museu (STOCKING JR., 1985) ajudam a pensar analiticamente sobre a diversidade de histórias. Experiências como as de Heloisa Fénelon sugerem a importância da noção de gênero (SCHIEBINGER, 2008) para uma melhor compreensão.

Quando Heloisa Fénelon ingressou na antropologia, na década de 1950, os museus estavam entre os principais lugares de debate antropológico no Brasil (OLIVEIRA, 2012a). Até a década de 1930, como temos visto, pesquisas antropológicas e etnográficas eram majoritariamente realizadas por cientistas de museus, como o Museu Nacional.¹⁶³ Pessoas interessadas em conhecimentos científicos nestes campos recorriam às práticas museológicas para desenvolver atividades de formação, geralmente, complementar às suas formações iniciais. Como demonstrou Paulo Rogério Sily (2012), desde sua criação, o então Museu Real foi se constituindo enquanto “casa de ciência, casa de educação”.¹⁶⁴ A partir de 1842 foi

¹⁶³ Além dos museus, as Faculdades de Medicina (como as do Rio de Janeiro e de Salvador) eram espaços onde se desenvolviam pesquisas antropológicas (Antropologia Física) e as Faculdades de Direito (como a do Recife), teve estudos voltados a temas associados à Etnografia.

¹⁶⁴ A tese de Sily (2012) analisa os diferentes movimentos de produção de ciência e de produção de vulgarização dos conhecimentos, procurando também compreender como eles estiveram articuladas. O objetivo de produzir

regulamentada a oferta dos “cursos anuais” e em 1876 dos “cursos públicos”. A partir do Regimento de 1876, foi instituído um processo de formação de estagiários, então chamados de “praticantes”. Como o próprio nome indica, os conhecimentos teóricos eram adquiridos através da prática, tendo como professores os naturalistas das diferentes Seções, tomando por base as especificidades de cada área das ciências naturais e antropológicas.¹⁶⁵

Nas primeiras décadas do século XX, tanto os praticantes quanto os funcionários do Museu Nacional com atuação em Antropologia e Etnografia eram provenientes, sobretudo, das Faculdades de Medicina¹⁶⁶ e de formação em Ciências Naturais.¹⁶⁷ Na década de 1920, é possível observar a entrada de pessoas vinculadas a outros campos.¹⁶⁸ Os dados sobre funcionários e praticantes do Museu Nacional a partir dos anos 1930 atestam uma significativa mudança no perfil de formação inicial. Foi crescente a partir de então o ingresso de praticantes e funcionários para os trabalhos em Etnografia, Etnologia e Antropologia Cultural com formação em cursos de graduação em áreas do que aos poucos foi sendo chamado de ciências humanas, oferecidos em faculdades e universidades.¹⁶⁹

Por volta dos anos 1930, segundo Castro Faria, as práticas antropológicas no Brasil, em particular no Museu Nacional, estavam organizadas em “duas antropologias”: uma “como ciência biológica”, voltada aos estudos físicos e raciais, e outra como “ciência social, uma outra *episteme*” (FARIA, 2006, p. 19). A partir deste “corte epistemológico” de viés cultural, conforme indicou Domingues (2008), os estudos etnológicos, pautados na observação direta dos aspectos da organização social, seriam “um novo campo de racionalidade da

conhecimento científico foi sendo associado ao objetivo político de vulgarizá-lo, tanto através das exposições quanto através das conferências, cursos públicos e gratuitos e formação de estudantes interessados em ciências naturais e ciências antropológicas.

¹⁶⁵ Sobre os estudos em Antropologia Física no Museu Nacional na passagem do século XIX para o XX, ver KEULLER, 2008.

¹⁶⁶ Alguns nomes que identifiquei foram Antônio de Souza de Melo e Neto (1890), Júlio Trajano de Souza (1887), Públio de Mello (1894), José Botelho Veloso (1895); Álvaro de Lacerda (1905), Edgar Roquette-Pinto (1905). Alfredo Antônio de Andrade (1906); Carlos da Silva Loureiro (1910); Raul Hitto Baptista (1912); Alfredo de Moraes Coutinho Filho (1913); Irineu Malagueta Pontes (1918); Álvaro Froes da Fonseca (1926). Relatórios de atividades (Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia). Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

¹⁶⁷ Gustavo Rumbelsperger (1884); Santos Lehera y Castillo (1891) e Octávio da Silva Jorge (1896). Relatórios de atividades (Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia). Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

¹⁶⁸ Heloisa Alberto Torres, que segue pela arqueologia; Raimundo Lopes, geógrafo com atuação etnográfica e arqueológica; Luiz de Castro Faria, formado pelo Curso de Museus e pelo Curso de Biblioteconomia.

¹⁶⁹ Entre outros, José Bonifácio Martins Rodrigues, formado no Curso de Economia e Direito da UFD, com Menção em Sociologia (praticante em 1939); com formação em Geografia e História há nomes como os de Eduardo Galvão, em formação no curso de Geografia e História pela Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette (praticante em 1939); Ivone Alvin de Lima (Faculdade Nacional de Filosofia, praticante em 1951); Mário Ferreira Simões (Instituto Lafayette, praticante em 1951); Edson Rodrigues Chaves (Faculdade Fluminense de Filosofia e Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, praticante em 1952); Hélio Romito de Almeida (Instituto Lafayette, praticante em 1952); Victor Zappi Capucci (praticante em 1952); Berta Ribeiro (Instituto Lafayette, praticante em 1953).

Antropologia, em que a cultura (material e simbólica, incluindo os diferentes campos de conhecimentos) passava a ser o objeto da sua prática científica” (DOMINGUES, 2008, p. 32). O viés cultural da antropologia também se percebe nas cátedras universitárias.

No Brasil foram dos anos 1930, ocorre a criação de cátedras de Antropologia (Cultural), Etnologia e Línguas Indígenas nas instituições de ensino universitário. Entre as diferenças na formação de estagiários em museus e a formação universitária, além da carga horária e curricular, estão o capital simbólico atribuído às cátedras no campo intelectual acadêmico-científico. Enquanto museus e outras instituições são reconhecidos como centros de pesquisa e de estágio, faculdades e universidades, além da pesquisa, têm o ensino como uma de suas metas primordiais. E a cátedra, a cadeira ocupada pelo docente, é considerada um lugar de poder simbólico, associado à competência, ao notório saber, ao mérito intelectual.¹⁷⁰

Na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, em 1935 houve a criação da cátedra de Etnografia Brasileira e Língua Tupi-Guarani ministrada pelo engenheiro Plínio Ayrosa, e de Sociologia, ministrada por Claude Lévi-Strauss (posteriormente substituído por Roger Bastide). Em 1941, foi instituída uma disciplina de Antropologia na FFCL, ministrada por Emílio Willems (substituído em 1949 por Egon Schaden). Para a Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP) de São Paulo foram contratados em 1939 o etnólogo alemão Herbert Baldus, professor da cátedra de Etnologia Brasileira; o sociólogo e antropólogo alemão Emílio Willems e o sociólogo estado-unidense Donald Pierson, doutor pela Universidade de Chicago, para a cátedra de Sociologia (CORRÊA, 1988).

No Rio de Janeiro, a partir da década de 1930 a Antropologia foi apresentada como cátedra relacionada a cursos como Ciências Sociais, Geografia e História, Direito. A Universidade do Distrito Federal (UDF), projeto conduzido pelo educador baiano Anísio Teixeira (1900-1971) em 1935, ofereceu a cátedra de Antropologia Cultural e Social, ministrada pelo pernambucano por Gilberto Freyre (1900-1987). Na mesma instituição, o alagoano Arthur Ramos (1903-1949) assumiu a cátedra de Psicologia Social (CORRÊA, 1988). Heloisa Alberto Torres, do Museu Nacional, foi assistente de ensino de Gilberto Freyre na UDF, a partir de 1935, sendo indicada por ele substituí-lo, em 1937. Primeira mulher

¹⁷⁰ O sistema de cátedra no Brasil foi desenvolvido no século XIX, relacionada a atividades docentes nos níveis secundários e superior. Segundo Miglievich-Ribeiro (2015, p. 124-125), pela legislação do século XIX a cátedra era comparada ao status de desembargador, no campo jurídico. Entre as características está o caráter vitalício. O poder do catedrático foi atualizado em 1931, pela reforma Francisco Campos, que passou a exigir um tempo provisório de dez anos após o primeiro concurso, para realização de novo concurso, concorrendo com outros catedráticos e livres-docentes com o mínimo de cinco anos de experiência na mesma disciplina. Efetivado na cátedra, o catedrático garantiria a vitaliciedade e a inamovibilidade. Com 30 anos de exercício e 60 de idade poderia se aposentar.

concurada para os quadros funcionais da Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia do Museu Nacional, tornava-se a primeira mulher a exercer função docente na Escola de Economia e Direito da UFD.¹⁷¹

Durante o Estado Novo (1937-1946), o governo federal fechou a UFD e criou no Rio de Janeiro a Universidade do Brasil, em 1937. Novas Faculdades foram instituídas, como a Faculdade Nacional de Filosofia, Ciências e Letras (FNFil), com funcionamento entre 1939 e 1968. Cursos que estavam em andamento na UFD até 1939 foram concluídos na Universidade do Brasil. Em 1939 foi criada a cátedra de Antropologia e Etnografia na FNFil, com Arthur Ramos escolhido para a função, lecionando nos cursos de Geografia e História e de Ciências Sociais. Após a morte de Arthur Ramos, a sua ex-aluna, Marina de Vasconcelos, assumiu a cátedra de Antropologia e Etnografia em 1950, sendo a primeira mulher a fazer parte do corpo docente do curso de Ciências Sociais da FNFil (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2015, p. 175). Anos depois, Marina de Vasconcelos seria convidada por Darcy Ribeiro a apresentar conferência no curso em Antropologia Cultural do Museu do Índio.

Experiências de pós-graduação também foram observadas no âmbito das Faculdades e Universidades. Em 1940, Arthur Ramos organizou um Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia e Etnografia, na FNFil. Segundo Adélia Miglievich-Ribeiro, essa foi a primeira experiência universitária no Rio de Janeiro a formar especialistas em Antropologia¹⁷². Em São Paulo, Donald Pierson criou em 1941 a Divisão de Estudos Pós-Graduados, oferecendo aulas para os recém-formados em Ciências Sociais, que contou com a presença de outro colega estrangeiro, Kalervo Oberg. Darcy Ribeiro passou por formação nesta instituição, mantendo relações intelectuais com Baldus, Pierson e Oberg, com forte influência de valorização da pesquisa científica. Tanto que Kalervo Oberg foi convidado para o CAAC, na década de 1950. A partir de 1947, a ELSP passou a oferecer formação de mestrado e doutorado em Sociologia, enquanto a USP ofereceu cursos de mestrado e doutorado tanto em Sociologia quanto em Antropologia. Segundo Mariza Corrêa, a formação em Antropologia foi consideravelmente reduzida, diferente do que aconteceu em relação à Sociologia.¹⁷³

¹⁷¹ Contudo, em 1938, o Decreto-Lei 24/37 proibiu a acumulação de cargos públicos. Heloisa Alberto Torres optou por se manter na instituição museológica, onde assumiu a direção naquele mesmo ano, e que também enfrentava problemas com a saída de cientistas dos seus quadros, pelos mesmos motivos de impossibilidade no acúmulo de cargos (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2015, p. 127-128)

¹⁷² A autora identificou duas turmas, iniciadas em 1940 – com cinco concluintes no ano seguinte – e em 1941 – com três concluintes no ano seguinte (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2015, p. 167). Entre os estudantes e orientados/as de Arthur Ramos, estava Marina São Paulo de Vasconcellos, uma das futuras professoras de Heloisa Fénelon no Museu do Índio.

¹⁷³ A autora indica que na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP), até o final da década de 1950 foram obtidos seis títulos nos Cursos de Mestrado e Doutorado no campo

Apesar da existência destas cátedras, não havia cursos específicos para a formação de antropólogos. Quando Heloisa Fénelon passou pela iniciação no campo, antropólogos de museus e antropólogos de universidades discutiam o tema da profissionalização do campo antropológico de viés cultural no Brasil. Em 1953, foi realizada a I Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), no Museu Nacional. Percebe-se neste evento o debate sobre a falta de espaços para formação antropológica. Uma das mesas da I RBA, por exemplo, foi sobre “Problemas de ensino em Antropologia”.¹⁷⁴ Outra mesa discutia a atuação profissional do antropólogo, com o título “Possibilidades de pesquisa e exercício de atividade técnico-profissional (instituições oficiais)”.¹⁷⁵ Tanto o ensino quanto a pesquisa eram vistos como possibilidades de formação e de atuação profissional.

Dois anos depois, na II RBA, em Salvador (Bahia), foi criada a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), indicada na primeira Reunião e efetivada na segunda. A reunião de uma rede de intelectuais em torno de uma associação indica a busca pela profissionalização do campo antropológico. Luiz de Castro Faria foi o primeiro presidente, enquanto Darcy Ribeiro foi escolhido secretário e Roberto Cardoso de Oliveira o tesoureiro. Também nesta edição houve discussões sobre ensino de Antropologia.¹⁷⁶

Uma das comunicações foi realizada por Darcy Ribeiro, com a apresentação do plano de curso para a “Cadeira de Etnografia e Língua Tupi”. A cadeira foi autorizada pela Universidade do Brasil em 3 de setembro de 1954, a ser iniciada no ano seguinte, com a indicação de Darcy Ribeiro como catedrático. Mesmo atuando em cargos de chefia do SPI (Seção de Estudos e Museu do Índio), Darcy não abandonou a carreira docente, lecionando na cátedra de Etnologia Brasileira na Fundação Getúlio Vargas, entre 1953 e 1955. A nova cadeira foi oferecida nos cursos de Geografia e História e de Ciências Sociais na FNF. A cátedra seria complementar à de Antropologia e Etnologia, dirigida, segundo Darcy, aos estudos de etnografia “dos continentes europeus e africanos, bem como a brasileira ou

das Ciências Sociais, todos em Sociologia, nenhum em Antropologia. Correa também citou a defesa de tese para Livre Docência de Florestan Fernandes (1953), em Sociologia, e de Egon Schaden (1954), apenas este caso na disciplina de Antropologia, até meados da década de 1950 (CORRÊA, 1988, p. 89).

¹⁷⁴ A mesa estava composta por Marina São Paulo de Vasconcellos, professora de Antropologia da FNF-UB; Egon Schaden, professor de Antropologia da FFCL-USP; Antônio Rubo Muller, bacharel em Ciências Políticas pela ELSP (1938) e doutor em Antropologia Social pela Universidade de Oxford (1951). (Anais da I RBA, 1953)

¹⁷⁵ O tema foi discutido por Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional; Mário Wagner da Cunha, Diretor do Instituto de Administração da USP; José Loureiro Fernandes, professor da Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná, e Donald Pierson, professor de Sociologia da ELSP.

¹⁷⁶ Egon Schaden apresentou comunicação sobre o tema “Problemas de ensino de Antropologia”; Maria Alice Pessoa fez uma apresentação sobre “A Antropologia nos cursos da Fundação Getúlio Vargas”; Margarida Maria Sinay Neves falou sobre Antropologia e Educação Popular”; Darcy Ribeiro apresentou o plano de curso para a “Cadeira de Etnografia e Língua Tupi”, que começou a lecionar em 1955, enquanto Castro Faria deu notícias sobre o “Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural”. (ANAIS DA II RBA, 1955).

sertaneja”, enquanto a nova disciplina se dedicaria ao estudo das culturas e línguas indígenas na formação da sociedade e da cultura brasileira (RIBEIRO, 1957b, p. 349).

No contexto dos debates no SPI em que se produzia a narrativa de necessidade de formação de etnólogos e dos debates nos círculos de antropologia sobre a questão do ensino e da profissionalização, Darcy Ribeiro organizou o Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural. O curso teria por objetivos “produzir pesquisas em etnologia e difundir um padrão de inspiração ‘científica’ para o trabalho de ‘proteção’ junto às populações indígenas” (SOUZA LIMA, 2012, p. 815). Reunindo profissionais do campo antropológico que atuavam como pesquisadores e docentes em faculdades, universidades, museus e outras instituições, o CAAC é fundamental para compreender alguns sentidos atribuídos ao campo antropológico, em particular de viés cultural, no processo de formação de Heloisa Fénelon. A organização do Curso é o tema do próximo tópico.

2.4 Organização e características do CAAC

Na agenda indigenista da Seção de Estudos do SPI – relacionada a projetos de desenvolvimento econômico, ampliação das fronteiras agropecuárias e de colonização do território – desde a década de 1940 vinha sendo construída e narrada a necessidade de uma melhor qualificação do corpo técnico para a obtenção de dados sobre os indígenas, com bases científicas. Esperava-se que, produzindo dados etnográficos baseados em referências teórico-metodológicas atualizadas, resultados mais eficientes poderiam ser alcançados. Eficiência, neste caso, seria a pacificação, integração e assimilação dos indígenas à sociedade nacional, por meio de práticas agrícolas (tornando-os trabalhadores rurais, regionais), de escolas (criadas nos postos indígenas) e outras formas. Em última instância, significaria a garantia de liberação de mais territórios para o desenvolvimento agropecuário e colonização.

Para Darcy Ribeiro, foi a possibilidade de oferecer um curso de formação em antropologia, tema bastante discutido entre os pares, ampliando o seu capital político no interior do campo. Em meio ao desenvolvimento das atividades da Seção de Estudos, o chefe indicou em ofício a José Maria da Gama Malcher as justificativas para o SPI ofertar um curso experimental. O propósito inicial seria a formação de estagiários para as tarefas do Museu do Índio, destacando a catalogação das coleções e o atendimento ao público. Em seguida, afirma que seria uma forma de divulgação da “experiência adquirida em nossos esforços de aproveitar os recursos científicos no aprimoramento dos métodos assistenciais”, projetando as atividades científicas do SPI “em meios educacionais”. E por fim, seria uma contribuição

“para a formação de pessoal especializado na aplicação de técnicas de pesquisa antropológica de que carecem diversas instituições oficiais” (*Apud.* MATTOS, 2007). Ou seja, o primeiro argumento seria o benefício para a instituição museológica do SPI; o segundo evidencia a tentativa de divulgação do próprio trabalho e o estabelecimento de relações com as redes intelectuais (através de instituições de ensino) das quais Darcy era oriundo e procurava ampliar o seu papel político; e o terceiro se relacionava diretamente com a qualificação dos funcionários de instituições oficiais, tanto do SPI, influenciando na implementação das políticas indigenistas, quanto de outras agências que lidassem com políticas de desenvolvimento, da educação e de ciência.

Em relação ao campo antropológico, seria uma forma de Darcy Ribeiro se capitalizar, chamando para si a responsabilidade de colocar em prática uma demanda que vinha sendo apontada pelos intelectuais, em especial reunidos na RBA e ABA: a possibilidade de criação de um espaço de formação específica em antropologia cultural. A parceria com Anísio Teixeira, através da CAPES, viabilizou financeiramente a oferta do Curso. Criada em 1951, no início do segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), a CAPES tinha como objetivo “assegurar a existência de pessoal especializado em quantidade e qualidade suficientes para atender às necessidades dos empreendedores públicos e privados que visam o desenvolvimento do país” (Decreto nº 29741). A ação central do órgão era fomentar cursos para o aperfeiçoamento de pessoas com formação universitária, a fim de oferecer mão de obra pretensamente qualificada para as atividades em instituições de natureza pública e privada.¹⁷⁷ O convênio assinado entre o SPI e a CAPES em 29 de outubro de 1954 oficializou o Curso em Antropologia Cultural do Museu do Índio. Além de financiar os pagamentos de bolsa para os estudantes, a CAPES financiou também os salários dos professores. Já o SPI participou com a concepção, a coordenação, a equipe de técnicos, as instalações e o arquivo do Museu do Índio disponibilizados para as aulas e os trabalhos práticos.

A primeira turma foi oferecida em 1955, em caráter experimental. Na II RBA, realizada na cidade de Salvador, Bahia, um dos professores do CAAC deu notícias sobre os primeiros meses de experiência. Castro Faria mencionou que o interesse do público interessado foi grande, com a apresentação de 70 candidatos, dos quais 22 teriam sido

¹⁷⁷ O professor Anísio Teixeira foi convidado pelo Ministro da Educação, Ernesto Simões Filho, para assumir a posição de Secretário Geral da CAPES. Teixeira assumiu também a direção do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), em 1952, órgão criado em 1937 e responsável pelo estudo e desenvolvimento de políticas públicas no campo da educação. E em 1955 criou o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE), com o objetivo de ser um centro de estudos avançados sobre problemas socioculturais e educação no Brasil. Visava embasar cientificamente políticas públicas para este setor e a formar professores de alto nível. O CBPE passou a funcionar na estrutura do INEP (FERREIRA, 2008).

efetivamente inscritos e sete aprovados no processo de seleção. Este seria o número limite de vagas disponíveis (FARIA, 1957). Contudo, oito vagas foram preenchidas em cada edição, totalizando 16 matriculados/as.

Em janeiro de 1956, Heloisa se inscreveu para tentar uma vaga na segunda turma. A seleção ocorreu em duas etapas. A primeira foi uma entrevista com Darcy Ribeiro. Aprovada, seria a vez do exame escrito. O/a candidato/a deveria escolher um entre dez temas apresentados como pontos do exame. Os temas fornecem elementos para entender quais os conhecimentos prévios seriam valorizados e quais os horizontes de pesquisa pretendidos, permitindo compreender o sentido profissional esperado para o/a antropólogo/a:

1. O processo de industrialização e urbanização e a mudança da posição social da mulher na sociedade brasileira.
2. Estereótipos mais correntes sobre o índio entre crianças brasileiras.
3. A propagação da macumba, umbanda e outros cultos entre as populações urbanas do Brasil, nos últimos vinte anos.
4. Possibilidade de solução para um problema social concreto.
5. Análise de um caso concreto de sua observação pessoal direta que exemplifique um processo de assimilação ou mudança cultural.
6. Estudar uma possibilidade de educação primária em prática no Brasil, à luz do seguinte conceito: educar é preparar os imaturos para o desempenho dos papéis que a sociedade os chamará a exercer quando adultos.
7. Relações recíprocas entre os estudos de Etnologia e Arqueologia em face das situações peculiares que se apresentam no Brasil.
8. Analisar um problema social provocado por desenvolvimento tecnológico ou pela adoção generalizada de uma nova técnica.
9. Contrastes e confrontos das condições de vida na cidade e no campo, através das experiências vividas por uma família brasileira.
10. Efeitos da tradição, do desenvolvimento tecnológico e da liberdade de experimentação na mudança de um estilo artístico.

Observa-se que os conhecimentos prévios exigidos não se limitavam aos estudos de etnologia indígena. Há também temas voltados a estudos urbanos, estudos rurais, papel social da mulher, religiões de matriz africana, educação, desenvolvimento, arte, mudança social. Todos voltados ao que seria “problema social” no Brasil e à “possibilidade de solução”.

É de se supor que Heloisa Fénelon tenha escolhido o tema “Efeitos da tradição, do desenvolvimento tecnológico e da liberdade de experimentação na mudança de um estilo artístico”. Pela familiaridade com a arte e pelo interesse em pesquisas, era o tema mais alinhado com a experiência anterior. O que não excluía os demais temas. O estudo de mudanças de estilo artístico estaria relacionado ao estudo sobre problemas socioculturais, ao uso de novas técnicas (no caso da produção das bonecas Karajá), ao papel social da mulher na sociedade, à relação entre populações do campo (regionais, populações rurais) e os indígenas, entre outros.

O ponto “Estereótipos mais correntes sobre o índio entre crianças brasileiras” sugere a problematização de imagens pejorativas, preconceituosas, baseadas em generalizações, cristalizadas no senso comum, atribuídas aos indígenas. Certamente, a ideia de identificar os estereótipos entre crianças esteja relacionada à tentativa de problematizá-los e superá-los, produzindo, nos futuros adultos, imagens mais reais e positivas. Da mesma forma, o ponto voltado ao estudo da educação primária como preparação para “o desempenho dos papéis que a sociedade os chamará a exercer quando adultos” (no caso da educação primária) revela a vinculação do curso a uma perspectiva de educação que promovesse mudanças na sociedade.

Aprovada, a artista e pintora foi iniciada na antropologia com uma previsão de “doze meses de intensos trabalhos”, conforme os documentos de regulação do CAAC, organizados em duas etapas, como vimos anteriormente. A primeira, com duração de nove meses, ocorreu no Museu do Índio, destinado “aos estudos teóricos, treinamento em técnicas historiográficas, museológicas e outras”. Heloisa iniciou o estágio em março, seguindo até novembro de 1956. A sua dedicação foi em tempo integral, assumindo o compromisso de frequentar o Museu do Índio diariamente, das 13h às 17h, reservando as manhãs livres para os estudos. Foi nesta etapa que ela recebeu bolsa mensal de Cr\$ 4 mil.¹⁷⁸ Neste período, houve duas avaliações, uma em maio e outra em agosto. As avaliações eram condicionantes para continuidade no curso. Caso não atingisse o grau satisfatório, o/a estagiário/a seria desligado/a. Aprovada nas duas certificações, em novembro de 1956 Heloisa apresentou o projeto de pesquisa de campo junto aos Karajá. A bolsa paga para a segunda etapa, como vimos, foi de Cr\$ 25 mil.

A sua formação foi baseada na análise de “problemas sociais” no Brasil, trabalhando temas como “mudanças culturais” e “processos de assimilação”. O treinamento pretendia a sugestão de possibilidades de solução. Visto que a formação profissional viabilizaria a inserção de antropólogos em órgãos responsáveis pelo exercício de políticas de governo (colonização, desenvolvimento econômico, ensino e pesquisa), os conhecimentos em bases científicas seriam aplicados na tentativa de resolução das questões sociais.

Darcy Ribeiro usou o seu capital político para reunir uma equipe de quinze professores, divididos em três grupos, para as duas edições do CAAC. Os professores orientadores formavam o Conselho de Direção e eram responsáveis pelo aproveitamento dos estagiários em pesquisas sob a sua orientação.¹⁷⁹ Os professores conferencistas eram

¹⁷⁸ Regimento do CAAC. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

¹⁷⁹ Darcy Ribeiro (etnólogo do SPI e professor de Etnografia Brasileira e Língua Tupi na FNFi); Joaquim Matoso Câmara Junior (professor de Línguas Indígena na FNFi); José Bonifácio Martins Rodrigues (professor de Antropologia na FGV); Kalervo Oberg (antropólogo do Smithsonian Institution e do Serviço Nacional de Saúde Pública); Luiz de Aguiar Costa Pinto (professor de Sociologia na FNFi); Luiz de Castro Faria

convidados a realizar palestras, em seminários semanais, abordando temas de suas experiências e baseados em pesquisas.¹⁸⁰ Havia também a figura do professor assistente, responsável pela organização dos seminários semanais.¹⁸¹ O secretário foi o etnólogo Mário Ferreira Simões.

Todo o quadro docente do CAAC estava vinculado a instituições localizadas no Rio de Janeiro. A maioria (cinco) era da FNFfi, Universidade do Brasil. Dois tinham vinculação com outras Faculdades (Católica e FGV). Quatro eram vinculados a museus etnográficos, sendo três do Museu do Índio (Darcy também era da FNFfi) e um do Museu Nacional. De outras instituições de pesquisa havia quatro professores. Com exceção de um professor de Sociologia e outro de Ciências Políticas, os demais atuavam como antropólogos, tanto na docência universitária quanto em museus e outras instituições de pesquisa. Apenas duas mulheres fizeram parte do corpo docente (Marina de Vasconcelos e Josildeth Gomes).

A perspectiva temática das conferências pode ser visualizada no Programa de Conferências em Seminários, que indica o currículo do CAAC. O Regulamento do curso indicava formação teórica em quarenta conferências anuais, uma por semana, com duas horas de duração. Após as conferências, ocorreriam os debates, com base em bibliografia mínima, previamente indicada pelos conferencistas. E para preencher possíveis lacunas na formação, previa-se a realização de seminários. As conferências estavam organizadas em cinco eixos temáticos, indicados no Programa de Conferência do Curso,¹⁸² anotados a seguir na tabela 1:

Tabela 1: Programa das Conferências apresentadas nos Seminários do CAAC

EIXO	CONTEÚDOS	PROFESSOR/A
1. Antropologia Geral	- Desenvolvimento do conceito, objeto e dos métodos - Divisão no campo - Unidade das Ciências Sociais e o lugar da Antropologia Cultural	Darcy Ribeiro
2. Antropologia Biológica	- Evolução biológica dos <i>Hominidae</i> - Estudos brasileiros de Paleontologia Humana - Origem e classificações das variações raciais - O problema da mestiçagem e da classificação racial das populações brasileiras.	Castro Faria
3. Introdução à Antropologia	Classificação do conteúdo de cultura - Conceito de cultura	

(antropólogo do Museu Nacional); Eduardo Enéas Gustavo Galvão (etnólogo do SPI). Obs.: Galvão atuou apenas na primeira edição.

¹⁸⁰ Edison de Souza Carneiro (pesquisador na CAPES); José Honório Rodrigues (diretor da Seção de Publicações e Obras Raras da Biblioteca Nacional); Josildeth Gomes Consorte (pesquisadora do CBPE); Manoel Diegues Junior (professor de Antropologia da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica-RJ); Marina de Vasconcellos (professora de Antropologia da FNFfi); Vitor Nunes Leal (professor de Ciências Políticas da FNFfi).

¹⁸¹ Em 1955, o professor assistente foi Roberto Cardoso de Oliveira. Com a saída de Eduardo Galvão, no contexto de saída de Darcy Ribeiro do SPI, Cardoso de Oliveira se tornou professor orientador.

¹⁸² Programa de conferência em Seminário do CAAC. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

<p>Cultural</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sistema Adaptativo (as relações dos homens com as coisas – Ecologia, Ergologia, Tecnologia, Economia) - Sistema Associativo (relações dos homens entre si – Organização Social, Família, Parentesco, Autoridades, Controle Social) - Sistema Ideológico (papel dos produtos mentais na vida social, concepção de mundo, Saber, <i>Ethos</i>, Religião, Mitologia, Arte, Ideologia) <p>Aplicações práticas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - O Sistema Adaptativo de uma tribo da Floresta Tropical em contraste com uma tribo do cerrado do Planalto Central - Organização Social de uma tribo Tupi em comparação com uma tribo Timbira <ul style="list-style-type: none"> - Religião e Mitologia. Literatura, Música e Dança. Artes Gráficas e Plásticas - Cultura e Personalidade - Língua e Cultura <p>Instituições e Processos Socioculturais:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Natureza dos grupos e Instituições Sociais - Processos de Interação e Produção - Processos de Socialização - Processos de Assimilação - Processos de Aculturação <p>Teorias da Cultura:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Evolucionismo (Morgan e Tylor) - Difusionismo (Estudos Alemães da Escola Histórico-Cultural e os estudos Difusionistas Americanos) - Paralelismo (de Bastian aos modernos estudos de Antropologia e Psicologia) - Funcionalismo (Malinowski e Radcliffe-Brown); - Neoevolucionismo (Gordon Childe e Leslie White) 	<p>Darcy Ribeiro Kalervo Oberg Galvão (1955) Costa Pinto</p> <p>Darcy Ribeiro Castro Faria</p> <p>Darcy Ribeiro Costa Pinto Matoso Câmara</p> <p>Costa Pinto Josildeth (1956) Costa Pinto Darcy Ribeiro</p> <p>Galvão (1955) Castro Faria Josildeth (1956) B. Rodrigues Kalervo</p>
<p>4. Introdução à Antropologia Brasileira</p>	<ul style="list-style-type: none"> - O Índio (classificação linguística e cultura; contribuição do Índio à cultura brasileira; Processo de Assimilação dos Índios no Brasil) - O Negro (características culturais do Negro introduzido no Brasil; a condição da escravidão; o papel do negro na vida social) - O Povoado Português (características socioculturais de Portugal quinhentista; caráter da colonização do Brasil e a influência portuguesa na formação da sociedade brasileira) - Os Colonizadores (características culturais dos principais colonizadores migratórios, os alemães, os italianos e os japoneses) - O Sertanejo (variações regionais das populações rurais brasileiras) 	<p>Darcy Ribeiro Edison Carneiro B. Rodrigues Diegues Jr. Castro Faria</p>

5. Estudos Brasileiros de Antropologia	<ul style="list-style-type: none"> - Estudos primitivos - Estudos de áreas culturais do Brasil - Estudos de áreas culturais indígenas - Estudos de comunidade - Estudos de reconstrução histórica - Estudos de aculturação e marginalidade - Estudos de relações de raças - Estudos de processos socioculturais em sociedades urbanas - Estudos linguísticos 	Darcy Ribeiro Castro Faria E. Galvão (1955) B. Rodrigues Kalervo Oberg Costa Pinto C. Wagley ¹⁸³ J. H. Rodrigues M. Vasconcelos V. Nunes Leal Matoso Câmara
---	---	--

A proposta de formação era baseada em um “esquema conceitual homogêneo que o habilitasse a realizar pesquisas de observação direta”. Procurava evitar “discussões doutrinárias ou de mera erudição”, concentrando-se nos “aspectos comuns pacíficos do sistema interpretativo da Antropologia e da Sociologia e na análise dos propósitos, da metodologia e dos resultados alcançados em pesquisas de campo realizadas no Brasil e já divulgadas”.¹⁸⁴ Tal proposta precisa ser entendida sob o cenário das ciências sociais no Brasil em meados do século XX. As redes reunidas em torno dos campos sociológico e antropológico constituíam suas identidades, afirmavam quais aspectos teórico-metodológicos definiam as disciplinas e as formas de atuação profissional. Enquanto redes intelectuais de antropólogos se organizavam em torno da RBA e da associação profissional, a ABA, em 1954, ocorreu o I Congresso de Sociologia, na USP, procurando a definição de objetos, métodos e conceitos. Ao sugerir esquemas homogêneos, considerando pontos em comum entre antropologia e sociologia, produzia-se uma imagem de objetividade e neutralidade científica, diante de cenários de debates, afirmações e processos de reorganização epistemológicas e políticas nos campos. O foco da formação era adentrar nas situações específicas de pesquisa do que seriam os problemas nacionais, visando a aplicabilidade da ciência antropológica nos contextos sociais brasileiros.

A impossibilidade de acessar os arquivos da Fundação Darcy Ribeiro não me permitiu analisar os planos de aula e a bibliografia. Mas o Programa de Conferências do CAAC permite entender o perfil de formação desejado para aqueles/as pretendentes à profissionalização antropológica de viés cultural. A formação sugerida situava a antropologia cultural como parte da antropologia geral. Entendidos como ciência social, os estudos culturais naquele então valorizavam a importância de obter noções gerais sobre antropologia biológica, tema trabalhado por Luiz de Castro Faria. Os dois últimos eixos temáticos revelam

¹⁸³ O nome de Charles Wagley não aparece no Regimento do CAAC como conferencista, mas Castro Faria o apresenta como um dos conferencistas na edição experimental de 1955. (FARIA, 1957, p. 347).

¹⁸⁴ Regimento do CAAC. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

a opção pela antropologia brasileira, propósito central da formação profissional nesta experiência.

Uma das conferências realizadas por Darcy Ribeiro sobre o tema “classificação do conteúdo de cultura” permite identificar qual a noção de cultura trabalhada no CAAC, e pela qual Heloisa Fénelon passou por formação inicial.¹⁸⁵ Cultura foi tratada como categoria equivalente à “estrutura social ou sistema social”, a “usos e costumes” e a “comportamento organizado”. Darcy investiu em um conceito operativo, pensando como categoria de análise, “um conceito fundamental da Antropologia”. O conceito de cultura foi relacionado a “todos os aspectos do comportamento humano não atribuídos a reflexos inatos ou a instintos”; às “capacidades adquiridas pelo homem como membro de uma sociedade”; e à “herança social, o que é apreendido”. Seria, assim, o “conjunto e integração dos modos de fazer, de sentir e de pensar desenvolvidos e adotados por uma sociedade, como solução para as necessidades de vida humana associativa”.

Aqui reside um aspecto central da abordagem cultural de Darcy Ribeiro. Para ele, “nenhuma cultura pode existir independente de uma sociedade que a detém e a desenvolve e que, por sua vez, tem nela seu elemento fundamental de sobrevivência”. Não obstante, o estudo só poderia acontecer a partir de suas “manifestações expressas”: através do comportamento humano (sistemas sociais), da manifestação verbalizada (língua, narração) e materialização em objetos, artefatos.¹⁸⁶

Por este entendimento, cultura seria o produto do mamífero que se fez humano e que, ao se humanizar, distanciar-se-ia dos outros primatas. O afastamento, porém, não mudaria a sua natureza animal, estando a natureza humana condicionada “à natureza animal dos seres humanos que impôs a toda cultura uma dimensão e uma organização idênticas”. Conceitos como tecnologia, organização social e religião, sob este pensamento, seriam entendidos como resposta a estruturas consideradas fundamentais aos seres humanos.¹⁸⁷ Assim, a antropologia deveria “determinar em que grau são positivos estes condicionantes e de que forma e em que âmbito sua satisfação pode sofrer variações”. A participação do indivíduo na cultura ocorreria como um paciente e um agente: aquele que a recebe “como alguma coisa já formada”, com

¹⁸⁵ O documento que analisei foi a anotação para uma conferência proferida por Darcy Ribeiro em 22/4/1955. Está localizado no Arquivo Luiz Castro Faria, sob a responsabilidade do MAST.

¹⁸⁶ Classificação do conteúdo de cultura. Conferência de Darcy Ribeiro. Acervo: MAST.

¹⁸⁷ Darcy indica entre as características fundamentais dos humanos: primata onívoro, bípede, desprovido de pelo, dotado de atividade sexual continuada, necessitado de cuidados prolongados durante a infância. Além destes condicionantes, deveriam ser acrescidas as necessidades de ordem biológica (alimentação, abrigo, proteção, reprodução), social (preservação da solidariedade grupal, redução dos atritos que resultam em formas de controle social, coordenação das atividades individuais tendo em vista as necessidades do grupo) e psicológica (desejo de segurança, de prestígio, de reciprocidade emotiva).

uma “dinâmica própria”, onde a sua atuação se dá “na medida em que compreende esta dinâmica”; e aquele que detêm a possibilidade de imprimir mudanças.

Outro aspecto importante a ser considerado nesta narrativa sobre cultura é a relação da com o tempo histórico. Cultura seria “um *continuum* histórico”, vindo de um “passado mais remoto”, passando por “constantes transformações”, sempre respondendo a “estímulos internos e externos”. A partir da observação de “um dado momento”, a teoria da cultura teria elementos para exprimir as relações que se processam num determinado “corte estrutural”, entre “os homens e as coisas”, “dos homens entre si” e “entre homens e as técnicas de trabalho, os valores e os sistemas de explicação do mundo e do próprio homem, no esforço de dominar a natureza pelo conhecimento”. Deste modo, a classificação dos conteúdos da cultura seria constituída nos níveis adaptativo (Ecologia, Ergologia, Tecnologia e Economia)¹⁸⁸; associativo (relações entre os homens)¹⁸⁹ e ideológico (produtos mentais da vida social), neste último apresentando a arte como o “virtuosismo do artesão no esforço de superar o domínio da técnica”.¹⁹⁰

Ao final, nota-se o reforço de que se trata de “abstrações lógicas, de conceitos para análise da realidade empírica”. A compreensão da cultura, nestes termos, teria, assim, uma maior capacidade explicativa, pois perderia “o caráter falacioso que alcançou o chamado Culturalismo” (grifo do autor).¹⁹¹ Chama a atenção a crítica de Darcy Ribeiro ao que seria a falácia dos estudos culturais. É um sinal de que a ideia de cultura naquela ocasião gerava debate crítico até entre os que afirmavam e eram associados à antropologia cultural.

Dezesseis alunos iniciaram a formação antropológica nas duas turmas do CAAC (1955¹⁹² e 1956¹⁹³). Nove conseguiram concluir a formação com o treinamento de trabalho de

¹⁸⁸ Por se tratar de categorias importantes à pesquisa desenvolvida por Heloisa Fénelon, transcrevo a definição apresentada por Darcy Ribeiro: “Ecologia: como os vários organismos são afetados em sua estrutura e comportamento pela coexistência com outros organismos da mesma e de diferentes espécies. Ergologia: estudo das expressões materiais da cultura em sua realidade física, tendo em vista classificação tipológicas e seriações genéticas. Tecnologia: estudo dos modos de fazer, das técnicas e do caráter acumulativo e reversível do seu desenvolvimento. Economia: das formas de ação conjugada sobre a natureza para a criação dos bens. É o estudo da produção que liga o nível seguinte”, o associativo.

¹⁸⁹ Interação e produção; sistema de classificação de pessoas; estratificação; interação biológica - parentesco; interação de contiguidade espacial – estado, vizinhança; interação habitual (dos indivíduos à presença dos outros) e interação ocupacional.

¹⁹⁰ Além da arte, Darcy se refere à ciência e à religião como forma de explicação da experiência cultural.

¹⁹¹ Plano de aula sobre classificação do conteúdo da cultura ministrada por Darcy Ribeiro no CAAC. Arquivo Luiz de Castro Faria (MAST).

¹⁹² Turma de 1955: Maria Lais Mousinho (Geografia e História – FNF da UB); Marcelo José Moretzsohn de Andrade (Faculdade de Direito da UB); Antônio Pimentel Wintz (Geografia e História - FNF/UAB); Maurício Brett de Menezes (Geografia e História - FNF/ UB); Sérgio Lamare (Geografia e História - Faculdade de Filosofia Católica, RJ); Maria David de Azevedo (Ciências Sociais - Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia); Wilma Elias (Filosofia - FFCL da USP); Adalberto Dadel Beck (Linguista - *Summer Institute of Linguistics*, Oklahoma-EUA).

campo, sendo quatro da primeira turma e cinco da segunda.¹⁹⁴ Veremos a seguir que muitos se tornaram profissionais de antropologia em universidades e museus. Entre os que não avançaram até o final, alguns não obtiveram aprovação nos exames periódicos, sendo impedidos de avançar para as etapas seguintes.¹⁹⁵

Dos nove concluintes, não localizei informações sobre a carreira de Wilma Elias Bier (turma de 1955)¹⁹⁶ e de Jorge Guimarães de Oliveira (turma de 1956)¹⁹⁷ após o CAAC. Marcelo Moretzsohn de Andrade, bacharel em Direito, foi o aluno do CAAC que seguiu carreira diplomática citada por Mariza Correa (CORREA, 1988). Antes de iniciar formação para diplomata no Instituto Rio Branco, no Rio de Janeiro, em 1962, Moretzsohn se dedicou a pesquisas de campo junto aos indígenas Maxacali, em Minas Gerais, pelo CAAC. Em 1956, trabalhou como naturalista auxiliar no Setor de Etnologia do Museu Nacional, contratado por intermédio do seu professor no curso de Antropologia Cultural, Castro Faria, chefe dos trabalhos antropológicos na instituição.¹⁹⁸

A pernambucana Maria Lais Mousinho Guidi (1922-2006) foi considerada pela ABA uma “protagonista e testemunha da formação das ciências sociais no Brasil desde a década de 1950” e uma “professora da geração de antropólogos formados nos anos 60”.¹⁹⁹ O seu tema de pesquisa no CAAC foi o papel social da mulher na comunidade rural de Monte Verde, no

¹⁹³ Turma de 1956: Dalton Moreira de Araújo (Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia da UDF); Jorge Guimarães de Oliveira (Ciências Sociais – FNF da UB); Maria Heloisa Fenelon Costa (Seriado em Pintura – ENBA da UB); Maria Pelegrini (Filosofia - Faculdade de Filosofia da PUC/Rio); Hugo dos Santos (Administração - Escola Brasileira de Administração da FGV-RJ); Carlos Araújo Moreira Neto (Ciências Sociais - Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná); Lygia Estevão de Oliveira (Etno-Museologista - Museu do Estado de Pernambuco) e Nobue Myasaki (Geografia e História - FFCL da USP, estagiária do Museu Paulista).

¹⁹⁴ Entre os que não concluíram, Antônio Pimentel Wintz, Adalberto Dadel Beck, Maurício Brett de Menezes e Sérgio Lamare era da turma de 1955, enquanto Maria Pelegrini, Nobue Myasaki e Hugo dos Santos da turma de 1956.

¹⁹⁵ No planejamento das atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1956, o chefe Castro Faria registrou que no ano anterior (1955), o naturalista auxiliar do Setor de Arqueologia, Antônio Pimentel Wintz fez parte do CAAC, estudando sob a sua orientação. Por não ter apresentado o aproveitamento exigido, o seu nome não figurou entre os concluintes que teriam direito à bolsa para trabalho de campo. Antes de se graduar em Geografia e História pela FNF, Wintz concluiu o Curso de Museus pelo Museu Histórico Nacional, onde trabalhou como conservador até se aposentar. Ver: Antônio Pimentel Wintz (<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/apwinz.html>).

¹⁹⁶ A pesquisa no CAAC foi sobre o Processo de socialização da criança na comunidade rural de Vila de Monte Verde, no norte do Rio de Janeiro, orientada por Castro Faria.

¹⁹⁷ A pesquisa no CAAC foi sobre a Vida econômica de uma comunidade rural: o município de São João da Barra, Rio de Janeiro, sob orientação de Darcy Ribeiro.

¹⁹⁸ No final da década, atuou como professor de Antropologia no curso de Geografia e História da Faculdade Católica de Petrópolis (RJ), substituindo por um ano a professora Maria Lais Mousinho, sua colega de turma no CAAC. Um dos alunos de Moretzsohn e Mousinho foi Julio Cezar Melatti, que por influência desta última fez a seleção para o Curso de Especialização em Antropologia do Museu Nacional em 1961 (MELLATTI, 2006; 2002; 2018).

¹⁹⁹ Nota de falecimento de Maria Láis Mousinho Guidi (11/04/12). *In memoriam*, Portal ABANT. <http://www.portal.abant.org.br/in-memoriam/>

norte do Rio de Janeiro.²⁰⁰ Outra colega de Moretzsohn e Mousinho na turma de 1955 que concluiu o curso e seguiu carreira acadêmica foi Maria David de Azevedo Brandão.²⁰¹ Provavelmente foi umas alunas citadas por Mariza Corrêa que seguiu a carreira de professora universitária de Sociologia. O seu tema de pesquisa também foi na área de estudos de comunidade, onde pesquisou processos de socialização da criança em Vila de Abrantes, na Bahia, sob orientação de José Bonifácio²⁰².

Entre os cinco formados pela turma de 1956, foi possível localizar informações sobre quatro deles. Todos tiveram experiência com museus etnológicos, tornaram-se antropólogos profissionais de museus. A única que já atuava no campo museológico era a pernambucana Lygia Estevão de Oliveira.²⁰³ Sua pesquisa no CAAC, orientada por Darcy Ribeiro, foi sobre processos de socialização da criança numa comunidade de jangadeiros da Costa pernambucana, na vila de Catuama, município de Goiana, litoral norte do Estado. O resultado do trabalho de pesquisa foi publicado em 1966, sob o título “Cajuí – Socialização em uma comunidade praiana”.

Dois estudantes da turma de 1956 trabalharam posteriormente no Museu Nacional. O primeiro foi Dalton Moreira de Araújo, em 1957. Orientado inicialmente por Darcy Ribeiro, o seu tema de pesquisa foi “Estudo de uma comunidade de pescadores, Ilha de Convivência, município de São João da Barra, Estado do Rio de Janeiro”. Com a saída de Darcy do SPI, por intermédio de Castro Faria, Dalton foi contratado para o Setor de Etnologia Indígena, da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional, como naturalista auxiliar, para dar continuidade à pesquisa. Lá, continuou pesquisando sobre vida econômica naquela comunidade de pescadores, sob o projeto “formas de adaptação ecológica no litoral

²⁰⁰ Um texto publicado em 1962, sob o título “Elementos de análise dos estudos de comunidade realizados no Brasil e publicados de 1945 a 1960”, tornou-se uma importante referência sobre o tema de estudos de comunidade. Outro tema de interesse foi o campo da educação. Em 1958, ela estagiou no Setor de Antropologia Física do Museu Nacional, trabalhando no projeto “A adequação de um programa de Antropologia Física ao Curso de Geografia e de História da Faculdade de Filosofia”.

²⁰¹ O seu pai, Thales de Azevedo, havia participado do projeto de pesquisa entre a Universidade da Bahia e a Universidade de Colúmbia, dando continuidade à pesquisa em parceria com a UNESCO, em 1951.

²⁰² Após o curso de aperfeiçoamento no Rio de Janeiro, Maria de Azevedo seguiu em novas formações. Coursou uma Especialização em Antropologia pela Universidade de Colúmbia (1959-1961) e outra em Sociologia pela London School of Economists and Political Science (1966-1967). Fez ainda o Curso de Mestrado em Sociologia pela Universidade da Pensilvânia (1967-1969). Em 1975, obteve o título de Livre Docência para o Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, sobre o tema “Relações Agrárias em Camaçari, Recôncavo, Bahia”. Coursou ainda um pós-doutorado pela Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle), em 1983. Ver: Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/5061959959914400>

²⁰³ Desde 1947 ela era responsável pelas pesquisas e pela conservação das coleções etnográficas reunidas pelo seu pai, o etnólogo Carlos Estêvão de Oliveira, doadas ao Museu do Estado de Pernambuco após a sua morte, em 1945. Na década de 1940, enquanto o seu pai era diretor do Museu Emílio Goeldi, em Belém do Pará (período de 1930 a 1945), Lygia passou por formação etnológica com Curt Nimuendajú. Sobre o Museu Goeldi no período de direção de Carlos Estêvão, ver Costa, 2014.

fluminense”.²⁰⁴ Sua vinculação durou aproximadamente dois anos. A outra antropóloga do CAAC que trabalhou no Museu Nacional permaneceu por quatro décadas na instituição. As circunstâncias da contratação serão analisadas no capítulo 4 e a sua carreira no capítulo 5.

O único estudante do CAAC que, anos após o curso, foi contratado para trabalhar no Museu do Índio, não mais sob a estrutura da SPI, extinto em 1967, mas na Fundação Nacional do Índio (FUNAI), criada em substituição ao Serviço de Proteção, foi Carlos de Araújo Moreira Neto. O tema de sua pesquisa foi a expansão da sociedade brasileira no sul do Estado do Pará, onde procurou estudar relações entre povos indígenas, como os Kayapó, os Asurini, os Parahanã e os Gaviões, e os núcleos de exploradores de produtos naturais que se formavam naquela região (NETO, 2005a e 2005b).

Durante a realização do CAAC em sua segunda turma, Darcy Ribeiro saiu do SPI. Segundo Carolina Arouca Brito, antes mesmo da oferta do CAAC, Darcy reclamava das dificuldades orçamentárias e administrativas no SPI. Recuperando cartas trocadas entre Darcy e Eduardo Galvão, a autora indica que em novembro de 1954 o então chefe da Seção de Estudos partilhava com o colega a sua insatisfação pelo desempenho do Serviço no processo de assimilação dos índios (BRITO, 2017).

Em 1954, José da Gama Malcher, que havia nomeado Darcy Ribeiro à posição de chefe da Seção de Estudos e apoiado os projetos sob a sua coordenação, foi substituído na direção do SPI. Outras mudanças de posição administrativa em curso iam de encontro às posições políticas do coordenador do CAAC. Carolina Arouca sustenta que a contratação de Iridiano Marinho para chefiar a 2ª Inspeção do SPI em Belém, em 1956, teria sido o estopim das insatisfações. Marinho fora acusado de desviar recursos do chamado “patrimônio indígena”, os recursos financeiros produzidos no âmbito dos Postos e Inspeções de Índio, resultado dos trabalhos agrícolas impostos aos indígenas. O novo chefe teria respondido processo administrativo por este tipo de acusação. A sua saída da 5ª Inspeção de Índios (São Paulo e Mato Grosso) ocorreu pelos mesmos motivos. Foi neste contexto que em 1956 o chefe da Seção de Estudos pediu exoneração do cargo (BRITO, 2017).²⁰⁵

²⁰⁴ Relatório de atividades (Divisão de Antropologia e Etnografia) do Museu Nacional em 1959. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁰⁵ Darcy Ribeiro foi contratado por Anísio Teixeira para coordenar o CBPE. Ali, o antropólogo levou a estrutura organizada no CAAC para um novo projeto de formação, o Curso de Aperfeiçoamento em Pesquisas Sociais (CAPS), com duas turmas, oferecidas em 1958 e em 1959. Neste curso, a ênfase na pesquisa de campo seria mantida, assim como os objetivos de formar profissionais para trabalhar em instituições onde estes saberes fossem requisitados. Entre as diferenças estavam a quantidade de alunos a serem admitidos por turma (15) e a carga horária (dois anos). Pelo foco de trabalho do CBPE e pelo perfil do CAPS, Darcy passava a se interessar cada vez mais pelo campo da educação, o que vai ocupar cada vez mais o seu investimento pessoal. Eduardo Galvão já havia se dirigido para Belém, onde foi trabalhar no Museu Goeldi. Roberto Cardoso continuou por

A chamada “orientação antropológica” no SPI entre as décadas de 1940 e meados da década de 1950, principalmente durante a gestão de José Maria da Gama Malcher, com a contratação de etnólogos, não resolveu o que eram considerados problemas do SPI em relação à política indigenista. Segundo Souza Lima, as ideias de aculturação e integração foram acionadas nos boletins e relatórios do órgão para fortalecer a imagem do potencial de produtividade econômica dos indígenas, através das práticas agrícolas. Continuava em jogo a dificuldade do órgão em centralizar a administração dos recursos produzidos pelos povos indígenas, cujo a tendência era a concentração nas mãos dos responsáveis dos Postos (SOUZA LIMA, 1995, p. 294).

O CAAC por certo também não resolveu o problema expresso pela narrativa de carência de espaço para formação antropológica. Não era de se esperar que um órgão vinculado a políticas de desenvolvimento econômico agropecuário e da exploração da mão de obra indígena como trabalhador rural mantivesse um curso de tal natureza em sua estrutura. Contudo, a valorização dos métodos de pesquisa (observação direta e ênfase nos trabalhos de campo) e a formação de antropólogos que atuaram em universidades e museus colaborou para a reorganização do campo antropológico na segunda metade do século XX, sobretudo pela exigência na formação teórica e nos trabalhos de campo. No caso de Heloisa Fénelon, o curso foi o início da produção da carreira antropológica. O projeto de pesquisa, tema do próximo tópico, é a base para a elaboração de sua primeira tese sobre a arte, a artista, a mulher e a sociedade Iny-Karajá.

2.5 “Patrimônio cultural de grande riqueza”

Heloisa Fénelon foi uma das responsáveis pela construção de uma perspectiva antropológica no Brasil que se pautava na análise das relações entre arte, cultura e organização social. A sua abordagem, iniciada na segunda metade da década de 1950, possui aspectos que podem ser considerados pioneiros. O primeiro aspecto diz respeito à formação em artes e atuação como artista, antes da iniciação antropológica. O olhar treinado para a pesquisa sobre temas de arte e as experiências como pintora e gravurista influenciaram o treinamento do olhar para as análises antropológicas. O segundo é o procedimento de pesquisa etnográfica. Foi através da observação direta e da convivência com o grupo que

pouco tempo na Seção de Estudos do SPI, sendo contratado em 1956 para o Museu Nacional. Também trabalhou com Darcy no curso do CBPE, em 1958 e 1959.

Heloisa analisou a arte e a produção material, a fim de compreender formas de classificação e de representação elaboradas pelos integrantes das comunidades estudadas. Suas pesquisas antropológicas procuravam identificar relações que os sujeitos e as comunidades estabeleciam entre o material e o imaterial, então acionado na categoria de “sobrenatural”. O terceiro aspecto de pioneirismo repousa no fato de uma mulher ter realizado pesquisa de campo sozinha, numa área indígena, em 1957. Se a formação antropológica era restrita, menor ainda era o número de mulheres, ainda mais para realização de pesquisas etnográficas e etnológicas.

A análise do projeto de pesquisa de Heloisa para conclusão do CAAC é um exercício importante para a compreensão de como ocorreu a formulação epistemológica do que seria a base do conhecimento que produziu. Este conhecimento se tornou um dos alicerces para a formação do campo da antropologia da arte no Brasil. Apesar das dificuldades geradas com a saída de Darcy Ribeiro, a segunda turma, como vimos, foi concluída. Darcy foi o orientador inicial da pesquisa de Heloisa Fénelon. A orientação passou a ser exercida por Josildeth Gomes, enquanto a pesquisa de campo foi orientada por Roberto Cardoso de Oliveira.

Um rascunho do projeto estava arquivado na Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional. É um documento com 52 páginas, das quais 9 são manuscritas e as demais são datilografadas, contendo anotações e observações escritas em várias passagens. O texto está organizado em seis partes: Introdução (3 páginas); Formulação Teórica (10 páginas); Escolha da comunidade (1 página); Técnicas de pesquisa (11 páginas); Problemas gerais de arte e suas relações com a arte Karajá (21 páginas, das quais 9 são manuscritas); e Histórico das relações dos índios Karajá com a sociedade nacional (6 páginas). Esmiuçar o projeto é um passo importante à compreensão das circunstâncias de produção da tese *Arte e Artista na Sociedade Karajá*.

O plano, segundo a autora, “é o resultado de vários meses de preparação para o trabalho de campo, que deverá ser iniciado em fevereiro do ano vindouro (1957), e com o qual concluiremos o nosso Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural no Museu do Índio”. A elaboração ocorreu a partir de “leituras e discussões não só com a nossa orientadora, professora Josildeth Gomes, como também com os professores Roberto Cardoso de Oliveira e Darcy Ribeiro”. Partiu da professora Josildeth, segundo Heloisa, a orientação para observar o papel da mulher na sociedade Karajá. Roberto Cardoso sugeriu a observação das relações entre os indígenas e os não indígenas. Já Darcy Ribeiro chamou a sua atenção para os aspectos das mudanças estilísticas na produção da cerâmica. Isso reflete a preocupação de cada professor/a, ao mesmo tempo que sinaliza as diversas agendas que a pesquisa de Heloisa precisou equacionar.

Na introdução, a autora apresenta o tema de estudo, os objetivos e o porquê da sua elaboração. A pesquisa era destinada ao

estudo de um aspecto da arte indígena, a cerâmica do grupo Karajá, procurando compreendê-la nas suas relações com o contexto cultural total do grupo em questão. Estudaremos o papel do artista dentro da comunidade, no caso, a mulher Karajá; as relações entre a expressão artística da mulher, do homem e da criança Karajá, em virtude do contato deste grupo com a sociedade neo-brasileira, sem summa, os aspectos dinâmicos dessa cultura. A descrição tecnológica será parte necessária, sem que seja, entretanto, seu aspecto principal.

De saída, percebem-se pontos importantes que nortearão o trabalho. Arte, cerâmica, relações com a cultura do grupo, papel da mulher, impacto do contato com os brancos. Ao dizer que a descrição tecnológica (da cultura material) é necessária, mas o elemento principal, Heloisa está afirmando que a centralidade da pesquisa serão as relações constituídas a partir da arte na cerâmica dos Karajá.

Nobue Myazaki comentou em nossa conversa que Darcy Ribeiro determinava os temas, no curso ele “era o cacique”. Sua fala confirmou o que estava colocado no Regulamento: a definição das pesquisas era atribuição do diretor do CAAC. Mas nem sempre a pesquisa correspondia aos anseios dos estudantes. O tema de Nobue era o estudo de rituais e cerimoniais fúnebres dos Bororo, que não era do seu interesse. Já o tema direcionada a Heloisa Fénelon foi ao encontro das suas expectativas. Era um assunto que ganhava evidência. Mário Ferreira Simões, conforme tratado anteriormente, havia sinalizado o potencial analítico das “mudanças estilísticas e técnicas” na produção das bonecas Karajá. Geraldo Pitaguary, museólogo do Museu do Índio, reuniu coleções de objetos dos Karajá em 1950. Simões também reuniu coleções Karajá em 1954. Desde a abertura do Museu ao público, o material era apresentado com destaque nas exposições e narrado com adjetivos superlativos pela imprensa.

Poucos anos antes do CAAC, em 1952, Castro Faria apresentou um primeiro estudo sobre as “*licocós*, as bonecas Karajá”, modeladas pelas mulheres, a “artista Karajá”, dizendo se tratar de “uma espécie de figuras de barro cujo estilo não se vê imitado ou repetido em outra parte do Brasil nem em nenhum lugar do mundo”.²⁰⁶ Quando assumiu a chefia da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional, em 1956, Castro incentivou a

²⁰⁶ O estudo foi apresentado na IV Reunião Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas em Viena (Áustria), em 1952, sob o título *Figurines en argile faites par les indiens Karajá du Rio Araguaia. Aetes dulce Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Vienne, 1952, T. II, pp. 370-375*. Os comentários citados no texto foram extraídos de anotações do próprio Castro Faria, datada em 3 de julho de 1952, localizado no Arquivo Histórico do MAST. O evento em Viena ocorreu em setembro do mesmo ano.

realização de expedições para colecionar objetos de arte indígena, entre as quais, as bonecas do povo Karajá, empreendimento levado adiante pelo conservador (zelador) das coleções etnográficas, Esperidião Antônio da Rocha, em 1957, pouco depois do trabalho de campo de Heloisa Fénelon pelo curso do Museu do Índio.

No projeto, Heloisa mencionou que o tema foi uma escolha, justificada por dois aspectos. O primeiro foi o fato de ter feito o curso de Belas Artes. A pesquisa seria mais eficiente com um tema que envolvesse o campo da arte do que outro que lhe fosse menos familiar, dado o prazo de três meses para a realização do trabalho de campo. O segundo foi a indicação de que havia poucos trabalhos que tratassem “do problema específico da arte cerâmica” deste povo, com “raras exceções”, como os de Fritz Krause, publicado em 1908, e os de Luiz de Castro Faria, apresentado em 1952. Quando Heloisa realizou o trabalho de campo, Castro Faria já havia concluído uma segunda reflexão sobre o tema, também de extrema importância para a pesquisa da nova antropóloga. Era o desdobramento do texto apresentado em 1952, com novas reflexões. Castro fez o estudo baseado nas coleções de bonecas Karajá reunidas no Museu Nacional desde o final do século XIX, comparando-as às novas coleções adquiridas pelo Museu do Índio na década de 1950. Publicado em 1959, esse estudo foi o primeiro a disponibilizar ao público o conceito de mudança de estilo na arte em cerâmica, cuja produção estava sendo classificada em duas fases: uma fase antiga, quando o barro não era cozido, e uma fase moderna, quando o cozimento passou a incorporar o processo produtivo. A mudança teria provocado um “número crescente de experiências diversas e de certo modo revolucionárias” (FARIA, 1959).

Castro também sistematizou uma noção que vinha em discussão na rede do Museu do Índio e que se tornaria base para os estudos sobre a cerâmica Karajá: a mudança no estilo teria sido ocasionada pelo avanço da sociedade nacional em direção aos povos indígenas da região do Brasil central, em especial, neste caso, os Karajá. A presença de viajantes, de turistas, de funcionários de órgãos de governo e de Estado, como o próprio presidente da República, Getúlio Vargas (1940), como agentes do SPI (com a criação de um Posto Indígena na Ilha do Bananal), da Força Aérea Brasileira (com a criação de pistas de pouso), tudo isso teria fomentado a demanda pela produção e a solicitação por novas formas. Inicialmente, a negociação teria sido realizada por permuta, chegando ao estabelecimento de relações comerciais monetárias, com o passar do tempo.

Um dos argumentos sugeridos por Castro Faria para o pouco interesse ao “estudo desse material como peça de arte” por parte dos etnólogos que até então trabalharam com os Karajá (Paul Ehrenreich, Fritz Krause, William Lipkind) se dava pelo etnocentrismo. Para ele,

a designação de “bonecas, isto é, brinquedos de criança”, teria sido um dos fatores ao pouco reconhecimento do valor artístico. Mas o autor sustenta que se trata de um raríssimo caso em que o termo “arte” pode ser “ligado direta e intimamente ao nome do povo que a cultiva”: “essa ARTE KARAJÁ” (caixa alta do autor) estará relacionada ao “contexto total da cultura”, noção teórico-metodológica que seria recuperada por Heloisa no seu projeto de pesquisa. Ao final do texto, Castro afirma que

as ideias aqui expostas representam uns tantos pontos de referência para uma futura pesquisa entre aquela gente que nos manda de quando em vez, das paragens serenas do Araguaia, a mensagem da sua sensibilidade e as narrativas, alegres ou pungentes, da sua vida tribal evanescente.²⁰⁷

Coube a Heloisa Fénelon realizar a pesquisa etnográfica “nas paragens serenas do Araguaia”. A reflexão de Castro Faria exerceu papel importante nos seus estudos. As categorias de “antigo” e “moderno” e as interpretações sobre as mudanças no estilo embasaram teoricamente o que seria observado no trabalho de campo. Nos capítulos 3 e 6, veremos que Heloisa Fénelon registrou narrativas de indígenas e de não indígenas, observando e identificando o papel dos Karajá e dos compradores no que ficou conhecido como mudança nos modos de fazer a boneca e suas relações com a organização sociocultural do povo Inỹ-Karajá.

Outro objetivo de Heloisa Fénelon destacado no projeto evidencia uma das propostas do CAAC sobre o papel social do trabalho antropológico. A pesquisa etnográfica poderia exercer mudanças nas relações entre os agentes do SPI e os povos indígenas. O que, por sua vez, implicaria em reelaborações na própria política indigenista. Vejamos o ponto:

esperamos que a obtenção de novos dados sobre a arte Karajá possa ser útil ao SPI, em seus esforços de encontrar uma solução para o problema do indígena e particularmente do Karajá. Contribuindo a arte Karajá para a subsistência da comunidade (hoje é objeto de comércio), em nosso trabalho de campo poderemos verificar quais as possibilidades do ensino futuro de artesanatos diversos aos Karajá e do aperfeiçoamento daqueles já existentes. O conhecimento de melhores técnicas poderá valorizar muito o trabalho desses índios, e permitir que obtenham por eles preços mais elevados.

O “problema do indígena” – na verdade, o problema da política indigenista do SPI – era compreendido como os efeitos para os indígenas do contato com a “sociedade nacional”. Além de considerar a “queda do padrão de vida que sempre ocorre numa comunidade tribal”

²⁰⁷ Utilizei aqui a versão do autor, datilografada, sem paginação, com algumas anotações. O documento está localizado no Fundo Luiz de Castro Faria, MAST.

que passa por esse tipo de experiência, para Heloisa, o contato provocaria nos índios a “perda da fé nos antigos valores da cultura”, sendo desprezados. A “desmoralização da cultura tribal” avançaria ainda com a “falta de simpatia ou de aceitação dos valores nativos por parte da cultura invasora”, diferente do que teria ocorrido “durante o período colonial”, quando os portugueses tomaram “dos povos Tupis o que lhes foi útil para que aqui pudessem se fixar”. A relação entre os chamados neobrasileiros (sertanejos, populações rurais) e povos indígenas “não Tupis”, como é o caso Iny-Karajá (Macro Jê), teria dificultado a “assimilação” dos indígenas pela sociedade nacional, que os trataria “com desprezo”. Tal desprezo por parte da “nossa população rural” levou Heloisa a levantar uma hipótese: “talvez [os indígenas] comecem hoje a duvidar de suas próprias tradições culturais”.

Em seguida, Heloisa chama a atenção para um aspecto do seu trabalho que pode ser pensado sob o ponto de vista da relevância social e política. Levando em conta que “o processo de desvalorização da cultura tribal não deva ter entre eles [Karajá] chegado ao seu ponto máximo”, a sua hipótese é de que, “seria, talvez, proveitoso lançar-se mão da arte como valor suscetível de ser apreciado pela cultura invasora, para que o indígena sinta que com ela poderá dar contribuição apreciável à cultura brasileira”.

A sua proposta era o ensino de novas técnicas de artesanato que viessem a conciliar a tradição (“o estilo que lhes é próprio”) e o “espírito moderno”. Com isso, acreditava “despertar o orgulho nacional” do povo. Essa ideia foi inspirada em experiências realizadas em outros países. Um exemplo citado é o que ocorria em Cuba, onde artistas plásticos de várias classes sociais se reuniam em uma organização que procurava proporcionar aos mais pobres “os meios e estímulos necessários para que se expressem livremente”. Com essa mesma técnica estaria surgindo no Haiti “uma arte popular que se inspira em motivos folclóricos e religiosos (sendo representados os santos do vodou)”, além de cenas da vida comum. E já entre os Banto, educadores e pintores ingleses estariam “ensinado técnicas ocidentais de pintura a óleo”, uma inovação que, ao mesmo tempo, estimulava-os “a se inspirarem em seus temas nacionais, sem deixar o estilo tradicional”.

Concluindo essa reflexão, Heloisa argumentou:

os Karajá possuem um patrimônio cultural de grande riqueza, e sua arte distingue-se tanto pela originalidade como pela técnica elaborada de execução, e por isso, é bastante provável que sendo feita com esses índios uma experiência do gênero daquelas que citamos, ela dê resultados apreciáveis.

A criação e a existência de uma escola no Posto Indígena Getúlio Vargas, seria uma experiência nesta direção. Sob orientação de Darcy Ribeiro, a professora Lea Jansen introduziu “lápiz, guache e pincel” para que crianças e adolescentes Karajá desenhassem e pintassem “livremente”. Segundo Heloisa, os que frequentavam a escola “logo se habituaram” ao uso dos novos materiais, produzindo “trabalhos que apresentam notáveis qualidades estéticas”.

Pensando com referenciais, vocabulários e semânticas elaborados nas décadas seguintes, essa proposta pode ser classificada como colonial. Mas se reconhecermos que em meados da década de 1950 as noções de aculturação, assimilação e extinção de povos indígenas eram tidas como pressupostos, o tratamento de distinção atribuído à arte karajá como “patrimônio cultural de grande riqueza” e a possibilidade de qualificação dessa arte é algo inovador no fazer antropológico. A arte não teria apenas uma “função social” para a comunidade estudada. Também teria a “função” de produzir novas relações entre a “sociedade nacional” e os povos indígenas, colaborando à construção de imagens menos preconceituosas e mais positivas.

Para que o projeto fosse levado adiante, a autora sugeriu que a formulação teórica seguiria através de uma “abordagem funcionalista e perspectiva diacrônica e sincrônica”. Heloisa considerava que as culturas não apresentam “a integração ideal do conceito rígido próprio ao funcionalismo clássico”. Ainda assim, acreditava que se poderia “admitir que há pelo menos um grau mínimo de ajustamento entre seus elementos componentes, necessário para assegurar a sua própria sobrevivência e eficácia”. No caso de “povos de nível tribal”, o grau de integração diminuiria quando submetidos a um processo de mudança e de adaptação a novas circunstâncias. Havendo “grande distância cultural entre as sociedades em conjunção”, ela sustenta que “a cultura tecnicamente inferior não tem a liberdade de selecionar os elementos a serem adotados”, estabelecendo-se “relações assimétricas”. Neste caso, a sociedade “subordinada” tenderia a aceitar compulsoriamente “os traços que lhe impõe a invasora”.

Estando os Karajá, por esse ponto de vista, diante do “destino das outras comunidades primitivas que defrontaram as modernas civilizações colonialistas”, em consonância com as orientações de Darcy Ribeiro e Castro Faria, Heloisa Fénelon indicou que

servirá de roteiro ao nosso trabalho a hipótese de que as mudanças que tem ocorrido na arte Karajá resultam dessas transformações que estão se produzindo na organização econômica e social do grupo, pois a arte, em qualquer de suas formas, é a expressão de uma sociedade e cultura determinadas, e tem um desenvolvimento no tempo ligado às várias fases da vida dessa cultura.

Ao longo do projeto, percebe-se que a palavra “cultura” está sendo acionada como uma equivalência de “estrutura social ou sistema social”, como fica evidente na citação anterior. Foi essa a orientação levada por Darcy Ribeiro nas conferências sobre teorias da cultura. Se as categorias “cultural” e “social” não são tratadas exatamente como sinônimos, ao menos é percebido que não são excludentes, do ponto de vista teórico-metodológico.

Ainda em relação à formulação teórica, Heloisa Fénelon sugere que “a arte é uma expressão parcial da sociedade em que se originou”. Para ela, “a cultura é que pode explicar a arte, e não o contrário”. Neste sentido, o seu ponto de partida é que “a obra de arte não é a própria realidade, mas uma sua imagem deformada”.²⁰⁸ Entre os autores citados para se referir à compreensão sobre a função da arte, Jacques Elie Faure é considerado o “mais próximo da formulação realizada pela Antropologia”. Segundo Heloisa, o historiador da arte francês sustenta que “uma das funções da obra de arte seria a de, concretizando determinados valores de uma cultura, atuar mais fortemente sobre os membros do grupo, agindo como um fator de maior coesão social”. Por isso, ela sustenta que é fundamental o “conhecimento da cultura” para alcançar a “compreensão do significado que tem a arte” que dela foi originada: “estudando qualquer forma de arte, devemos observar quais os outros aspectos da vida social que a ela está ligada”. Desta forma, através da pesquisa de campo, chegar-se-ia à percepção do “valor e significação” atribuídos pelos integrantes da cultura, entre eles, “o próprio artista”.

Na discussão sobre a função da arte “entre os povos chamados primitivos”, Heloisa a classifica em três tipos, todas associadas “às mais importantes manifestações culturais da comunidade”. A primeira função é a religiosa e cerimonial. Outra função seria “meramente social”. Nesse caso, ela indica o exemplo da pintura de corpo e a tatuagem, constituindo-se, “por vezes, adorno social do portador”. A arte também pode ter a função de comércio, como acontece entre os Karajá, sobretudo no caso das cerâmicas. Além de representar valor na economia do grupo, a comercialização da boneca seria o meio pelo qual se estabeleciam as “relações mais frequentes entre a cultura indígena e neobrasileira”.

Algumas questões levantadas pela autora se referem ao limite da representatividade da arte das bonecas Karajá, a serem observadas no trabalho de campo: “até que ponto ela corresponde ao gosto geral, conformando-se aos padrões aceitos pelo grupo, e até que ponto ela constitui um capricho individual do artista?” Heloisa apresenta mais uma hipótese:

²⁰⁸ Ela não desenvolve a ideia de “imagem deformada” da realidade. A deformação provavelmente pode estar relacionada à visão parcial, fragmentada, resultado da representação do artista.

o estilo antigo deveria corresponder a uma época de maior coesão social, enquanto a atual fase de experimentação corresponde a uma época de desorganização da sociedade (ideia que deixamos implícita ao tratar da necessidade de adoção de uma perspectiva histórica em nosso estudo).

Um aspecto central da pesquisa abordado no tópico da formulação teórica é sobre o “papel do artista”, neste caso, da artista. A proposta de uma etnografia da mulher Karajá, o estudo do papel social da mulher, parte do princípio de que a análise sobre o trabalho artístico não poderia ser dissociada da análise das outras funções que a mulher exerce na comunidade: “a artesã é, ao mesmo tempo que ceramista, mãe de família, esposa ou filha etc.” A mulher contribui diretamente “para a subsistência do grupo”, a partir do seu trabalho. Na pesquisa de campo, Heloisa pretendia “verificar se a atividade da mulher Karajá como fabricante de artefatos afeta de modo negativo o cumprimento de seus outros encargos dentro do grupo”.

Ao observar a participação da mulher na cultura/sociedade, a pesquisadora imaginava ser possível obter “esclarecimento sobre o problema da não assimilação do Karajá”, podendo levar, “talvez, a ser útil para o SPI”. A “não assimilação” era considerado um “problema do indígena”, mas na verdade, tratava-se de um problema do SPI, cobrado para cumprir aquela que seria uma de suas principais metas. O fato de ter “conservando o essencial de suas tradições culturais”, mesmo estando “há bastante tempo em contato com a nossa sociedade”, levaria à ideia de que “o Karajá não se assimila”. A hipótese sugerida por sua orientadora Josildeth Gomes era:

1) sendo a mulher a guardiã de elementos fundamentais da cultura, está menos exposta do que o homem aos contatos com o grupo dominante; 2) a importância da posição da mulher na comunidade poderá implicar numa valorização das atividades femininas, e dentre elas, do trabalho da ceramista.

Por isso, seria importante observar na pesquisa de campo questões relativas “ao lugar da mulher dentro da organização do trabalho na comunidade”; questões relativas “à família Karajá e às interações que se produzem no seio desta”; ao “papel desempenhado pela mulher na vida pública”; e relativas “também à vida sexual da mulher, o problema da marginalidade etc.” O projeto indicava a importância da compreensão do papel da educação, da formação de crianças e jovens para a vida adulta, observando particularidades relativas às diferenças entre “sexo” (feminino e masculino) e entre gerações (crianças, jovens e adultos).

Na década de 1950, problematizar o “lugar da mulher”, o “papel social da mulher” numa comunidade indígena, seja na dimensão da vida familiar, seja na dimensão da vida pública, pode ser considerado inovador em termos de pesquisas etnológicas antropológicas de

viés cultural ou social. Pensando a partir de ideia tratada por Londa Schiebinger, a proposta de investigação e os resultados alcançados só foram possíveis por terem sido elaborados por uma mulher. Segundo a autora, “o conhecimento humano – aquilo que conhecemos, valorizamos e consideramos importante – pode mudar drasticamente quando as mulheres se tornarem participantes plenas na sua produção” (SCHIEBINGER, 2008, p. 272). Não à toa, a orientação para que Heloisa observasse tais questões também partiu de uma mulher, Josildeth Gomes. Como veremos, os orientadores homens estavam preocupados com outras questões, não necessariamente com o lugar e o papel social da mulher.

A comunidade definida para a realização do trabalho de campo foi a aldeia Karajá de Santa Isabel do Morro, na Ilha do Bananal, formada no entorno de um Posto Indígena do SPI. A família linguística Karajá, do tronco Macro-Jê, é dividida em três línguas, Karajá, Javaé e Xambioá, correspondentes aos nomes atribuídos aos povos que participam da organização interna dos Iny. A instalação de um PI ocorreu no final da década de 1920, chamado de Posto Carajás, sob a justificativa de encerrar os conflitos entre os indígenas e os *tori*, como os Karajá chamam os povos não indígena, os “brancos”.

A última parte do projeto de Heloisa é dedicada ao histórico de contato dos Karajá com a sociedade nacional. Nela, a pesquisadora afirma que os contatos começaram entre os séculos XVI e XVII, com a chegada de bandeirantes que seguiam de São Paulo, alcançando os Vales dos rios Araguaia-Tocantins, por terra ou pela bacia do Parnaíba, em busca de ouro e de escravização de indígenas.²⁰⁹ Outro caminho de presença colonial ocorreu pelo norte, através do rio Amazonas, o que atenderia o interesse do governo português em anexar o norte de Goiás ao seu poderio e criar uma ligação com o oceano Atlântico, um canal escoamento da produção no interior. No século XVIII, além de São Paulo, afluíam pessoas de Minas Gerais, Bahia, Maranhão, Pará e Pernambuco, criando povoados, núcleos de mineradores de vida efêmera, praticamente desaparecendo junto com o ouro extraído. Os conflitos com os indígenas, que buscavam defender seus territórios, famílias e liberdades, levaram à organização de expedições punitivas, levando à destruição de aldeias, ao assassinato e à escravização de milhares de pessoas. Não somente os Karajá, os Javaé e os Xambioá, mas também os Xavante e os Caiapó fazem parte da configuração social que habita territórios destas regiões. No final do século XVIII, o interesse da Coroa Portuguesa em usar as vias fluviais Araguaia-Tocantins levaram à realização de várias expedições, mas a decadência das

²⁰⁹ Sobre a escravização de indígenas promovida por bandeirantes paulistas, principalmente nos primeiros séculos de exploração colonial dos territórios apropriados pelo reino de Portugal no que passou a ser chamado de América do Sul, ver Pacheco Neto, 2015.

minas e a diminuição do ouro teriam provocado também a escassez de novas imigrações. Situação que mudaria no contexto da independência e da posterior política de construção de unidade territorial, evidenciada por exemplo pela viagem Couto de Magalhães (1863), então governador de Goiás, pretendendo desenvolver a navegação a vapor e a colonização das margens do rio Araguaia.

A presença de grupos sociais que promoviam migração interna, chamados por Heloisa e pela literatura antropológica de então de neobrasileiros teria levado a conflitos e ao “processo de depopulação das tribos indígenas”. Além das guerras de aprisionamento, as doenças (gripe, sarampo, tuberculose e outras) estão entre as principais causas de mortalidade. Entre os índios que sobrevivem, o contato seria a causa de “profundas modificações na própria organização social dos grupos indígenas”.

Desde a década de 1940, o Posto Indígena Carajás passou a ser chamado de Getúlio Vargas. O nome se deve à visita do então presidente da república à região, em 1940, como parte do projeto de governo durante o Estado Novo (1937-1945), voltado à colonização e ao desenvolvimento agropastoril na região do Brasil Central. No discurso da “integração nacional”, os povos indígenas foram relacionados simbolicamente com a imagem de quem e do que deveria ser integrado ao que seria o nacional. A chamada “Marcha para o Oeste” tinha por objetivo promover a colonização de regiões do centro-oeste e norte do Brasil, estabelecendo bases de apoio radiotelegráficas, campos de pouso e bases militares. Segundo Lima Filho, eram claros os objetivos de “traduzir por uma frente agropastoril” (LIMA FILHO, 2001, p. 22). A visita de Vargas fazia parte deste empreendimento. Para receber a comitiva presidencial, o tenente do Exército Aracy de Passos Oliveira coordenou a construção de uma pista de avião na ilha do Bananal. A visita do presidente estava prevista para acontecer em 1939, sendo cancelada devido ao início da Segunda Guerra Mundial, ocorrendo efetivamente em outubro de 1940, quando esteve na aldeia localizada nas imediações do Posto, Santa Isabel do Morro (LIMA FILHO, 2001, p. 40-41).²¹⁰

Os projetos de governo aumentavam o fluxo na região central do Brasil. Em 1943, no cenário de alinhamento do Brasil com os EUA na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Coordenação de Mobilização Econômica passou a planejar a Expedição Roncador-Xingu, decretada como de interesse militar, sob a responsabilidade da Fundação Brasil Central (FBC). A FBC foi responsável por catalisar “os recursos e ações destinadas a preparar uma

²¹⁰ Segundo o autor, a ida de Getúlio Vargas pode ser interpretada ainda como forma de refúgio, pois em 1940 pronunciou um discurso em que sinalizava simpatia pelos países do eixo Alemanha-Itália (LIMA FILHO, 2001, p. 40).

estrutura logística” que considerava as margens do Araguaia para o desenvolvimento de atividades agropecuárias (LIMA FILHO, 2001, p. 22). Liderada pelo coronel Flavianno de Mattos Vanique, a expedição levou um grupo de homens (expedicionários), majoritariamente paulistas, para alcançar a Serra do Roncador, no valo do Araguaia, de onde partiriam para o Xingu. Conforme recuperou Lima Filho, ao chegarem no Araguaia, os expedicionários encontraram garimpeiros, pessoas que se deslocaram da Amazônia após a crise da exploração da borracha, de estados da região Nordeste, tanto por decorrência da seca quanto pela crise na exploração diamantina no interior da Bahia (LIMA FILHO, 2011, p. 22).

Os Karajá e os demais povos indígenas da região tiveram que lidar com a pressão dos integrantes desta chamada sociedade nacional sobre os seus territórios, famílias, liberdade e organização sociocultural. O Posto Indígena Getúlio Vargas se tornou um lugar de circulação de agentes e agências de governo. Militares da Força Aérea Brasileira e funcionários do SPI estavam entre os mais frequentes. Havia ainda a presença de turistas, visto que o rio Araguaia foi se tornando uma via de acesso ao desenvolvimento de atividades turísticas, além de jornalistas, cineastas, presidentes da República. Pelo SPI, etnólogos e museólogos também circulavam na Ilha do Bananal, como Mário Ferreira Simões e Geraldo Pitaguary.

Heloisa foi direcionada a pesquisar com os Inỹ-Karajá de Santa Isabel. Uma das estratégias de inserção sugerida por Darcy Ribeiro foi que ela se apresentasse como professora na escola do Posto, assistente de Lea Jansen. A definição de um papel lhe possibilitaria “exercer a observação participante”, método de pesquisa etnográfica a ser colocada em prática. Através das atividades com as crianças e os mais jovens, ela acreditava ser maior a possibilidade de acessar os adultos, homens e mulheres, garantindo melhores resultados à pesquisa. Seria uma forma de “vencer a reserva” dos índios e os “preconceitos que por acaso alimentem”, pois, a sua proposta era “lhes ser útil, o que deverá contribuir para o estabelecimento de relações cordiais com eles”. A escola seria “um centro de reunião da comunidade”, já que era frequentada por algumas mulheres que acompanhavam os filhos. Além de “avaliar quais as possibilidades de ensinar-lhes mais tarde artesanatos”, ali seria o lugar propício para “observar de que modo a sociedade Karajá condiciona a formação do artista, desde a infância”.

Outro motivo da ida para Santa Isabel seria o fato de que os indígenas do entorno do Posto mantinham “relações bastante amistosas com os funcionários”, facilitando o seu trabalho, pois estaria como alguém vinculada ao SPI. A relativa facilidade de transporte, com a existência de vias aéreas, o fato de muitos Karajá da proximidade falarem português, a maior referência bibliográfica, se comparados aos Javaé e os Xambioá, também foram

justificativas para que o trabalho de campo fosse realizado naquela área. A sua pretensão também era pesquisar em outras aldeias, como as de Aruanã, Mato Verde, Fontoura, e junto aos Javaé, na tentativa de identificar as diferenças “caráter técnico ou estilístico” entre os “objetos de arte” fabricados nestes lugares. Aqui, insere-se mais uma hipótese, sugerida pelo professor Roberto Cardoso de Oliveira:

quanto maior for a distância que separa um desses núcleos do contato com a sociedade nacional, menor terá sido a mudança estilística na feitura da boneca. Devendo haver formas modernas nas aldeias que estão em maior contato com a sociedade neo-brasileira, formas mais antigas naquelas mais afastadas deste contato e formas de transição nos núcleos colocados entre os dois extremos.

Roberto Cardoso de Oliveira estava investindo nas categorias de relações interétnicas e de colonialismo interno. No final da década de 1950, a partir dos estudos sobre assimilação iniciados no Museu do Índio e que tiveram continuidade no Museu Nacional, para onde foi contratado em 1956, Cardoso fez uso destas noções para analisar as relações de contato entre diferentes grupos constituídos por identidades étnicas. A ideia de “fricção interétnica” foi desenvolvida para abordar o contato entre grupos “tribais” e segmentos da sociedade brasileira (OLIVEIRA, 2006).²¹¹ A categoria se tornou uma das principais ferramentas analíticas da etnologia brasileira, através das orientações de pesquisa no Museu Nacional, na UNB e nos demais Programas de Pós-Graduação pelos quais trabalhou. A pesquisa de Heloisa Fénelon planejada em 1956 seria uma possibilidade de testar a hipótese do quão a mudança social poderia variar, de acordo com o grau de proximidade ou distanciamento dos núcleos de contato.

A ideia de colonialismo interno foi desenvolvida a partir das pesquisas de campo, suas e dos seus orientandos, sobre fricção interétnica. Procurava recuperar trabalhos de autores como R. Stavenhagen e Pablo Gonzáles Casanova para compreender fenômenos de conquista em que não houve o extermínio das populações nativas, que passariam a formar parte do Estado, inicialmente o colonizador e posteriormente o Estado formalmente independente (OLIVEIRA, 1978). Nestes Estados, populações de origem indígena continuariam dependentes, não mais a sociedades estrangeiras, mas sim a segmentos da própria sociedade nacional.²¹² Na tese apresentada em 1968, Heloisa Fénelon situou as duas categorias como fundamentais às suas investigações e reflexões. O que permite inferir que, diante das tensões

²¹¹ Uma das referências foi a noção de “situação colonial”, utilizada por G. Balandier no estudo de antigas sociedades tribais africanas que passaram a ser reunidas em Estados-nações, impostas pela administração colonial. Ver: OLIVEIRA, 1986.

²¹² Relatório de atividades da Divisão de Antropologia em 1965. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

entre antropologia social e antropologia cultural, as suas escolhas teóricas transitavam entre diferentes perspectivas. A formação sob o viés cultural não a impediu de dialogar com as abordagens que criticavam o chamado culturalismo e apostavam nas referências estruturais e sociais.

Uma das preocupações que Heloisa expressou no projeto foi a de evitar ser confundida com uma turista, com alguém que estivesse ali de forma aleatória ou mesmo com a maioria dos componentes da sociedade nacional. Os Karajá estariam acostumados ao olhar dos *tori* (brancos) turistas, viajantes, jornalistas como “objetos de curiosidade”. Nem sempre este contato era visto com simpatia pelos olhos dos nacionais, “pois o etnocentrismo de tais pessoas geralmente impede que possam apreciar costumes muito diferentes dos seus”. Isso seria colocado em relação à população rural, com um agravante, segundo Heloisa: “o camponês assume, aos olhos do Karajá, o papel de competidor mais forte, que está se apoderando gradualmente do território de que o índio tira a sua subsistência desde tempos muito remotos”. E, também, em relação aos “numerosos missionários que tem tratado com os Karajá”, cujo trabalho seria “afastá-los dessas tradições”. O propósito de integrar os indígenas à “comunidade cristã”, sob “formulação do que seja a moral ou a verdade, parece a esses sacerdotes, naturalmente, superior à formulação realizada pela cultura tribal”. Evitando a associação de sua imagem a estes personagens, Heloisa pretendia passar a impressão de que se aproximava para “obter informações a respeito de sua vida”.

Uma das técnicas a ser praticada no trabalho de campo se constituiu como grande diferencial do trabalho etnográfico de Heloisa. A elaboração de desenhos pelos indígenas de todas as faixas de idade, principalmente entre as crianças, possibilitar-lhe-ia desenvolver a observação direta, produzir documentação etnográfica e reunir uma coleção de arte indígena. Segundo Heloisa, quanto maior a riqueza do patrimônio artístico de uma sociedade, maior deve ser a riqueza do desenho da criança educada nessa mesma sociedade. Ela cita o exemplo das crianças japonesas, “que surpreendem pela beleza formal que apresentam”, afirmando que esta cultura valoriza o prazer visual e têm sido “excelentes artísticas plásticas”. As crianças formadas neste tipo de ambiente podem desenvolver a sensibilidade, possibilitando que os “seus trabalhos tenham um valor estético bastante grande”. Argumentando que “a criança Karajá cresce dentro de uma cultura em que os trabalhos artísticos alcançaram um grau notável de desenvolvimento”, e que “papel do artista” é bastante valorizado na comunidade, por “produzir bens comerciáveis”, Heloisa sugere uma semelhança com a arte das crianças japonesas: seria provável que as crianças Karajá fossem incentivadas a “valorizar a atividade artística”, e que tivessem “desenvolvido também uma sensibilidade especial para os

desenhos”. O trabalho de campo para observar e “constituir amostragem significativa” seria a forma de confirmar ou não tal hipótese.²¹³

A “técnica da observação participante” desenvolvida a partir das atividades na escola do Posto possibilitaria maior grau de aproximação. A sua ideia era ir além da cordialidade:

procuraremos ver o mundo do modo por que o vê a mulher Karajá. Demonstraremos admiração pela artesã, trabalhando mesmo algumas vezes ao seu lado, também na execução da cerâmica, colocando-nos na posição de quase discípulo. Esse interesse nosso por um dos aspectos mais importantes de sua cultura, e essa valorização de seu trabalho, poderão ser um estímulo para o despertar da confiança da mulher, auxiliando-nos a vencer a barreira representada pela distância cultural entre o observador e o observado (no caso a mulher Karajá).

Ver o mundo pelo modo que o via a mulher Iny-Karajá – além de demonstração de admiração, valorização e estimula à confiança – era um projeto etnográfico bastante arrojado. Pretender-se colocar no lugar do “outro” a fim de “vencer a barreira” entre “o observador e o observado” demonstra uma ética científica não tão comum nas práticas antropológicas até então.

Outros métodos de pesquisa demonstram a sua preocupação ética. Entre os métodos estão as entrevistas diretas com homens e crianças, e indiretas (sob mediação de intérpretes, em geral, homens) com mulheres. Os seus informantes seriam escolhidos entre os “elementos mais representativas da comunidade”, mas sem desprezar aqueles que pudessem ser marginalizados, procurando entender como são tratados pelos outros Karajá e por quais razões seriam considerados marginais. As histórias de vida, a “reconstituição das genealogias” e do “sistema de parentesco”, assim como todas as observações possíveis, seriam registradas no diário de campo, que teria, além disso, outras várias utilidades: 1) “registro imediato de fatos e situações quaisquer que impressionam o pesquisador”, mesmo os que aparentam não estar muito relacionados com a pesquisa, mas que poderão se tornar novos dados: 2) “para que se tenha, através de sua leitura, o conhecimento da equação pessoal do investigador, podendo-se deste modo calcular qual a margem possível de deformações que terão os dados obtidos por ele”. Heloisa demonstra consciência e o limite do seu papel enquanto pesquisadora no contexto de produção do trabalho etnográfico, fazendo uma reflexão importante para o tipo de ética que pretendia estabelecer na sua prática antropológica:

²¹³ A comparação com a cultura japonesa demonstra que o interesse temático e metodológica a acompanhava há décadas, como tratei no primeiro capítulo.

por mais isenta de preconceitos que seja uma pessoa e maior preparo teórico que tenha tido, não pode ela libertar-se completamente de um certo grau de etnocentrismo, e do seu sistema particular de valores, que poderão, até certo ponto, influenciar não só a seleção dos dados a ser registrados, como também, a própria maneira de interpretá-los.

Aproximando-se do final do projeto, no penúltimo tópico do projeto, “Problemas gerais de arte e suas relações com a arte Karajá”, Heloisa apresenta críticas ao que seria o “preconceito” e o “etnocentrismo” de uma “teoria comum entre muitos autores”, como os filósofos alemães dos séculos XVIII e XIX que as “artes indígenas” e “orientais” seriam inferiores às “artes ocidentais”. Citando autores como Winckelmann, Hegel, e, no século XX, Warringer, ela procura situar como foram constituídas as ideias de padrões classificados como “clássicos”, associando a arte greco-romana e renascentista à perfeição, ao equilíbrio, ao belo, à superioridade, e o que seria “arcaico”, “primitivo” à inferioridade, ao “tosco”, ao desprovido de beleza e sentido estético.

Tais pressupostos teriam perdido a validade “só em tempos relativamente recentes, com a renovação modernista”. Os artistas ocidentais teriam sido influenciados em parte pelas pesquisas de antropólogos e arqueólogos, passando “a valorizar as artes chamadas exóticas” e incluir nas suas produções “valores formais presentes nas artes orientais e selvagens”. Heloisa sugere que categorias como “arcaico” não são passíveis de classificar a arte da boneca Karajá porque o termo seria fundado na perspectiva da antiga Grécia, enquanto “a organização social não corresponde à estratificação da sociedade grega no chamado período arcaico”. A economia dos gregos antigos era baseada na agricultura, já a dos Karajá antigos seria na caça e na coleta. Da mesma forma, o termo “primitivo” não caberia. Pelo seu argumento,

não podemos chamar ao estilo tradicional Karajá de primitivo, porque não sabemos se ele corresponde a uma fase inicial. Além disso, tal palavra, servindo para designar de modo geral qualquer arte selvagem, torna-se imprópria para designar especificamente uma fase qualquer de uma arte desse tipo. Preferimos então abandoná-las.

A opção de Heloisa Fénelon para classificar o que seriam os diferentes estilos na confecção da boneca Karajá, decorrentes das mudanças pelas quais passaram, são as categorias de “arte simbólica” e “arte em perspectiva”, tratadas por Franz Boas na obra *Arte Primitiva*. Na primeira (arte simbólica), o desenhista não teria o interesse de “reproduzir o que efetivamente vê em um dado momento”. Já na segunda (arte em perspectiva), haveria o interesse do artista em reproduzir a “imagem visual momentânea, acionando os traços que se imponham com mais força à atenção do especialista (o artista), sendo que a aproximação às

formas da natureza é muito maior”. O que Castro Faria chamou de “fase antiga” e “fase moderna” (FARIA, 1959), Heloisa analisaria como “estilo simbólico” e “estilo realista”.

O sexto e último tópico do projeto teve por título o “Histórico das relações dos índios Karajá com a sociedade nacional”. Foi a parte em que a autora apresentou o percurso dessa história, a partir da bibliografia disponível, procurando situar como a organização social dos Karajá foi afetada pelas mudanças provocados a partir do avanço do contato com os não indígenas.

Com este projeto, Heloisa Fénelon partiu para o trabalho de campo na Ilha do Bananal no ano seguinte, em 1957, com recursos da CAPES. As suas experiências na primeira pesquisa de campo serão o tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO 3: ETNOGRAFIA DA AMIZADE

Na tarde de sábado, 3 de agosto de 1957, Berixá, uma mulher do povo Inỹ-Karajá com aproximadamente 45 anos de idade, estava em casa com o seu marido, Watauzinho, 50 anos, na aldeia de Santa Isabel, localizada perto do Posto Indígena Getúlio Vargas, na Ilha do Bananal. Órfã de pai e mãe, Berixá havia sido criada por sua tia Wederí, já falecida, considerada por alguns Inỹ como a responsável pela grande inovação na produção das *ritxòkò*, as bonecas em cerâmica. Por volta da década de 1940, com o avanço de projetos coloniais na região do Brasil Central, Wederí teria sido a primeira mulher a fazer as bonecas aplicando a técnica do cozimento. Até então, a produção ocorria com barro cru ou com cera de abelha. Havia também as bonecas de madeira, chamadas pelos Inỹ de *kawakawa*. Assim como as *ritxòkò*, também são consideradas brinquedos de criança. Antes disso, o barro era cozido para fazer outras cerâmicas, como potes, vasos e outros tipos de materiais. Mas Wederí teria provocado uma grande revolução nos modos de fazer as bonecas.

Naquele sábado, Berixá, Watauzinho e mais onze pessoas que moravam com eles foram visitados por uma *tori*, expressão Inỹ para se referir aos não indígenas, aos brancos. Era a estudante de Antropologia Cultural Heloisa Fénelon, interessada em aprender sobre os Inỹ-Karajá, entender como, a partir da produção material, considerada do ponto de vista artístico e social, o povo do rio Araguaia era influenciado e reagia às mudanças provocadas pelo contato com a chamada sociedade nacional.

A casa de Berixá e Watauzinho, assim como outras casas na comunidade, eram verdadeiras oficinas de arte e de artesanato. Berixá era uma das artistas mais experientes e requisitadas, estava entre as que mais vendiam bonecas. Parte do respeito vinha por ser sobrinha e por ter aprendido observando Wederí. Heloisa tinha interesse, na ocasião da visita, em saber sobre bonecas que representavam humanos ou animais com duas ou três cabeças, feitas pela ceramista e por outras mulheres, como Xireréya, com 28 anos à época, uma das primeiras com quem a pesquisadora desenvolveu relação de amizade. Tal formato seria um dos mais novos, dos mais recentes na arte Karajá. Em certa altura da visita, de tanto escutar o seu nome, Heloisa escreveu na caderneta de anotações: “dona *Luiza*, muito conhecido meu nome” (grifo meu). Se, conforme tratado por Pierre Bourdieu, “o nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais” (BOURDIEU, 2006, p. 187), nos tempos e espaços sociais dos Inỹ da aldeia de Santa Isabel, Heloisa ganhou a identidade de “dona *Luiza*”, alguém que estava ficando cada vez mais conhecida, “amiga de Karajá”.

A visita aconteceu durante o treinamento de formação antropológica, a segunda etapa do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural do Museu do Índio/SPI. Após a formação teórica e a elaboração do projeto de pesquisa, havia chegado o momento de iniciação em pesquisa de campo, condição para obtenção do certificado de conclusão e reconhecimento como profissional de antropologia. Pensando na linha do rito de instituição sugerido por Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 2008a), a seleção para o curso, a formação inicial, as avaliações, o projeto de pesquisa, o trabalho de campo e a apresentação do relatório foram etapas do ritual que permitiria a sua inserção nas fronteiras do campo antropológico.

O objetivo deste capítulo é analisar experiências de Heloisa Fénelon, a *dona Luíza* para os Inỹ, no primeiro trabalho de campo na Ilha do Bananal, em 1957, parte do treinamento para formação antropológica. Ao longo do treinamento, Heloisa percebeu que amizade e confiança seriam condições fundamentais para construir os diálogos e as interações com os Inỹ-Karajá, promovendo uma relação baseada na ética e no respeito à comunidade. Para este capítulo, utilizo como fonte histórica parte dos documentos etnográficos produzidos em campo pela pesquisadora. Entre os documentos, destacam-se as nove cadernetas de anotações e os dois cadernos em que registrou os diários de campo. Também recorro a 24 fichas onde foram registrados os dados do recenseamento que ela realizou entre agosto e outubro de 1957, na segunda etapa da pesquisa, ajudando-me a identificar os vários Inỹ-Karajá com quem ela manteve relações.

3.1 “Entre os Karajá, Arutana era o meu professor”

Um dos ensinamentos recebidos por Heloisa Fénelon no curso do Museu do Índio que a acompanhou pela trajetória intelectual foi o de valorização da pesquisa de campo. Castro Faria afirmou que ela fazia questão de lhe atribuir o pioneirismo nos estudos de arte indígena. Reconhecendo que havia publicado obras sobre “arte animalista” e sobre “a figura humana na arte dos índios Karajá”, Castro entendeu que tal atribuição não lhe cabia. Suas pesquisas teriam sido com “peças produzidas”, reunidas nas coleções do Museu Nacional. O professor do Museu Nacional informou que a orientou para as “pesquisas de observação direta da produção de obras, que nós chamamos *de arte*, segundo nossos critérios tradicionais, de uma estética firmada em cânones da chamada *cultura ocidental*” (grifo do autor). Segundo Castro, até então os estudos antropológicos sobre artes tribais desconheciam informações sobre os autores e a sua identificação social enquanto artistas. O desconhecimento estaria fundado em “um velho preconceito” da antropologia, que concebia as chamadas “sociedades simples

como homogêneas”, direcionando os estudos à identificação de “funções de chefia – religiosa, guerreira, de facções ou de linhagens”. O trabalho de Heloisa Fénelon teria rompido este preconceito, cabendo-lhe, por isso, a atribuição de pioneirismo. Segundo Castro,

Heloisa, sim, foi pioneira na construção de uma nova antropologia da arte, fundamentada em observação participante, no colecionamento esclarecido, na identificação dos autores e dos papéis sociais. As coleções que deixou representam uma fonte abundante, que dificilmente será esgotada. (FARIA, 1997, p. 270).

O pioneirismo estaria no fato de sua produção intelectual ser fundada em observação participante. A prática de colecionamento estaria pautada no “esclarecimento teórico”, na “identificação de autoria dos *artistas*” (grifo do autor) e dos papéis sociais junto aos povos estudados. Isso sim seria uma inovação nos trabalhos antropológicos.

De acordo com o regulamento do CAAC, o trabalho de campo deveria ser realizado no período mínimo de três meses. Heloisa Fénelon permaneceu por aproximadamente cinco meses, realizando duas viagens. A primeira ocorreu entre 31 de março e 20 de maio. Alegando dificuldades de inserção entre os adultos, principalmente as mulheres, a estudante retornou ao Rio de Janeiro, buscando reorganizar os trabalhos. A segunda viagem ocorreu entre 27 de julho e o final de outubro de 1957.

A saída do Rio de Janeiro estava prevista para o sábado, 30 de março de 1957. No dia anterior, ela esteve no Museu do Índio, conversando com Mário Ferreira Simões. A conversa mereceu registro no diário, fazia parte da sua pesquisa. Uma anotação dizia que, de acordo com Simões, “só há três artistas Karajá”. As demais seriam “apenas copistas”. A fala de Simões, ao ser escrita no diário de campo, tomou valor de dado etnográfico. Não se tratava apenas de um informante, mas sim de alguém com a experiência de ter viajado e reunido coleções na região e de ter sugerido a Darcy Ribeiro a importância deste estudo, demonstrando interesse em desenvolvê-lo. A anotação seguinte diz que o etnólogo teria procurado convencê-la “a abandonar o estudo da evolução de estilos” e o “problema da mudança de estilo em relação ao maior ou menor afastamento da civilização, de que ele vai tratar agora”.

Diante da estudante investida por Darcy Ribeiro para realizar a pesquisa, é de se compreender a atitude de Simões em marcar posição e indicar que Heloisa declinasse de parte do projeto. Também se compreende a cautela da estudante, familiarizando-se com o tema, com a rede de sociabilidade e com o campo antropológico. Heloisa registrou: “acho que devo ficar com o estilo geral da arte Karajá, que esboço no plano (estilístico) e o papel da artista

dentro da sociedade”. Não foi o que aconteceu, pois a tese que resultou das pesquisas no Araguaia mostra a amplitude e a complexidade teórico-metodológica da investigação. Mas revela a forma cautelosa como ocorreram os primeiros passos na pesquisa antropológica.

Como previsto, Heloisa se dirigiu para o aeroporto do Galeão, juntando-se a uma equipe de oficiais da Força Aérea Brasileira (FAB) rumo à Ilha do Bananal. A viagem contou com a articulação entre o SPI e a FAB, certamente com a mediação de Darcy Ribeiro, possibilitando a sua ida junto aos oficiais. Contudo, a viagem não aconteceu naquele dia. Um dos pilotos, o coronel Ovídio, não foi avisado, por isso não se apresentou no aeroporto e a saída foi adiada para o domingo. De toda forma, o sábado foi proveitoso, o trabalho de campo se deu no contato com os outros oficiais. O coronel Coutinho falou que as ceramistas “especialistas” produziam em menor quantidade, enquanto “outras mulheres fazem para vender quantidades maiores de cerâmica menos bem feitas”. Antes mesmo da viagem, Heloisa começava a transformar as falas e as circunstâncias vivenciadas e observadas em dados etnográficos.

O voo saiu no domingo, 31 de março. Mas não sem percalços. Heloisa perdeu a maleta com documentos, dinheiro, livros, cartas, papeis para os desenhos dos indígenas e cadernetas para anotação. “Apesar disso resolvi viajar”, registrou. O voo partiu às 8 horas. Além dos coronéis Ovídio e Coutinho, a tripulação era constituída pelo tenente Melo e o pelo sargento Getúlio. Chegando pelo município de Aruanã, a tarde Heloisa já visitou um aldeamento, acompanhado por Nilo, possivelmente funcionário do SPI.²¹⁴

Provavelmente por ter perdido o seu material de viagem, os registros nas cadernetas começaram em 8 de abril. Ela pode ter recebido parte dos materiais do Rio de Janeiro, através de outros voos da FAB. Também pode ter comprado papeis de desenho em São Félix, o que fez em outros momentos do trabalho de campo. As primeiras notas na caderneta são de vocabulários e expressões na língua Karajá, como criança (*kuladô*), moça (*diadokowa*), e outras, que traduziam termos como mão, arco, flecha, rede de pescaria, peixe, bonito, bom.

Como indicou no projeto, a forma de inserção entre os Iny-Karajá seria como auxiliar da professora da escola do PIGV, Lea Jansen. A escola era frequentada por crianças e jovens da aldeia Santa Isabel, algumas delas eventualmente acompanhadas pelas mães. Lea, seguindo as orientações de Darcy Ribeiro, desenvolvia a técnica de elaboração de desenhos em papel. Também orientada por Darcy, Heloisa imaginava que a posição de auxiliar de professora lhe

²¹⁴ Não foi possível precisar com exatidão, mas por estar constantemente em companhia de outros funcionários, desconfio que Nilo também trabalhasse no Posto Indígena.

permitiria, além de observar a prática de produção dos desenhos, conquistar a confiança dos adultos.

O responsável pelo Posto era Dorival Pamplona Nunes, que lhe foi bastante receptivo, prestando informações e possibilitando contatos. O Posto se tornou o local de hospedagem de Heloisa, alugando um cômodo. A casa de Dorival, onde ia com certa frequência para almoçar e jantar, foi um lugar de interação com os indígenas que por lá circulavam. As casas de regionais que mantinham relações com agentes do SPI e da FAB também eram frequentadas por ela. Convivendo com as pessoas locais, além de observar o que pensavam sobre os indígenas, Heloisa percebia que alguns Inỹ-Karajá se aproximavam. Notando a sua presença, alguns/as buscavam o diálogo, e vice-versa. Outro lugar importante de mediação foi a janela do quarto, na sede do Posto. A partir dos primeiros contatos, aos poucos a estudante passou a visitar as casas de alguns indígenas, inicialmente acompanhada pelo pessoal do Posto, posteriormente, com mais segurança, sozinha.

Na sua primeira tese, Heloisa mencionou as dificuldades iniciais de aproximação com os Inỹ-Karajá adultos. A professora Lea havia saído pouco tempo antes, e não retornou, o que teria dificultado a comunicação inicial. Ao invés de professora auxiliar, Heloisa foi identificada como a professora da escola. A sua presença era comumente associada a Lea e a outra mulher *tori* que povoava as lembranças recentes dos moradores da aldeia, a enfermeira Heltie.

Entre os registros anotados em 24 de abril de 1957, após três semanas de trabalho de campo, Heloisa anotou a minuta de uma carta a ser enviada a Darcy Ribeiro, transcrita abaixo, mantendo-se os trechos que ela havia riscado. Note-se que, apesar de afastado do SPI, Darcy Ribeiro mantinha relação de correspondência na orientação da pesquisa.

C. Darcy,

Obtive poucos dados, principalmente sobre cerâmica. Obtive mais sobre relações entre civilizados e índios. {Técnicas usadas. Visitas em companhia de enfermeiro. Crianças (desenho). Informante}.

Pretendo ficar mais 15 dias, pois agora estou tendo mais intimidade com os adultos, até agora estive em maior contato com as crianças. Depois disso, acho conveniente ir ao Rio e conversar com os professores, pois ficar mais tempo ~~nessa situação~~ seria inconveniente. ~~sinto necessidade de discutir a atitude tomada por mim.~~ Acho que, talvez eu tenha agido com demasiada cautela, mas antes de tomar ~~maiores~~ qualquer iniciativa ~~(tenho várias ideias que gostaria de discutir com os professores)~~. desejaria de falar com o senhor e os outros professores.

Principalmente homens: as mulheres que falam português são poucas, e mesmo estas têm vergonha de falar.

Percebe-se o questionamento da sua própria atitude, sugerindo que a cautela poderia estar sendo excessiva. Ainda assim, o rascunho da carta indica um movimento de aproximação. Mencionando as técnicas até então utilizadas (visitas em companhia do enfermeiro do Posto, Hilário; desenhos das crianças, na escola; informante), a anotação permite observar sinais de que a estratégia de se apresentar como professora começava a dar resultados. Há o sentimento de produção de intimidade, de familiarização. Dizendo que pretendia retornar ao Rio de Janeiro em 15 dias para reavaliar os procedimentos, o retorno de fato aconteceu quase um mês depois, em 20 de maio.

Entre as observações feitas em campo estavam as “atitudes” e “condutas”, demonstradas pelos Inỹ-Karajá e pelos não indígenas (agentes do SPI, pessoal da FAB e outros agentes sociais). Foi daí que veio a informação, no esboço da carta, de que até então havia obtido mais dados sobre as relações entre civilizados e indígenas. Na primeira etapa de trabalho de campo, um período de aproximadamente cinquenta dias, Heloisa estabeleceu relações importantes ao que ela chamou de intimidade, passando pela criação de laços e relações de confiança.

Um dos primeiros registros sobre as atividades com as crianças e jovens na escola foi anotado na caderneta em 9 de abril de 1957, uma terça-feira. Dizia que pela manhã estava “fazendo cartas e vendo as crianças desenhar na escola”. As crianças ficavam curiosas, dirigiam-lhe perguntas, queriam saber o que ela estava fazendo. Após o almoço, ela retornou à escola, anotando na caderneta algumas situações anteriores (conversas com indígenas, palavras na língua Karajá, com tradução para o português). Também fez comentários sobre as crianças e as relações com os desenhos:

Maloíri, menino de 11 anos, tembetá, rosto fino, aparece à porta mas não desenha. Parece esquivo. Takanaro, Loiwá, Owakiro e Kuwakira desenhavam mais lentamente que outras [meninas]. Owakiro, belos e cuidados desenhos. Menor que as outras. Falei com carinho com Koxixaro, que parece satisfeita, e já fez vários desenhos. Já sorri, antes não ria nunca. Loiwá concentra-se muito quando desenha. O mesmo com Owakiro. Koxixaro desenha de maneira preguiçosa. O último desenho de Takanaro, penso que devia estar cansada, porque não terminou a pintura e logo saiu. Acabou o papel bom para desenho, apesar disso, Owakiro aceitou o transparente e continuou a desenhar. Koxixaro também. (...) Koaxiro (?), menina pequena que usa franja castanha na cintura, e quem brinquei outro dia. Já a observei 2 vezes na varanda da escola, hoje com Dewa-Dewa. Não tem irmão, o menino com que estrava outro dia é sobrinho dela. Desenharam bastante hoje na escola, à tarde.

A porta da sala de aula aparece como uma fronteira para o menino Maloíri, filho de Berixá e de Watauzinho. A idade indicada na passagem anterior era de 11 anos, já na ficha de

recenseamento elaborada por Heloisa estava registrado 12 anos em 1957. A alusão ao tembetá evidencia que ele havia passado pela introdução do adorno labial inferior. Entre os Inỹ-Karajá, conforme registrou Heloisa, o tembetá (osso fino) é colocado nos meninos por volta dos 7 anos de idade. Segundo André Toral, “o ritual de furação do beixo” pode estar relacionado aos rituais de iniciação masculina, mas não necessariamente (TORAL, 1992, p. 250). O mais importante evento cerimonial é o *Hetohokỹ* (Festa da Casa Grande), cerimônia de iniciação masculina para a vida adulta, um dos principais eventos na organização sociocultural dos Karajá (COSTA, 1978; TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994; LIMA FILHO e SILVA, 2012). Por volta dos 12 anos de idade, o rapaz inicia o processo de entrada na Casa Grande, passando a aprender o que lhe é ensinado pelos homens.²¹⁵

A imagem a seguir apresenta um conjunto de tembetás coletados para o Museu Nacional por William Lipkind durante o trabalho de campo na Ilha do Bananal em 1938, no convênio entre o Museu e a Universidade de Colúmbia.²¹⁶ Segundo a documentação do SEE, o material foi escavado num cemitério da aldeia de Fontoura.



Figura 8: Tembetás dos Inỹ-Karajá no Museu Nacional

A porta da escola também pode ser pensada como um portal para a antropologia de Heloisa Fénelon. As crianças que a atravessavam se tornavam elos com o mundo Inỹ-Karajá. Como previsto no projeto, Heloisa recorreu ao desenho tanto como forma de produção de pinturas pelos indígenas quanto como estratégia metodológica de aproximação com os adultos. Entre os nomes mencionados anteriormente, Koxixaro era uma jovem de 15 anos,

²¹⁵ Conforme observado por André Toral, “durante a estação das chuvas realizam-se as maiores e mais importantes cerimônias dos Karajá, o *Hetohoky*, e dos Javaé, o *Iweruhuky* e o *Hetohoky*, que incluem a celebração das colheitas, festas de iniciação com visitas rituais entre aldeias” (TORAL, 1992, p. 106).

²¹⁶ Coleção William Lipkind. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Foto: João Maurício. Sobre a coleção de William Lipkind do Museu Nacional, ver Lima Filho, 2017.

órfã de pai e de mãe e que apanhava do irmão. Aos poucos, passava a aparentar uma atitude simpática, com sorriso e demonstração de satisfação, sugerindo que antes poderia ter sido diferente. Quando o papel de melhor qualidade acabou, continuou empenhada, mesmo que seguindo ritmo menos acelerado que os demais, pelo olhar da antropóloga em formação. O carinho demonstrado por Heloisa era recíproco. Em outras passagens das cadernetas de anotações, Koxixaro é citada como “sempre muito carinhosa”. Quando se encontravam, em diferentes ocasiões, a jovem Inỹ lhe fazia carinho, abraçava-a de forma apertada, sentava-se em seu colo, pedia para ser pintada (com maquiagem, no quarto de Heloisa), tentando inclusive desenhar a professora, na escola.

Assim como as portas da escola, a janela do quarto onde estava hospedada também a ligava ao mundo Karajá, no entorno do PIGV. A presença da mulher *tori* chamava a atenção das crianças, algumas das quais se aproximavam, como Konoí, um rapaz de 13 anos em 1957. Em 10 de abril, dia seguinte à experiência dos desenhos na escola, Heloisa estava no quarto, quando registrou, entre outras coisas, as “conversas com Konoí – pequenas conversas com intervalos, quando aparece à janela”. Em dias anteriores, ela havia perguntado ao rapaz se gostava mais de avião, canoa ou motor. A ideia com a pergunta era observar o grau de envolvimento com as coisas “tradicionais” (canoa) e “modernas” (avião). O garoto respondeu que gostava mais de avião. Quando a pergunta restringiu as opções entre canoa e motor, a resposta foi novamente avião, tamanho o fascínio provocado pelo transporte que sobrevoava os ares e aterrissava em suas terras, trazendo-lhes pessoas e coisas de outros mundos, levando coisas e pessoas do seu.

Outra pergunta ao rapaz foi sobre as estrias em seu corpo, marcas em linhas paralelas, interessada que estava em saber com o que a sangria foi feita. A resposta foi o nome de um peixe, mas Heloisa não lembrou qual exatamente. Konoí estava acompanhado de um menino, aparentemente mais jovem e sem as estrias. À pergunta sobre o porquê do outro garoto não apresentar as marcas, Konoí respondeu: “porque ele não está ficando rapaz”. Ficar rapaz significava a passagem para a vida adulta, simbolizada pela cerimônia do *Hetohokỹ*.

Voltando às notas do dia 10 de abril, Heloisa retoma a presença de Konoí, novamente em sua janela. A pergunta da pesquisadora foi na tentativa de retomar o tema anterior:

“Então, você vai dançar Aruanã?” Fez-me calar com certa energia. “Não fala! Faz mal!” Se a gente fala, “abre buraco grande, bota fogo, joga, joga, joga, todo Karajá morre”. “Nem para Lea você fala?” “Não!” “Nem para sua mãe?” “Para mulher nenhuma. Não fala para Uaxabeko, Yokurka, Taxoiri, Kudjoína” e ainda alguns nomes de meninos um pouco menores, que ele parece liderar e que estão sempre

com ele, e desenham na escola. “Se você fala, você morre”. Prometi-lhe que não falaria.

Dois pontos importantes podem ser observados neste diálogo. Por um lado, um tema sensível aos Inỹ-Karajá, uma questão de segredo do que pode ou não ser falado às mulheres e aos “meninos um pouco menores”. Por outro, o compromisso assumido por Heloisa de “que não falaria”. A prática de colecionamento realizada pela antropóloga dois anos depois, como veremos no capítulo 6, revela uma relação não observada por etnólogos que fizeram trabalhos de campo décadas antes ou mesmo por colecionadores que circulavam pela região e não eram antropólogos: não há registro de colecionamento de *Ijasò*, as “máscaras de Aruanã”, nem de itens considerados sensíveis aos Inỹ-Karajá. Todo o material foi reunido por compra, na chave da arte e do artesanato.

“Dançar Aruanã” faz parte da cerimônia de iniciação dos meninos à vida adulta, relacionada à cosmologia dos Inỹ-Karajá. Para entender o porquê da repreensão de Konoí, começo recorrendo à história contada por Iwaru, da aldeia Watau, no Vídeo do Registro Patrimonial, produzido a partir das pesquisas do Museu Antropológico de Goiás em parceria com o IPHAN. Era uma história aprendida com o seu avô. Com variações, o conteúdo desta narrativa está presente em diferentes etnografias sobre os Karajá.

os Karajá antigamente moravam no fundo do rio. Um dia, Karajá saiu, disse que era pai de recém-nascido que saiu andando à procura de mel. E de repente viu uma saída. E ele saiu. Saindo aqui viu seriema, pé de pequi, mel de abelha. Gostando do lugar, ele voltou para o fundo do rio. Os homens gostavam do que ele tinha levado. E as mulheres conversavam entre si. Todos se reuniram e saíram. E saíram para cá. Nosso avô Koboí tentou sair. Mas como era barrigudo não passou do buraco. Só com a cabeça para fora ele disse: meus filhos, voltaremos porque aqui tem morte! Vejam, pé de murici morto, oiti morto. Vamos embora para o fundo do mar outra vez. Os que saíram trouxeram seus alimentos.²¹⁷

A dança dos Aruanã é a dança dos *Ijasò*, como são chamados os seres que habitam o fundo do rio. Os *Ijasò* saem à superfície, sozinhos ou em duplas, na forma de dançarinos que se apresentam com máscaras de palha e plumas, acompanhados por jovens dançarinas solteiras, as *Ijadòma*. A repreensão de Konoí tem relação com os segredos das cerimônias. Somente os homens e os rapazes iniciados poderiam ingressar na *Hetokre*, a Casa do Aruanã, “onde se reúnem os homens da aldeia” (TORAL, 1992, p. 66). Mulheres e meninos não iniciados não poderiam acessá-la, nem ver os *Ijasò* em seu interior. A revelação do segredo acarreta consequências ruins para os Inỹ-Karajá, como o fogo e a morte falados pelo jovem.

²¹⁷ Relato de Iwaru. *Ritxòkò*. Vídeo do Registro Patrimonial (MA-UFG / IPHAN, 2011).

Em 13 de abril, Heloisa observou uma dança, possivelmente foi a sua primeira observação. No diário de campo, registrou: “à noite, após o jantar, insisti com Sizídio para que me levasse a ver o Aruanã”. Sizídio era um dos funcionários do Posto. Era noite de lua nova. Dona Liscínia, moradora da região, com quem Heloisa manteve contatos e frequentou a casa, disse-lhe “que quando a lua ‘amanhece’ desse lado (lado do rio) é que eles gostam de dançar”. A dança começara por volta das 16h. Heloisa foi na companhia funcionários do SPI, como o enfermeiro do Posto, Hilário, além de Sizídio e Wenceslau. Após escrever as experiências pelas quais passou durante a dança, ela elaborou um desenho indicando os espaços que ocupou.²¹⁸

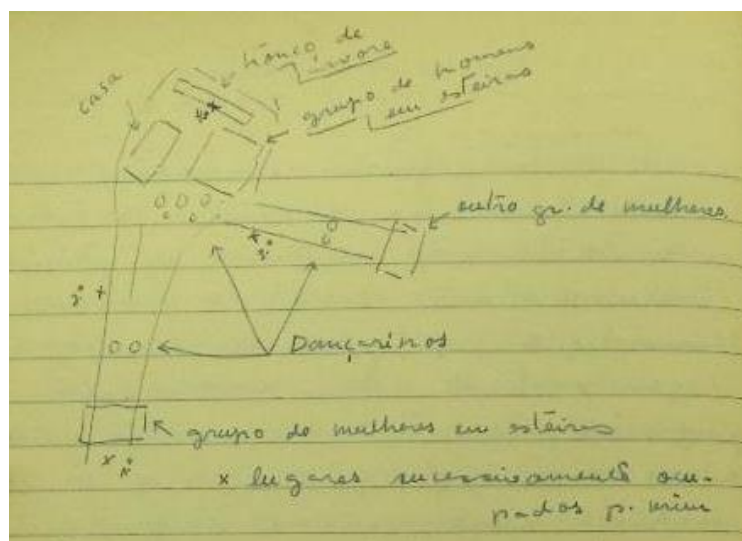


Figura 9: Detalhe do caderno de campo de Heloisa Fénelon (1957)

Associando o registro textual ao desenho, é possível imaginar as suas andanças naquela noite. Chegando por um caminho ladeado por bananeiras, ela avistou “mulheres, crianças e mocinhas deitadas” em esteiras. Era um dos dois caminhos que se bifurcavam no local da “Casa” (*Hetokre*, a Casa do Aruanã). Naquela primeira posição, Heloisa observou os “dançarinos”, “sempre de 2 em 2”, que se juntavam em quatro posteriormente. Ao encontro dos “mascarados”, quando estavam em dupla, “duas mocinhas seguiam esfregando o ventre”. Até que “se aproximam bastante” e, em seguida, os dançarinos “afastam-se para o lado”. Com o afastamento dos dançarinos, Heloisa percebeu crianças (meninas e meninos) que observavam o Aruanã arrancando folhas de bananeira. Curiosa, perguntou a um dos funcionários do SPI se fazia parte da cerimônia. A resposta foi negativa, as folhas seriam

²¹⁸ Figura 9. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Foto: Cecília Ewbank.

mesmo para “espantar os mosquitos”. Mesmo não compondo a cerimônia, a cena compôs a paisagem observada. O registro desta observação a coloca na cena, com as suas questões e circunstâncias de pesquisa. Heloisa anotou ainda que, durante a cerimônia, as mulheres e as crianças conversavam e riam bastante, mesmo quando os dançarinos estavam por perto.

Percebe-se, pelo desenho, que o grupo *tori* caminhou até a proximidade de outro grupo de mulheres, também em esteiras (3º lugar ocupado). Dali, o enfermeiro do Posto, Hilário, seguiu até a “Casa de Aruanã”, onde perguntou se mulher *tori* poderia se aproximar. Essa é uma questão importante porque mulher Iny-Karajá não podia acessar o interior da Casa. Dois jovens com quem Heloisa já havia estabelecido contato na escola, Kutaria (19 anos) e Tebokua (18 anos), responderam que sim. Baseada no fato de duas mulheres *tori* que estiveram na região antes dela, a professora Lea e a enfermeira Heltie, costumarem frequentar o Aruanã, e diante da sinalização positiva dos jovens, ela se aproximou, dizendo no relato ter avançado “até perto, mas não demasiado”. Próximo à “casa do Bicho”, os homens estavam “sentados num tronco de árvore, ou estendidos em esteiras e acorados”. Um dos homens se dirigiu e cumprimentou Sizídio, que perguntou se Heloisa poderia se aproximar do grupo. Autorizada, ela se aproximou, notando que ninguém lhe dirigia a palavra. Até mesmo Konoí “estava lá, varria o chão, andava de um lado para o outro, mas não me deu atenção”. A experiência de observação do Aruanã durou cerca de uma hora.

Da mesma forma que a então estudante de Antropologia Cultural estava interessada em conhecer as coisas dos Iny-Karajá, o interesse era recíproco. Konoí, por exemplo, demonstrou curiosidades pelas coisas da mulher *tori*. Em 16 de abril, quis saber por que o seu cabelo era curto. A resposta foi que no Rio de Janeiro se usava cabelo curto, era comum. Konoí também quis saber se Heloisa faria pintura de Karajá em seu corpo. Tanto para os indígenas quanto para os não indígenas, a pintura corporal por parte de pessoas não indígenas era vista de diferentes maneiras. Para os Iny-Karajá, poderia ser uma atitude de valorização da sua cultura e do seu povo pelo *tori* que assim procedesse, sobretudo se demonstrasse respeito e fosse aliado, amigo de Karajá. Para os regionais, poderia ser visto como atitude excessiva, até mesmo ridícula. Heloisa disse que pintaria o corpo “no tempo da seca, quando usasse roupa de verão”.

Para que o rapaz visualizasse uma representação de como era na sua cultura, Heloisa elaborou alguns desenhos, como poder visto nas imagens adiante.²¹⁹ A imagem apresentada na figura 10 mostra cortes de cabelos, enquanto a da figura 11 mostra o que seriam roupas de

²¹⁹ Figuras 10 e 11. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Fotos: Cecília Ewbank.

verão e como era a roupa de praia. Pela imagem de uma mulher com óculos, parece que Heloisa fez um desenho de si, recorrendo à autorrepresentação para se referir ao seu povo, à sua cultura, e dialogar com uma criança do povo e da cultura Iny-Karajá. O desenho não era apenas um recurso para obtenção de arte indígena e de documentos etnográficos, era também uma forma de comunicação, de mediação. Como veremos adiante, na segunda etapa do trabalho de campo, Heloisa levou desenhos e imagens de Iny-Karajá e seus produtos materiais publicados em livros, o que chamou a atenção de crianças e adultos.



Figura 10: Detalhe da caderneta de anotações de Heloisa Fénelon (1957)



Figura 11: Detalhe da caderneta de anotações de Heloisa Fénelon (1957)

A interação de Heloisa com Konoí foi um dos caminhos para conhecer o homem que se tornou o seu principal informante. Konoí era irmão de Loiwá, com 14 anos em 1957, citada anteriormente como a criança que se mantinha concentrada ao desenhar, na escola. Os dois eram filhos de Arutana, que estava com 43 anos em 1957. Uma anotação em 9 de abril descreveu as circunstâncias em que se conheceram. Ela estava na casa de Dorival, acompanhando sua conversa com três aviadores da FAB. A participação de Heloisa foi mais de escuta, falando “uma ou outra coisa”. O grupo estava na parte externa da casa. Dois índios se aproximaram e ficaram sentados, “um pouco afastados”. Era final da tarde de um dia bastante produtivo na escola, com grande produção de desenhos (citado anteriormente). A

noite se aproximava, e com ela, os aviadores e um dos índios se retiraram. O outro indígena permaneceu. Heloisa percebeu que o chamavam pelo nome de Arutana e que se tratava do pai do seu amigo da janela, Konoí. Dorival falou para Heloisa se sentar numa espreguiçadeira, e ela se aproximou um pouco mais. Em um dado momento, perto do horário do jantar, os dois ficaram a sós. Foi a primeira vez que conversaram.

O assunto foi puxado por Arutana, perguntando-lhe se “estava gostando dali”. Respondendo que sim, Heloisa falou em seguida que se sentaria ao seu lado no banco, e o fez. A pergunta seguinte foi se ela estava para visitar ou a trabalho. Em vista da quantidade de pessoas que circulavam pela região e pelo fato da professora anterior, Lea, bastante próxima às crianças, ter ido embora e não ter voltado, era um dado importante. A resposta foi que estava a trabalho.

Arutana então começou a se apresentar. Disse que “tomava conta dos Karajá”, era filho de cacique, assim como sua esposa, Renáke. Ele alegou ter negado a posição, quando o pai morreu. Ser chefe daria muito trabalho, por isso, preferia “ajudar, só, né?”. O papel de chefia da qual foi herdeiro e não tomou lugar é o *xandinodôioló*, responsável, entre outras coisas, pela organização das cerimônias tradicionais importantes para a comunidade e por receber os visitantes de outras aldeias. Quem assumiu a posição foi Pedro Kuriala, escolhido pela comunidade, estando na chefia quando da visita de Heloisa, em 1957 (estava com 56 anos) e em 1959.

A outra forma de liderança na aldeia de Santa Isabel é o “capitão de cristão”, responsável pela mediação entre os Karajá e a sociedade nacional, uma espécie de diplomata do seu povo. Em 1957, quem estava na posição era Wataú (50 anos), instituído por Getúlio Vargas, quando visitou a aldeia em 1940, conduzindo-o ao lugar até então ocupado pelo seu tio, Maluá (COSTA, 1978, p. 35).

Um exemplo da atuação diplomática do capitão Wataú ocorreu pouco tempo depois do segundo trabalho de campo de Heloisa Fénelon. Em junho de 1960, o então presidente Juscelino Kubitschek esteve na Ilha do Bananal. Entre as lideranças indígenas que recepcionou o capitão dos brancos estava Wataú. Vinte anos depois de Getúlio Vargas e o início da “Marcha para o Oeste”, foi a vez de JK e o plano desenvolvimentista, simbolizado pelo *slogan* “50 anos em 5”. A visita fez parte do projeto “operação Bananal”, que procurava empreender obras para “integração” da Ilha com a “civilização”, conforme registrado na

Revista o Cruzeiro.²²⁰ O capitão Karajá vestia um traje mais importantes do seu povo. Na imagem anterior, observa-se o uso do *ahetô*, um leque utilizado pelos rapazes iniciados (*weriribo*) na festa do *Hetohokỹ*, representando os mortos na encenação de luta contra rapazes de outras aldeias, presentes como visitantes. Também representa o mito de origem da luz, neste caso, relacionado ao sol. Outro adereço importante foi o tembetá, usado no lábio inferior, também relacionado ao *Hetohokỹ* e aos ritos de passagem. Já o chefe da República está usando um presente que recebeu, também usado em situações cerimoniais.²²¹

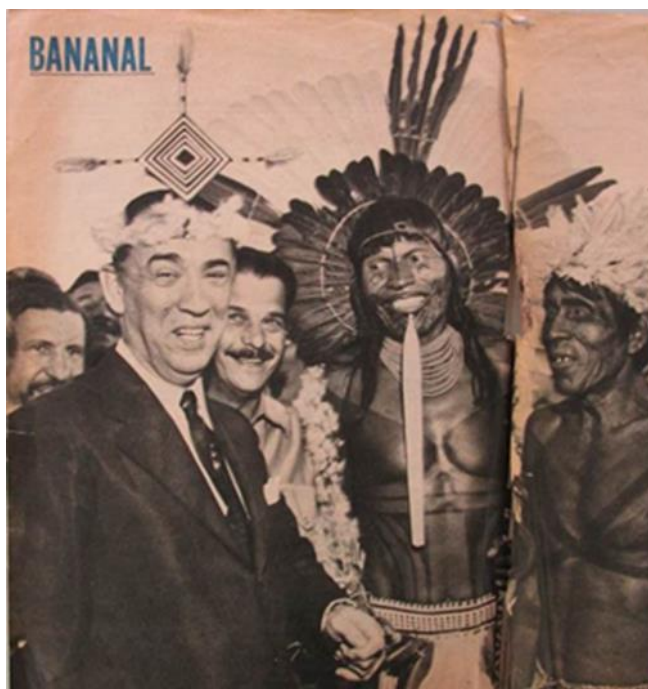


Figura 12: Capitão Wataú recepcionando o presidente JK (1960)

A importância do “capitão de cristão” se reflete na continuidade do prestígio de Maluá, tio de Wataú, mesmo após ter sido substituído na intervenção de Getúlio Vargas, em 1940.²²² O velho Maluá, com 64 anos em 1957, era um dos mais respeitados da aldeia.

²²⁰ Um dos eventos foi a inauguração do Alvoradinha, residência presidencial construída na região. Outras obras anunciadas na ocasião foram a construção de um hotel para recepção de turistas (concluído em 1964), uma pista de pouso para operação da FAB (concluída em 1961).

²²¹ Figura 13: Revista o Cruzeiro, 16 de julho de 1960. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

²²² No trabalho de campo de 1957, Heloisa escutou algumas versões sobre a mudança instituída por Getúlio Vargas. Em 5 de outubro, em visita à ceramista Ererake (com 44 anos), ela registrou ter escutado uma história de Abelardo sobre o assunto (não foi anotado qual era o nome Karajá). Pelo relato, Maluá acreditava que a chegada Getúlio seria na aldeia de Aruanã, deslocando-se para lá, o que gerou desencontro. Quando o presidente chegou, perguntou quem era o chefe, sem obter resposta. Então perguntou se não haveria chefe, ocasião em que Wataú teria se apresentado como tal. Outro relato foi anotado em 10 de outubro, na conversa com Karoreína, homem de 44 anos (segundo os dados de recenseamento era parente de Maluá, morava na mesma casa). Pela sua narrativa, Wataú não era obedecido, o chefe mesmo era Maluá. Mas quando Getúlio esteve na região, o sobrinho “Wataú passou na frente dele”. Mais importante do que a veracidade ou não destas narrativas é a sugestão de que a

Heloisa o considerou “extremamente conservador e pouco amigo dos civilizados”. Seria respeitado e temido como curandeiro e feiticeiro. Durante o *Hetohokỹ*, os homens se dividiam em grupos cerimoniais, e Maluá chefiava um dos grupos. Ao seu redor estava uma importante rede de homens prestigiados, construída por laços de parentesco, sendo considerado “avô” e “tio” dos moradores de Santa Isabel. Além disso, ele exercia influência na escolha dos nomes de crianças e mediava a resolução de conflitos familiares na aldeia (COSTA, 1978, p. 35-36).

Voltando ao registro da conversa com Arutana, Heloisa anotou os comentários sobre a professora Lea e a enfermeira Heltie. As duas estiveram lá, trabalharam, foram embora e não mais voltaram. Lea, segundo Arutana, ficava mais na escola, onde era auxiliada pelos seus filhos, Konoí e Loiwá. A antiga professora teria aprendido pouco a língua Karajá. Já Heltie “ficava nas casas deles, almoçava com eles, ficava toda pintada, aprendera Karajá”. Teria aprendido com o próprio Arutana, anotando as coisas em um caderno. Aproveitando a conversa sobre ensino e aprendizagem dos conhecimentos dos Inỹ, Heloisa perguntou se ele gostaria de ensiná-la. Além de responder que sim, Arutana a convidou para ir à sua casa, dizendo que Konoí a levaria. Disse ainda que sua mulher às vezes não estava de bom humor, por conta de doenças. Mas quando melhorava, “ficava satisfeita”. A conversa terminou quando Heloisa foi chamada para o jantar, apertando a mão de Arutana e se despedindo.

As primeiras impressões de Heloisa sobre Arutana foram sobre a sua “atitude de chefe”.²²³ Tratava-se de alguém que falava com “com calma e firmeza, de igual para igual”.²²⁴ A sua percepção foi de uma atitude de “liderança”, de “satisfação” e de “igualdade” no modo de agir. Um desses momentos em quem percebeu a sua segurança foi quando Arutana a apresentou a Willy Aureli, jornalista e sertanista paulista que desde a década de 1930 realizava excursões para a Ilha do Bananal.²²⁵ Arutana o considerava “muito mais conhecido do que Simões”, informando já tê-lo acompanhado em várias viagens. Por outro lado, também

mudança não foi uma ação do presidente, passivamente vivida pelos Karajá. Ao contrário, nota-se um movimento por parte de Wataú, uma ação protagonista em direção ao lugar de capitão. Sobre o episódio, ver também os diários de Acary Passos e do Oliveira, que estão arquivados no Museu Antropológico da UFG. Agradeço ao professor Manuel Ferreira Lima por me passar esta informação.

²²³ Arutana lhe pareceu mais simpático, em comparação a outros homens Karajá que já havia conhecido, segundo suas primeiras impressões. Teria mais dignidade do que Maluá e Wataú, fazendo menos pedidos e demonstrando menor restrição de responder suas perguntas. Também se detinha a assuntos gerais, mais abrangentes, diferente de José Iroá, outro informante importante que, de forma simpática, pareceu-lhe falar mais de assuntos particulares.

²²⁴ No primeiro trabalho de campo, Heloisa escutou informações de que Arutana, Wataú e Maluá recebiam dinheiro do encarregado do Posto, Dorival, por serem chefes.

²²⁵ A primeira expedição chefiada por Willy Aureli aconteceu em 1937. A expedição Bandeira Piratininga visava explorar as regiões do rio Araguaia e do rio das Mortes. Como noticiado pelo periódico Correio Paulistano (edição 24294 de 8 de julho de 1937), além do jornalista, a expedição foi acompanhada por militares, equipes de filmagens, vaqueiros e “vários Karajás”.

houve momentos em que Heloisa percebeu atitude de maior “condescendência” do que de “igualdade”, de “relações de subordinação” em relação a alguns *tori*. Um dos episódios foi “nas casas de Bento e Severiano”, segundo anotou em 01 de agosto de 1957, na segunda etapa da pesquisa de campo, quando o percebeu mais retraído.

Outra impressão anotada sobre Arutana foi a sua atitude em relação a Lea e Heltie. Para Heloisa, parecia haver necessidade de alguém na intermediação entre os Karajá a administração do SPI, visto que “Dorival se conserva estranho aos índios”. Seria alguém que os estimasse, admirasse, aceitasse os seus costumes. Talvez por isso, de acordo com as primeiras observações, Heltie tenha sido mais estimada, integrando-se mais à comunidade, auxiliando-os, embora não tenha conseguido, “talvez, fazê-los sentir-se confiantes em si próprios”.

Quando começava a definir que voltaria para o Rio de Janeiro, a fim de reorganizar o plano de pesquisa, Heloisa comentou com Arutana que Darcy Ribeiro era o seu professor. Arutana disse que conhecia Darcy, além de Simões, de quem dizia gostar. A estudante prometeu que, quando encontrasse o professor no Rio, falaria que, “entre os Karajá, ele, Arutana, era o meu professor” (anotado em 27 de abril de 1957). Era uma forma de reconhecer a importância de uma das lideranças Iny-Karajá que se tornaria o “principal informante”.

3.2 “Vieram vender bonecas”

O esboço da carta a Darcy Ribeiro indicava que até então havia poucas informações sobre cerâmica. Mas o tema se tornava mais frequente, aproximava-se do seu campo de observação e de registro. As informações circulavam, assim como as pessoas, as *ritxòkò* e diversos outros materiais, mediadas por relações de troca e de compra e venda. Percebendo a presença de Heloisa na escola, no Posto e nas casas de pessoas ligadas ao SPI, inicialmente alguns poucos adultos (o fluxo aumentou com o tempo) e, principalmente, as crianças iam ao seu encontro. E foram as crianças Karajá que começaram a lhe oferecer as bonecas. Em 11 de abril, Heloisa registrou que três meninas “vieram vender bonecas como se fossem delas”, na casa de dona Liscínia. As meninas eram Takanaru, “a que mais falou”, Koinakuru e Onakiro, “que não falou nada”. Demonstrando interesse, Heloisa pediu que lhe trouxessem outras, gostaria de ver mais. O que acabou não acontecendo.

Um menino se aproximou à janela e a aconselhou a não comprar, alertando que havia “muitas bonecas”. Atenta ao que o menino teria a dizer, Heloisa pediu o seu conselho,

perguntando-lhe: “você não acha melhor eu comprar depois?” O garoto respondeu que as meninas queriam enganá-la, “que o boneco não é cozido, mas é cru”. A pesquisadora procurou demonstrar conhecimento, falando que conhecia e sabia fazer boneca. E lhe pediu para explicar às meninas que não queria comprar naquela ocasião, mas sim quando tivessem mais bonecas, cozidas.

Uma mulher Iny-Karajá, Inês, também ceramista, apareceu na janela e explicou que as bonecas não foram feitas pelas meninas, mas pelas mães. Uma das meninas, Takanaro, “a que mais falou”, tinha 10 anos e era filha de Koanajiki, de 30 anos, considerada uma das ceramistas de maior reconhecimento e prestígio social, entre os Iny e entre os compradores, principalmente o pessoal do SPI e da FAB. Segundo informação obtida com Arutana, registrada em 01 de outubro, Mário Ferreira Simões comprou “muito pote” com Koanajiki. Arutana conversava nessa ocasião sobre as *kawakawa* e Heloisa perguntou se Simões tinha interesse pelas bonecas de madeira e de cera. Segundo Arutana, com ele Simões estava interessado nos bancos. Com a Koanajiki, o seu interesse era pela cerâmica.

Para avançar em sua Etnografia das mulheres Iny-Karajá e das *ritxòkò*, a estudante intensificou as visitas às casas na aldeia de Santa Isabel. Uma delas foi registrada em 14 de abril. Era um domingo, dia seguinte ao Aruanã que ela assistiu na aldeia. Mais uma vez estava acompanhada por Hilário. A primeira casa foi a de Arutana, que lhe perguntou se estava passeando, sugerindo não ter medo dos cachorros. Reforçando o convite para que lhe visitasse quando quisesse, Arutana garantiu que os seus filhos a levariam até lá. Heloisa disse que Konoí tinha preguiça de acompanhá-la, iria sozinha mesmo.

Heltie foi lembrada mais uma vez, a presença de Heloisa acionava as memórias sobre a enfermeira. Arutana reforçou que Heltie sempre estava por lá, comendo, pedindo coisas, passeando na aldeia, inclusive à noite. Já Lea não tinha essa prática, ficava mais na escola. Sobre a conversa, disse Heloisa que Arutana a convidou “a aparecer no Aruanã”, cuja “dona” era a sua filha, Loiwá (o outro “dono” do Aruanã que Heloisa observara, pelo que identifiquei em passagem do diário de campo, era o garoto Deridô). A expressão “dono de Aruanã” é atribuída ao pai da criança que estivesse passando pela iniciação, mas também pode ser observada em relação às crianças, como no caso anterior. O convite foi estendido a Hilário, que segundo Arutana, “sabia onde era”. Lá, haveria “comida boa, milho, batata doce”. A comida tinha centralidade na cerimônia, tanto nas relações com os *Ijasò* quanto com os convidados. O “dono” era responsável por organizar a festa, os preparativos, os alimentos. Além dos meninos, as meninas também passavam por ritos cerimoniais.

Arutana a tranquilizou sobre o fato de ser mulher e observar o Aruanã: “mulher *tori* podia ir, só Karajá que não”. Haveria, contudo, uma condição: “cristão que fosse tinha que prometer não contar. Se alguém contasse, todos os Karajá ficavam ‘brabos’: de Fontoura etc., de todos os lugares”. Segundo registrou em 14 de abril de 1957,

antigamente, um rapaz revelou o segredo: tanto a mãe perguntava, perguntava, que ele acabou contando, e acabaram sabendo disso. Então vieram 6 ubás cheias de homens, que mataram a velha, e mataram gente, os Karajá. Abriram um buraco e pegaram fogo nele, e jogaram a gente Karajá dentro. Escaparam dois. Mas combinaram matá-los. Flecharam-nos e atiraram no buraco. “Não escapou ninguém?” (pergunta minha). Não, ninguém escapou, os que escaparam do buraco, bicho do mato comeu tudo.

Após a casa de Arutana, antes de seguir para o Aruanã, Heloisa e Hilário visitaram outras casas. Numa delas, avistaram Loiwá e mais duas “mocinhas, lindamente ornadas para a festa”. A casa visitada em seguida foi a de Berixá e Watauzinho. Um dos moradores era José Iroá. Heloisa o conheceu através da janela do quarto, poucos dias antes, conforme registrou em 8 de abril de 1957. Iroá era filho de Wederí, que aparece em algumas narrativas como a primeira a fazer o cozimento da cerâmica para confecção da boneca. Também era primo de Berixá. Além de Arutana, o próprio José Iroá mencionou o pioneirismo de Wederí.²²⁶

Na visita em 14 de abril, Heloisa achou Berixá e as outras mulheres na casa de “cara fechada”. Ainda assim, apertou a sua mão. Lá, Inês, que também confeccionava cerâmica e esteiras (sem, contudo, pintá-las), mostrou-lhe “uns enfeites de cabeça (longos, de trançado preto e branco, ladeados por penas brancas), usados por homens e mulheres casados quando querem ‘brincar’”, feitos por ela. Hilário quis saber o preço de esteira, que custavam 200 a grande e 100 a menor.

No dia 15 de abril, além de nova visita à casa de Arutana, Heloisa esteve na casa de Koanajiki e novamente de Berixá. No começo da tarde, escutou o “canto das mulheres”, sabendo depois que tinha relação com a morte de um homem, o velho Teretiwa. Neste dia, a visita à aldeia foi marcada pelo canto das mulheres:

Koanajiki chorava (cantando), e pintava cerâmica já cozida (de manhã queimava com acha de lenha meio acesa). Em várias casas, mulheres cantavam. Na casa de

²²⁶ Foi também com Arutana que Heloisa registrou a informação de que Berixá era órfã e, cuidada por Wederí, cresceu a vendo fazer boneca (anotado em 16 de outubro). Em outra ocasião, quando falava de sua genealogia, Arutana indicou ainda o nome de Wederí como irmã do seu bisavô, que havia sido chefe da aldeia (“*hauds-deridí*”) em tempo passado (anotado em 01 de outubro). Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Txukú, esta trabalhava em esteira. Falei com ela, mas mandou-me embora. Estava abatida, acho que era parente do velho.

Txukú era uma ceramista de 26 anos, uma das primeiras mulheres de quem Heloisa se tornou amiga. Naquela ocasião, a atitude teria sido de repulsa, provavelmente por conta da morte de Teretiwa. Já na casa da ceramista Marixiro, Heloisa a encontrou “bastante doente, com *uató* (catarro)”. Hilário achava que estava com pneumonia. Ali, a estudante demonstrou interesse por cerâmica não cozida. A ceramista pediu à filha “que fosse buscar um barro com tartarugas, bonito, para me mostrar”. Na visita à casa de Arutana, sua esposa também “estava chorando (choro de fato), abatida, virada para um canto”. Explicando a situação, Arutana informou “que a mulher chora, o homem não” e que o choro da mulher duraria até que os ossos do falecido fossem desenterrados e colocados em uma urna.²²⁷

Durante esta visita ao seu professor entre os Iny-Karajá, segundo anotou em 15 de abril de 1957, Heloisa percebeu que

havia alguns remos sem pintura encostados na parede, encomenda de São Félix. Perguntei se não ia pintá-los, respondeu que podia fazer isso, mas não era necessário, eram para usar e não para enfeite. Mostrou-me um remo pequeno, disse-me que ia me dar assim, faria quando tivesse tempo; que para turista, cobra 100 cruzeiros remo grande e 50,00 do pequeno. Acham caro, antigamente era mais barato. Eu: “mas dá trabalho, não é mesmo?” Sim, eles tinham que ir buscar a madeira um pouco longe, na Inspetoria (roça do Posto). Reunia-se um grupo de homens para trabalhar; a madeira (tarumã), era dividida entre os que tinham ido. O cesto serve para carregar tudo; o cesto da mulher era um pouco menor. “Porque o homem carrega mais peso, é mais forte, não é?” Confirmou. Ensinou-me várias palavras e frases em Karajá.


É importante observar, através dos diários e cadernetas, os caminhos de construção do conhecimento etnográfico de Heloisa, bem como, as formas como os Karajá elaboram e expressam os seus conhecimentos. Primeiro, sob o ponto de vista de Arutana, percebe-se a diferenciação entre a produção do remo para uso, não demandando pintura, e a finalidade estética para decoração, o “enfeite”, que levaria à necessidade de pintá-lo. Também é

²²⁷ Em outra conversa com o seu professor Karajá, durante a segunda etapa do trabalho de campo, Heloisa registrou sobre o que acontece com as almas quando se morre. Sua esposa, Renáke, “viu espírito, alma de um rapaz que morrera. Por isso sentiu dor”. Então, ela tomou lição sobre a existência de duas “espécies de alma”. O *Kuní*, “espírito de gente que morreu com tiro de revólver, mordida de cobra etc.” (“este é danado para matar gente!”); e o *uorsã*, “alma de gente que morre de febre ou feitiço” (“gente que morreu mesmo”). Teria que ser levada “comida para a alma em cemitério, e assim também para bicho de Aruanã, senão atrapalha a vida”. Na ocasião, Arutana falava sobre o Aruanã, tema recorrente nas conversas, não apenas com ele, mas com outros Karajá e não Karajá. Anotado em 13 de outubro de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

importante notar a sugestão de Heloisa de que o preço cobrado – considerado caro pelo turista – poderia ser correspondente ao trabalho. A resposta de Arutana mostra o quanto a produção material estava associada a um conjunto de saberes. Os homens se reuniam e a se deslocavam para providenciar um tipo específico de madeira, *tacumã*, a ser dividida. Com a madeira, começava um complexo processo de confecção de materiais, como remos, bordunas, bancos, bonecas (*kawakawa*).

As *kawakawa*, bonecas de madeira, também chamavam a atenção de Heloisa. A primeira visita sozinha à aldeia foi anotada em 21 de abril, domingo. Com aproximadamente três semanas de atividade, mesmo sentindo as dificuldades narradas a Darcy Ribeiro, Heloisa começava a conquistar autonomia na circulação, em vias de construir relação de intimidade com os adultos. Enquanto estava conversando com Arutana, Hilário chegou, em visita regular, rotineira, mas não se demorou. Depois foi a vez de Nilo, que não conhecia Arutana. Heloisa então o apresentou ao professor entre os Karajá como seu amigo. Nilo estava acompanhando os suecos que faziam filmagem na aldeia. Como chovia, eles buscavam abrigo. O funcionário do SPI quis comprar uma boneca de madeira, pedindo o preço. Arutana disse que “ele (Nilo) era amigo, e faria o preço”. Interessante notar que, mesmo tendo sido apresentados naquela ocasião, Arutana o tratou como amigo, provavelmente por ter sido apresentado como amigo de Heloisa. Em outra ocasião, Nilo pediu o preço, dizendo que pretendia pagar 200 cruzeiros, mas só tinha 100, valor que foi pedido pelo artista. Segundo Heloisa, “a boneca saiu muito bem feita e cuidadosamente pintada em ornamentada”.

Ao entrar na casa de Arutana, Heloisa o encontrou trabalhando em sua arte com a madeira, como pode ser observado na anotação a seguir:

quando entrei, Arutana estava fazendo boneca de madeira, no formato habitual de forquilha , que segundo Arutana é mesmo do ramo usado. Pintava a boneca com um fiapo de vime, na extremidade do qual era colocado algodão bem fino (a ponta do pincel), enrolado. Certa ocasião, em que elogiei a firmeza de sua mão, disse que não, que a sua mão tremia.

Além de assinalar a técnica (fiapo de vime com algodão fino na ponta) e a destreza (firmeza de sua mão) do artista, Heloisa anotou outros pontos da conversa. Arutana informou que havia três especialistas na produção das *kawakawa*, citando os nomes de Telihé e Aküari como os outros dois. O trabalho dos demais seria “ruim”. Em outra ocasião, Heloisa perguntou quem era o melhor, e Arutana confirmou “que eram os três”. Sem que a pesquisadora perguntasse, ele disse que naquele período as bonecas de madeira “eram feitas

para vender” e “antigamente eram brinquedos de menina”. Teria acontecido o mesmo que vinha ocorrendo com as bonecas de barro. As “bonecas de barro antigas eram diferentes, e hoje só se faziam a pedido”. O preço da boneca de madeira variava segundo o tamanho, podendo ser por 50, 100, 200 e 300 cruzeiros. Sobre a boneca de barro, Heloisa quis saber se “ainda era brinquedo de menina”, ao que escutou resposta afirmativa. Ou seja, mesmo com o avanço da produção com fins comerciais, a *ritxòkò* não deixou de ser usada como brinquedo. Ao final da conversa, Arutana disse que pretendia lhe dar “umas coisas para enfeitar” a sua casa, quando retornasse para o Rio de Janeiro.

Um dos primeiros registros de compra realizada por Heloisa que identifiquei nas suas anotações ocorreu em 01 de maio de 1957. Mais uma vez, a pesquisadora estava em visita a algumas casas na aldeia. A primeira casa foi de Txukú, onde estavam Narubía, Edjuká e mais duas meninas. As três adultas a convidaram a “comer peixe” e mandioca, o que aceitou. A comida, com presença central nas relações dos Iny-Karajá com os *Ijasò* e com os convidados para as cerimônias do *Hetohokỹ*, também tinha importância para as relações de aproximação e interação de Heloisa. Aceitar a comida oferecida era uma forma de demonstrar respeito.

Em outra casa, de Wahudika, algumas mulheres perguntaram se ela queria comprar bonecas. A oferta de venda se tornava uma prática cada vez mais frequente. Um registro efetivo de compra foi anotado na conversa com Washiráu (na ficha de recenseamento o nome foi grafado como Inasharí). Heloisa o observou “fazendo um barco em miniatura de madeira branca”, enquanto dizia que também confecciona *kawakawa*. Foi dali que o seu registro indicou: “resolvi comprar-lhe um barco a ser pintado, com boneco dentro”. O barco lhe custou 20 cruzeiros, com o preço estipulado pelo artista. Inasharí (Uashiráu), homem de 37 anos, era marido de Loywá (não a filha de Arutana, mas uma ceramista de 32 anos).²²⁸ Mesmo com a atenção voltada sobretudo para as mulheres e para as cerâmicas, o que talvez tenha sido o primeiro item adquirido por compra foi uma miniatura de barco, em madeira, produzida por um homem.

Em relação às *ritxòkò*, uma das primeiras aquisições foi anotada em 11 de maio:

quando passava na casa de Mukudika (Tubirú), esta me fez entrar, quis saber se eu queria comprar cerâmica. Havia grande quantidade de cerâmica numa vasilha de barro cozido. Escolhi 4: mulher e marido, 30 cruzeiros; boneca de 3 cabeças e vários seios, 30; mulher ralando mandioca, 20 cruzeiros; mulher chorando filhinho morto, 20 cruzeiros.

²²⁸ Observa-se a repetição de certos nomes de meninos e meninas, com relativa frequência, assim como acontece com os não indígenas. Podendo haver, assim, pessoas de diferentes gerações com o mesmo nome.

Mukudika (Tubirú) era uma ceramista com 38 anos de idade em 1957. Como outras mulheres, teve a atitude de oferecer suas *ritxòkò*. Diferente de outras ocasiões, Heloisa resolveu comprar, procurando conversar sobre as bonecas. A artista falava ora em Karajá, ora em português. A estudante de Antropologia pedia informações sobre a boneca de três cabeças. Como Tubirú falou várias palavras em Karajá e Heloisa não estava entendendo, a ceramista disse em português que “*tori* gostava dessas bonecas”. Essa fala é importante para indicar a influência do gosto dos compradores na produção. Dali foi se estabelecendo um diálogo entre as duas, com explicações sobre as outras bonecas que estavam em sua casa.

Uma das bonecas compradas a Tubirú em 11 de maio de 1957, representando “marido e mulher”, foi introduzida na coleção do Setor de Etnografia em 1960, registrada sob o número 38611.²²⁹



Figura 13: *Ritxòkò* (Representação de marido e mulher)

No mesmo dia em que visitou e comprou as bonecas de Tubirú, Heloisa visitou a casa de Xireréya, ceramista com 28 anos em 1957. O seu marido, Maluaré, filho de Maluá, disse que estava ensinando português à esposa, mas que ela não sabia muito. Heloisa contestou, dizendo que era “a mulher Karajá que melhor fala português”. Talvez por isso a sua aproximação com essa artista tenha sido construída de forma relativamente mais rápida do que com outras mulheres.

A visita a Maluaré e a Xireréya foi uma das muitas ocasiões em que Heloisa registrou ter tomado “lição de Karajá”. Maluaré lhe disse ter 28 anos. Aprendera a contar com o pai e

²²⁹ Figura 13: nº de catalogação 38611. *Ritxòkò* representando marido e mulher. Autora: Tubirú. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Coleção Iny-Karajá / MHFC (1960). Fotografia: João Maurício.

com um amigo “civilizado” do pai. Contar era tão importante quanto aprender a falar a língua do branco, sobretudo nas transações comerciais. Na sua narrativa, “os outros karajá não sabem a idade que tem”. Maluaré acredita que a sua língua era mais difícil do que o português. Para ele, o seu povo logo aprende a língua de cristão, mas cristão não aprende língua de Karajá. Como os outros diálogos, este é muito importante. Heloisa foi à campo observar os efeitos do contato sobre os indígenas. Mas também começava a perceber como os indígenas observavam os efeitos do contato sobre os brancos.

Um dos aprendizados que teve com Maluaré foi relativo ao nome da “boneca antiga”. Heloisa fez um desenho, em folha avulsa (o desenho não estava na caderneta), e o seu interlocutor disse se tratar de “*ranámadôritxokô*”, conforme a anotação. Seria uma boneca do “primeiro Karajá, Karajá antigo, provavelmente”. Sobre as bonecas de três cabeças, a qual havia comprado pela manhã com Tubirú, o marido de Xireréya disse que ela não sabia fazer, que não gostava: “gente mesmo não tem 3 cabeças”. Ao final da conversa, Heloisa recebeu de presente três bonecas de Xireréya, que ainda disse sentir por não ter mais para presentear-las.

Saindo com os presentes, ao passar na casa de Watauzinho, “estavam à porta Marixiro, Berixá e Butiwero (filha de Marixiro)”, todas ceramistas. Heloisa anotou que Marixiro quis ver as bonecas que carregava. Ao escutar que foram presentes de Xireréya, percebeu atitude que lhe parecia de desprezo. Inclusive, Marixiro lhe teria mandado “embora com rudeza”. Berixá também teria demonstrado desdém. Mais adiante, o encontro foi com Nahuría (esposa de Wataú), também curiosa sobre as bonecas que transportava. Novamente Heloisa contou que foram presentes de Xireréya e que também havia comprado outras de Tubirú, justificando que desde a sua chegada na aldeia ela insistia em lhe vender. Como Heloisa prometera comprar quando voltasse para o Rio de Janeiro, assim o fez, já que este momento se aproximava. A própria Tubirú também pediu para ver o que havia na sacola. E mais uma vez houve a explicação do que se tratava. Além de dizer a Tubirú que era presente de Xireréya, Heloisa pontuou que a autora daquelas bonecas “era amiga minha, eu conversava muito com ela”. Reforçou ter comprado por insistência e falou novamente da promessa de compra. Assim como as outras ceramistas, a atitude de Tubirú teria sido de desprezo.

Estas atitudes, tanto da pesquisadora quanto das mulheres Iny, revelam dois aspectos importantes. Um deles é a aproximação e a simpatia com Xireréya, talvez pelo fato de falar português com mais fluência do que outras mulheres, sem contar com a relação de parentesco, considerando a importância da família de Maluaré e Maluá na organização política da aldeia. O outro é uma certa rivalidade pela sua atenção, com cada artista valorizando o seu próprio

trabalho, em detrimento das outras, ao menos de acordo com as linhas traçadas pela antropóloga durante o seu treinamento de campo.

Heloisa conversou com Dorival e dona Liscínia sobre a boneca de 3 cabeças. Seria ela, agora, a dar a lição aos demais *tori*, explicando “que essas bonecas eram novas na arte Karajá, devendo ter aparecido por influência estranha (há 50 ou mesmo 30 anos não tinha boneca desse tipo)”. Também conversou sobre ter sido tratada com “afabilidade” por Makuxika (Tubirú) e Xireréya, enquanto a atitude de Koanajiki lhe pareceu “contrária”.

Dorival disse que Koanajiki falava o português muito bem, quando queria. Dona Liscínia mencionou que ela era “muito altiva”, procedendo de forma diferente de outras mulheres, ao se separar do primeiro marido, por ser preguiçoso, e ficar com Kuberene. Separações eram comuns, mas nem sempre as mulheres eram vistas com respeito. Havia algumas que se tornavam desprestigiadas na comunidade, consideradas “raparigas”. Não foi o caso de Koanajiki, ao contrário. Além de altivez, outro dado – não recolhido naquela ocasião, mas ao longo da pesquisa – ajudava à compreensão da atitude mais segura desta ceramista, a sua relação de parentesco. Koanajiki era filha de Maluá e irmã de Maluaré, integrando uma das famílias mais respeitadas. Segundo a fala de Dorival, Koanajiki só trabalhava por encomenda, com uma produção não muito grande. Seria diferente de Xireréya, que com “produção maior, tinha mais prazer em trabalhar”. Para Liscínia, a maior quantidade de cerâmica produzida por Xireréya ocorria “porque seu marido era vadio”. O que Dorival também falou ser característica do marido de Koanajiki. Apesar da “vadiagem” ser atribuída aos dois homens, outros fatores pareciam inferir na diferença de visibilidade e alcance da produção das mulheres (anotado em 01 de maio de 1957).

A circulação de pessoas e da produção material foi percebida em vários momentos. Um deles ocorreu com a presença de uma equipe de cinegrafistas suecos, registrada em 22 de abril. O jovem Tebokua disse a Heloisa que viajaria com eles, em companhia de Dorival e Nilo. Este último estimou que os suecos gastaram “8 contos só em compras no PIGV”. O próprio Nilo teria comprado, durante estas atividades com os suecos,

um *lorilori* a 50 cruzeiros, uma boneca de madeira bem feita a 100 (Arutana), muita cerâmica, uma cestinha oval por 30 (o homem pediu 20), 2 maracás a 10 cada (de Wataú), 3 bonecas (Koanajiki) a 60, 1 grupo de família em esteira por 100 (ele pediu 150) também de Koanajiki. Foi o marido dela que veio oferecer a cerâmica, duas vezes.

Nilo comprou ainda “uma miniatura de banquinho com homem sentado” por 100 cruzeiros “e um *ahetô* (leque de plumas para usar atrás na cabeça)”, de tamanho considerado

“médio”, por 250. Não só os produtos eram passíveis de pagamento. Também havia relação de serviços. Alguns Karajá receberam por participar do trabalho. Wataú “recebeu 3 contos” e mais 1400 por ter sido “piloto de barco” dos suecos por 14 dias de viagem. Os cinegrafistas queriam filmar os indígenas adornados e em situação cerimonial, na dança de Aruanã. Para tal, o “chefe do Aruanã” recebeu 2 contos. Cada dançarino recebeu 40 cruzeiros. Mas nem todos parecem ter sido contemplados com pagamentos. Maluá reclamou com Nilo porque “nada tinha ganho”, alegando ter aparecido na dança. Heloisa começava a observar a importância do dinheiro nas relações entre não indígenas e indígenas. Também observava a percepção e atuação de alguns Karajá sobre o interesse *tori* pela sua cultura, inclusive sobre a parte pública, a parte visível da sua cerimônia. O dinheiro pago ao “dono do Aruanã”, por exemplo, teria sido usado para aquisição da “alimentação para a festa”, segundo relato de Arutana. A cada experiência, novas lições de karajá.

Outro momento de aprendizado foi a manhã de 25 de abril. Logo cedo, no posto, Watauzinho, o marido de Berixá, perguntou quando Heloisa iria à sua casa, para aprender com ele, dizendo que poderia ser naquele momento. Em casa, ele ensinou “os nomes das partes do corpo humano, mostrando em si próprio”, sem indicar “os dos órgãos sexuais”. Em seguida, falou o “nome de vários objetos” e de penas, que estavam em um cesto. Heloisa notou que o seu interlocutor incluía o prefixo “*uá*” em algumas palavras, diferenciando da forma falada por outros Karajá. Segundo Dorival, devia-se ao fato dele ser um dos “doutores” da aldeia, assim como Euwan e Wataú. Sem que houvesse solicitação de Heloisa, Watauzinho falou nome dos seus parentes, dos contemporâneos e antepassados. Quando foi interrompido por Berixá. Diferente de outra ocasião, em que a experiente ceramista lhe pareceu de cara fechada, agora Heloisa verificava outra atitude, com a artista Inỹ também querendo mostrar os seus conhecimentos:

Berixá interferiu e passou a me ensinar também. Não coincidem com os que me deu Tebokua. Como Tebokua pertence à geração mais jovem, e é até certo ponto bastante aculturado, e pareceu-me indeciso quando me ensinou alguns (...) é provável que Watauzinho é que tenha razão.

Ao observar as atitudes, a estudante comparava os efeitos do contato com a sociedade nacional entre diferentes gerações (jovens e velhos) e “sexo” (“feminino” e “masculino”). O tratamento analítico à categoria de “sexo” não ocorreu sob o ponto de vista biológico, mas sim sob a perspectiva dos papéis sociais atribuídos ao feminino e ao masculino. Ainda nesta ocasião com Berixá, Heloisa aprendeu nomes de “objetos de uso doméstico”, além de

completar as partes do corpo que Watauzinho não quis mencionar. Quando Berixá se referiu aos órgãos sexuais, a atitude dos outros Iny-Karajá foi de sorriso: “todos riam-se muito”, inclusive Watauzinho teria ficado vermelho, “tapando a boca com as mãos”. Não seria uma atitude “maliciosa”, para Heloisa, mas sim, de quem estava achando tudo muito engraçado. Enquanto tomava “lição de Karajá”, todos riam bastante quando a aprendiz pronunciava alguma palavra errada, na tentativa de acertar. Ela então levantou uma questão, em suas notas: se essa seria “uma tendência muito forte de ver o lado ridículo das coisas, e ironizar”. Notando ser comum aos Karajá sorrir e achar as coisas engraçadas, ela registrou: “tenho sempre rido junto com eles, e penso que isso talvez dê bons resultados” (anotado em 25 de abril de 1957).

3.3 “Você vai mesmo, Luiza?”

Um dos primeiros momentos em que Heloisa observou relações entre indígenas e não indígenas foi o casamento de uma jovem Iny-Karajá, Noêmia, 16 anos, filha de Nahuría, de 38 anos (não a esposa de Wataú, apesar do mesmo nome). A jovem se casou com Rogério, 32 anos, homem *tori*, em 10 de abril de 1957, uma quarta-feira. Roberto Cardoso de Oliveira havia orientado a observar as relações sociais de acordo com o maior ou menor grau de aproximação e afastamento entre os indígenas e a chamada sociedade nacional, os neobrasileiros. Neste caso, sob o ponto de vista antropológico, tratava-se de um casamento interétnico.

No dia do casório, Heloisa penteou e pintou a noiva, que usava um “vestido branco, afogado, com punhos até o pulso”. Usando um “*blue jeans*”, a antropóloga foi questionada por Dorival: “a senhora vai assim?” Dizendo que sim, pois seria mais prático, o chefe do Posto concordou. Mas ao perguntar a Noêmia como preferia que se vestisse, Heloisa escutou a sua preferência por vestido, então resolveu trocar de roupa, sendo a última a se apresentar na barca a “motor” que conduziria o grupo. O casamento foi realizado na casa de Felícia, uma jovem mulher não indígena, casada, com “filhas mocinhas”, todos “crentes”. Na casa funcionava um “armazém”, onde eram comercializadas “fazendas”, tecidos, sinalizando se tratar de uma família de religião cristã e de comerciantes.

Na barca, Heloisa se posicionou sentada próxima a mulheres e crianças indígenas, com poucos homens. Em São Félix, subiram o senhor Luís Quadros, fazendeiro da região, e sua filha, ambos no papel de testemunhas do casamento. As outras testemunhas eram Luciano, funcionário do SPI, e dona Maria Inês, sua esposa. Já na casa de Felícia, chamou a atenção de

Heloisa a presença de Maria Karajá, vestida de forma simples, mas com vestido ajustado e usando sutiã. Na leitura da pesquisadora, o comportamento corporal de Maria copiava “o jeito da mulher fatal de certas artistas”, mas não lhe “pareceu escandalosa”, “não estava pintada” e falava pouco.

Heloisa conversou com Inês, 35 anos, mulher Inỹ, “magra, muito morena, cabelo liso”, que sente muitas dores nas juntas. O médico do Posto Indígena, dr. Leão, havia dito que era uma doença antiga, não tinha cura, receitando-lhe injeção de cálcio, o que melhorou as dores. Inês conversou com Heloisa que havia se separado, depois de um casamento de seis anos, pois “o marido batia”. Disse que vivia “amigada” com Luciano (Lúcio), “velho” arranjado pelos seus pais, que também estava presente no casamento de Noêmia e Rogério. Eram moradores de São Félix do Araguaia, que há seis meses estava sem padre. O seu plano era de casar assim que houvesse um novo padre, pois não queria ser chamada de “rapariga”. No seu sentimento, considerava-se casada, não havia oficializado porque não houve o pedido de casamento. Lúcio falou também que queria se casar.

Inês, com quem Noêmia havia morado um tempo, aconselhou a noiva a fazer “tudo o que o marido quisesse”, “evitasse discussão” e que “preparasse o comer dele”. Também lhe disse para ser econômica, sabia que Rogério gostava de café, por isso não deveria fazer em excesso, tanto para eles quanto nos momentos em que tivessem visitas. Deveria observar “a conta certa” de fazer o café e de gastar. Ela acrescentou para Heloisa que o casamento iria dar certo porque Noêmia “tem cabeça de civilizado”, diferente do casamento de José Kaiapó com Isabel Xerente, que teria sido “tirada da maloca”, sendo José “bastante ciumento”.

A parte da festa aconteceu na casa de dona Liscínia. Fatias de bolo e cervejas foram servidos em três mesas. Heloisa estava na primeira mesa, com o “pessoal de São Félix”, Maria Karajá e Hilário. Na segunda mesa estavam a “gente do Posto” e algumas pessoas de São Félix. E na terceira, estavam a esposa de Emiliano Xerente (que trabalhava no Posto) com seus filhos, a mãe da noiva, Nahuría, seu marido e um filho. Heloisa notou que alguns não indígenas, em maioria nos assentos, acharam ruim a presença dos “xerentezinhos à mesa”. Dias depois, dona Liscínia explicou que “todo mundo achava que índio não era gente”, o “civilizado mal-educado achava”.

A animação ficou por conta de um sanfoneiro, um pandeirista e um violonista. Os *tori* se mantinham sentados, ocupando, além das mesas, os bancos disponíveis. Enquanto as mulheres e as crianças indígenas estavam sentadas no chão. Homens e rapazes Karajá estavam “espiando pela porta e pela janela”. Heloisa notava que os indígenas riam bastante, de várias situações. Ela até tentou não dançar, achando que poderia ser ridículo “tanta gente

dançando na sala pequena”, “naquele calor horrível”, em sua inferência sobre o ponto de vista dos indígenas. Mas acabou dançando. Pelos relatos de moradores da região, recolhidos posteriormente, os Karajá devem ter achado a festa sem graça. A dança deles, o Aruanã, era melhor, mais bonita e mais animada.

O evento foi retomado em várias ocasiões posteriores. Noêmia enfrentava resistência por parte dos Karajá e dos *tori*. Entre os Karajá, apareceram questões por ela ser filha de mulher Karajá com homem *tori*, Tito, que fora encarregado do Posto²³⁰. Por isso, para Wataú, Noêmia “não é como Karajá, é misturada”. Para os brancos, o problema seria um cristão se casar com uma indígena. Não era algo admissível pelos que compunham a “sociedade nacional”.

Ao longo do trabalho de campo, Heloisa se deparou com várias situações em que percebia aversão dos “nacionais” em relação aos indígenas. Em algumas conversas, até mesmo a sua presença, atuação e conduta com os Karajá foram questionadas. A comida também fazia parte desses momentos, pois algumas das conversas aconteceram em almoços ou jantares. Uma das experiências foi com Sizídio, antes do jantar do dia 14 de abril, domingo, dia em que Heloisa registrou visitas às casas no aldeamento de Santa Isabel. A conversa foi na casa de Dorival, começando de forma simpática. Sizídio sugeriu que, “com paciência”, ela “conseguiria obter muito dos Karajá”. Eles iriam gostar dela e vice-versa. Mas seria necessário “sempre manter uma certa distância”. Ou seja, haveria reciprocidade, mas condicionada: Heloisa obteria o que queria se entregasse distanciamento. E aí o nome de Heltie vem à tona, com Sizídio dizendo que ela “quis fazer muito com Karajá”, conseguindo “quase nada”. Para ele, “o índio é naturalmente embrutecido”, atribuindo à natureza uma condição social, construída historicamente, que parecia cristalizada na sua percepção.

Ainda na conversa, o funcionário do SPI reprovou o fato de uma pessoa não indígena se deixar pintar e comer a comida de Karajá. O jovem Konoí e outros Karajá perguntavam se Heloisa se pintaria como eles, parecendo demonstrar expectativa de que isso de fato acontecesse. Mas para os não indígenas, a leitura poderia ser outra. Heloisa respondeu não achar nada demais fazer pintura, mas comer o “*cologí [caluji]*, a comida deles, era pior”. Enquanto falavam sobre pintura e comida, o cozinheiro e copeiro da casa de Dorival, Santo, envolveu-se na conversa, opinando que “Heltie se relaxou com os índios” e “que eles mesmo tinham contado, eles contam tudo” (anotado em 14 de abril de 1957).

²³⁰ Informação fornecida por Wataú, anotada em 10 de setembro, na segunda etapa do trabalho de campo.

Outra situação ainda mais delicada aconteceu alguns dias depois, no almoço do dia 25 de abril, com Sizídio, Liscínia e Luís Quadros, o padrinho do casamento entre Rogério e Noêmia. O assunto que iniciou o imbróglio foi o “espírito de ingratidão” atribuído por Luís Quadros aos Karajá. Comentava-se na ocasião que o escritor José Mauro de Vasconcelos dava muitos presentes aos índios. Luís Quadros falou mal desta prática, sugerindo “que eles gostavam de presentes, e não de pessoas”. Heloisa perguntou se realmente os Karajá gostavam dos presentes, e não de José Mauro. Dona Liscínia entrou na conversa, dizendo “que de fato eles gostavam de José Mauro”. Em outra passagem do diário de campo, em conversa com ceramista Koerete, Heloisa registrou que “José Mauro se pintava como Karajá”.²³¹

Luís Quadros afirmou que a professora Lea “ficou sem roupa para dar aos Karajá”, que “ela fazia tudo e recebia ingratidões”. Heloisa tentou diferenciar as posturas. A sua intenção não seria “distribuir presentes”, mas presentear “algumas pessoas que se tinham mostrado amigas”. Seria, talvez, uma forma de retribuir o que estava recebendo, o acolhimento e as informações que observava e solicitava. Em seguida, ela perguntou se Heltie, a enfermeira, também dava presentes, ao que Quadros respondeu negativamente: “ela não tinha o que dar, mas vivia com eles, até de noite passeava no aldeamento, às vezes dormia nas cabanas deles, vivia pintada, comia a comida deles”.

Heloisa apresentou a sua posição sobre o assunto, respondendo que

quanto à pintura e à comida, não achava nada demais, e que talvez a necessidade do trabalho me obrigasse a deixar-me pintar, que *um antropólogo às vezes tem necessidade de fazer coisas assim*, que eu pensava que o próprio Darcy já se tinha deixado pintar (grifos nossos).

Destaquei a menção aos antropólogos porque se tratou de uma estratégia de defesa da sua atitude, ao mesmo tempo em que defendia o campo de atuação ao qual começava a se inserir. No diálogo anterior com Sizídio, a comida apareceu com certa ressalva. Dessa vez, pintura e comida foram defendidos como “nada demais”, uma necessidade do trabalho. A conversa ficava mais acalorada. Luís Quadros disse que se Heloisa (assim como Darcy e, talvez, por conseguinte, antropólogos/as de um modo geral) achasse que deveria “andar pintada, comer o *cológi*, e mesmo andar só com o ‘*rabixo*’, como os Karajá”, podia fazê-lo, “ele não tinha nada com isso”. Mas a atitude ficaria mal para o Museu do Índio. Quadros afirmou que nunca permitiria que um funcionário seu fizesse isso. E continuou os comentários

²³¹ Anotado em 10 de outubro de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

sobre Heltie, fazendo insinuações sobre a sua sexualidade ao afirmar que teria se tornado amante de um holandês, ex-funcionário no Posto – que “andava também pintado como ela” – e que “parece” ter sido “amante de Maluaré”, marido de Koanajiki.

Insistindo na fala contrária à enfermeira, Luís Quadros se referiu ao fato dela andar de sutiã e justificar afirmando que “Vanja também fazia”. Era uma menção a Vanja Orico, atriz italiana que em 1955 esteve na Ilha do Bananal para gravar o filme *Yalis, a Flor das Selvas*, onde fazia o papel de uma mulher Karajá. No caso da italiana, Quadros ponderou o fato de ser “artista de cinema”. Porém, o argumento não caberia a Heltie, nem a Heloisa, que mais uma vez sustentou a discussão, procurando distinguir os conceitos e os sentidos ali colocados:

procurei mostrar que havia certa diferença em infringir uma regra de conduta moral e cair no ridículo andando quase nua e se exibindo, e entre a pintura do corpo, que no máximo seria considerado antiestético, e que nem seria um sacrifício comer o *cologi* mas talvez eu o tivesse que fazer.

Não satisfeito, Luís Quadros continuou enquadrando o trabalho de Heloisa, que contra-argumentava. À menção de que os papagaios dos meninos junto ao Posto “prejudicava os fios da eletricidade”, ela respondeu que a prática de doar papéis aos meninos era anterior à sua presença e que não poderia recusar os pedidos das crianças. Quadros retrucou, dizendo “que o mal já estava feito”, ela “teria que dar”, pois todo mundo pensava apenas em levar “brinquedos para a criança indígena, e nada de trabalho”. Com Lea, por exemplo, as crianças só gostavam quando ela ensinava “brinquedos”, mas ao sugerir a produção de uma horta, “não deu certo”. Para ele, “os meninos e os rapazes vivem na indolência”, os rapazes vivem “na vagabundagem dessa casa de Aruanã”, demonstrando intolerância com a principal referência cerimonial dos Karajá.

Heloisa justificou o seu trabalho, dizendo estar “de acordo com planejamento feito no Rio”, algo que Luís Quadros disse ter ciência, sabia que ela estava ali pelo SPI. Mas se fosse para dar brinquedos, “devia dar-lhe brinquedos úteis, tratores e arados em miniatura”. No seu entendimento, os Karajá “deviam aprender a ler”, tendo inclusive discutido isso com Darcy e com o dr. Leão “durante uma hora”, mas “não se tinha convencido com os argumentos de Darcy”. Inclusive o dr. Leão também seria defensor do ensino de leitura em português. Segundo dona Liscínia, não apenas ele, mas “todo mundo, os oficiais todos”, referindo-se aos oficiais da FAB, pessoas bastante admiradas pelos regionais, segundo observou Heloisa.

Mais uma vez, a pesquisadora não se intimidou, contrapondo que os Karajá não esqueceriam os aprendizados, se houvesse uma biblioteca. Mas para isso era preciso verba, o

que não era o caso. Até mesmo para compra das miniaturas de tratores era preciso recurso. Mas o principal ponto seria a interferência que o ensino de leitura e escrita poderia ocasionar no “sistema de educação Karajá”, o que mais uma vez gerou discórdia.

O projeto de pesquisa de Heloisa mencionava a intenção de observar a possibilidade de introdução de novas técnicas artísticas para o aprimoramento da confecção do artesanato Karajá. O objetivo, como vimos, era intervir na forma como a sociedade nacional tratava os indígenas, elaborando, através da arte e da circulação pelo artesanato, imagens mais simpáticas e favoráveis. Provocando, assim, a melhora na autorrepresentação por parte dos indígenas, que se sentiriam mais valorizados. No plano, isso não traria prejuízo ao sistema de educação tradicional, mas sim, segundo Heloisa, o fortalecimento do sentimento de pertencer ao seu povo e à sua cultura. Nas situações do trabalho de campo, fora do papel, essa ideia não foi levada adiante. Não há menção a tentativas de implementá-la.

Mas em relação ao ensino de leitura e escrita em português, naquela discussão, a pesquisadora via com reticências. De todo modo, para fechar este assunto, afirmou “que não tinha experiência, era apenas estudante”, por isso, ainda não possuía “opinião formada”, acionando a posição de formação como estratégia argumentativa. Apenas com o passar do tempo teria condições para “decidir o que era certo”, afirmando valorizar as experiências de Luís Quadros. O seu interlocutor neste animado almoço se colocou à disposição para explicar sobre os Karajá, naquilo que pudesse colaborar.

As falas de Sizídio e de Luís Quadros representam o ponto de vista de pessoas que ocupavam posição na chamada sociedade nacional. Para eles, a atitude da enfermeira seria no mínimo desrespeitosa. É diferente da visão dos Karajá, ao menos no alcance da investigação de Heloisa. Arutana já havia feito comentários a respeito de Heltie, como vimos. As narrativas dos Iny-Karajá aparecem de forma positiva, demonstrando que ela tinha atitude de respeito. Em conversa que teve com Heloisa em 26 de abril, Arutana falou que Heltie “sempre anotava tudo, aprendia com ele”. Outros Iny também tinham boas lembranças. Koerete, ceramista de 22 anos, falou que Heltie “se pintava como Karajá e usava enfeite”, “ficava assim muito bonita”. Na ocasião da conversa, mandou até buscar um retrato na casa de Toinake, dizendo que “era muito boa, amiga de karajá”. Diferente de Lea, que seria “ruim”, por estar sempre “*hehé* (zangada)”.²³² Heloisa considerou, a partir da sua pesquisa, que Heltie não chamou os

²³² Anotado 10 de outubro de 1957, na segunda etapa do trabalho de campo.

Karajá “à nossa cultura”. Ao contrário, “procurou assimilar-se à cultura Karajá”, sendo “perfeitamente aceita pela comunidade”.²³³

Este último comentário é muito importante para pensarmos sobre as reflexões da então estudante de Antropologia Cultural. A política indigenista do SPI, a visão comumente aceita pela sociedade nacional, até mesmo as categorias de análise antropológica tinham nas ideias de assimilação e aculturação uma via de mão única. A ideia de que os indígenas seriam assimilados e integrados à sociedade nacional, ao mundo dos brancos, com suas culturas sendo descaracterizadas, no extremo, perdidas, era praticamente um pressuposto. Mas a análise de Heloisa Fénelon, atribuindo sentido aos movimentos de Heltie e dos Karajá, sugere a possibilidade de outra direção: se uma mulher *tori* não tentou levar os índios à sua cultura, procurando se assimilar à cultura deles, é porque havia uma relação, d’onde se pode inferir o protagonismo da “cultura Karajá” na produção de processos de assimilação dos brancos. Sob a condição jurídica de tutela e sob o sentido de inferioridade, primitivismo e atraso geralmente atribuídos, não era comum ao pensamento “branco” tratar a situação de contato levando-se em consideração o protagonismo indígena. A prática antropológica de Heloisa Fénelon pode ser vista como sinal de mudança nas relações entre pesquisadores “brancos”, neste caso, uma pesquisadora, e povos indígenas.²³⁴

Outro ponto da conversa com Luís Quadros que colocou em questão os modos de vida dos Karajá foi a fala em relação aos jovens e ao Aruanã, tratados como “vagabundagem”. Mais uma vez, essa imagem aparece em comentários de *tori* sobre rapazes e homens Karajá, associada à ideia de “indolência”, sinônimo de preguiça. Ao dizer que as crianças não queriam aprender a produzir horta e os rapazes ficavam na “vagabundagem”, as palavras de Luís Quadros endossam a defesa de que os povos indígenas deveriam ser integrados à sociedade nacional nos moldes da política indigenista em curso, transformando-os em trabalhadores rurais.

Heloisa demonstrou atitude de respeito à tradicional cerimônia Karajá. No mesmo dia em que registrou a conversa com Koerete, 10 de outubro de 1957 (segunda etapa do trabalho

²³³ Anotação datada em fevereiro de 1958, no Rio de Janeiro, depois do trabalho de campo.

²³⁴ Nas décadas seguintes, não apenas estudos antropológicos passaram a operar mais frequentemente com a categoria de protagonismo indígena. Os próprios indígenas, em diferentes situações, usaram ferramentas (suas e dos brancos) para afirmar a sua existência e as suas ações. No caso dos museus, a criação do Museu Magüta em 1991 é um marco na institucionalização da apropriação de um modelo considerado “ocidental” como ferramenta de autoafirmação (OLIVEIRA, 2012c). Em relação à educação escolar, o crescimento de formação de professores, pesquisadores e outros profissionais e intelectuais indígenas, inclusive mestres e doutores em antropologia, é outra sinalização de mudanças nas relações, na produção de representações e nas práticas sociais. O que não necessariamente significa o fim dos preconceitos, imagens cristalizadas e práticas de violência, mas indica processos sociais importantes de serem visibilizados e compreendidos.

de campo) foi registrada uma conversa com Karoreina, homem de 42 anos. Ele teria defendido que “os costumes Karajá deveriam acabar”, inclusive o Aruanã. Heloisa o questionou por qual motivo, dizendo “que os Karajá tinham muita coisa boa, o Aruanã era uma coisa boa e bonita”. Karoreina justificou, concordando que “era bom”, “mas criava muito caso”. Pelo registro no diário de campo, anotado em 12 de outubro de 1957, essa leitura estaria relacionada à revelação do que não deveria ser relevado:

é porque se o homem que estava dançando se revela, se tosse mesmo, é logo empurrado pelos outros. Antigamente matavam, afogavam. O mesmo com a mulher que falava. Agora não faziam mais isso, escravizavam a irmã, a filha, as donzelas do homem que revelou. A sra. me entende? – e assim cria caso.

O uso da palavra “escravizar”, segundo o registro, teria sido para evitar a palavra “prostituta” ou “rapariga”, que Karoreina julgava muito forte. Heloisa perguntou se o fato de deixarem de matar ocorreu com a chegada da Inspetoria de índio. Seu interlocutor respondeu que “não, é porque mudaram mesmo”, atribuindo a mudança aos próprios Karajá, e não necessariamente à ação do SPI.

A chegada de um novo professor na escola, em substituição a Lea, levou algumas questões a Heloisa. Ricardo chegou em 27 de abril. Três dias depois, a antropóloga registrou que o novo professor havia contado aos índios que ela não era funcionária do SPI, não estava ali a trabalho, mas sim para estudo. Eles já tinham conversado a respeito, mas após ficar sabendo desse comentário por Hilário, Heloisa o procurou para nova conversa, justificando a “necessidade de assumir papel de professora”, conforme anotação de 30 de abril:

quando ele falou que não sabia que os Karajá ignoravam que eu estava ali para estudo, lembrei-lhe que já lhe dissera isto na conversa que tivera comigo, e que só assim se justificaria a necessidade de assumir o papel de professora etc. Disse também que eu talvez não tivesse sido muito precisa (para que ele não se aborresse muito) e que ficaria tranquila, porque ele dissera que havia conversado com Darcy. Disse-me ele que Darcy apenas dissera que eu estava na escola, e não explicou muita coisa.

A ideia de não o aborrecer muito parece estratégica, talvez pela importância da escola no plano de pesquisa. Em 11 de maio, ainda na primeira etapa do trabalho de campo, Ricardo criticava o método de desenhos e defendia que os alunos Karajá aprendessem a ler, escrever e calcular, na mesma linha do que defendera Luís Quadros e outros que afirmavam a necessidade de os índios serem integrados à sociedade nacional. Mas Darcy seria contra isso, defendendo os desenhos. Ainda que Heloisa também defendesse os desenhos, sendo inclusive

um dos métodos de pesquisa, não entrou em discussão, provavelmente tentando evitar polêmica.²³⁵ A relação estabelecida com Ricardo, apesar das desconfianças, era necessária pelo fato de a escola ser o local de relação de Heloisa com as crianças e, a partir daí, com demais aspectos do mundo dos Karajá.

No mês de maio, Heloisa participou da primeira missa de Brasília, construída para sediar o Distrito Federal e a nova capital do Brasil, em companhia de jovens e adultos Karajá e de funcionários do SPI. Aconteceu de estar em trabalho de campo quando houve a missa sustentada pelo presidente Juscelino Kubistchek para simbolizar um dos seus grandes projetos, a nova capital federal, na região central do Brasil, no lugar do Rio de Janeiro, que perderia esse estatuto político. A presença de indígenas foi uma estratégia para representar imagens de integração nacional e de refundação do Brasil.²³⁶

O voo da FAB saiu para Brasília no dia da missa, 03 de maio de 1957, bem cedo, chegando por volta 10 horas ao destino. A missa estava prevista para 12h30, mas teve início uma hora depois, por conta do atraso do presidente. Durante o ritual, pelo relato de Heloisa, os Karajá e os funcionários do PIGV ficaram sentados em um banco. Os demais presentes não teriam dado muita atenção ao sermão do bispo e ao discurso presidencial. Estariam mais interessados em ver, fotografar e filmar os indígenas, que por sua vez teriam ficado o tempo todo “calados, sentados, olhando para frente”. Após a missa, o alvoroço aumentou para cima dos Karajá, com cinegrafistas, “moças e senhoras bem vestidas e oficiais do exército”. Os indígenas, segundo Heloisa, estavam bastante incomodados.

Segundo o protocolo, os indígenas teriam que presentear o presidente. Neste momento, os empurrões parecem ter aumentado. Heloisa conversou com Tebokua, que falou não estar gostando daquela situação. Ela concordou, dizendo estar muito quente. Logo após a entrega dos presentes, ou, segundo Heloisa, “depois que nos livramos do aperto”, os Iny-Karajá puderam vender seus artesanatos, enquanto continuavam a ser fotografados por curiosos e por órgãos de imprensa. O artesão Sarikiwa quis vender um *lorilori* (leque usado em situações rituais, neste caso elaborado para venda) por 150 cruzeiros, mas uma moça branca insistiu que fizesse por 100. Heloisa se envolveu, falou que dava muito trabalho para fazer, mas a moça

²³⁵ No dia seguinte, Ricardo confidenciou que estava desanimado, “todo mundo lhe tem dito que índio não aprende a ler”. Seria desejo de Dorival que os ensinasse, mas por não conseguir, temia o fracasso, temia ser considerado culpado (anotado em 12 de maio de 1957). Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²³⁶ A data 3 de maio de 1957 foi sugerida pelo presidente devido à proximidade com aquela atribuída a primeira missa do Brasil, o início de maio de 1500. Na busca de produzir sentidos à política de desenvolvimento conduzida no seu governo, simbolizada pelo slogan 50 anos em 5, seria a bênção da (e a parceria com a) Igreja Católica para uma nova fundação, não apenas da capital, mas do próprio país.

agarrou a peça, deu os 100 e disse que depois traria o restante. A pesquisadora não soube como a negociação foi concluída.

Foi uma oportunidade para Heloisa sugerir a alguns indígenas que havia situações possíveis para cobrança de valores maiores pelos seus produtos. Tebokua, que disse não querer vender ali, acabou negociando um par de brincos por 100 cruzeiros cada, quando achava de valer 200. Heloisa disse que ele fez mal, em Brasília as pessoas tinham mais dinheiro, poderiam pagar mais. O valor sugerido por ela para um *ahetô* (leque que representa o sol) de tamanho médio foi de 300 cruzeiros. Após o almoço, por volta das 15h, o grupo retornou para Goiânia, onde pernitoou antes de voltar para a Ilha do Bananal.

Uma publicação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), assim tratou a presença dos Karajá, reforçando a imagem de exotismo:

[após a missa], o Presidente da República recebeu um grupo de 20 índios Carajás, do Posto Getúlio Vargas na Ilha do Bananal, trazidos por via aérea a Brasília, pelo Serviço de Proteção aos índios. Com os seus trajés e adornos característicos, constituíram a nota pitoresca das cerimônias. Os carajás fizeram oferendas ao Sr. Juscelino Kubitschek, entregando-lhe flechas e objetos típicos de tabas.²³⁷

O tratamento dado pelo veículo oficial de comunicação criado para dar visibilidade à construção da nova capital do Brasil revela o lugar atribuído aos indígenas: “a nota pitoresca das cerimônias”. A imagem a seguir foi extraída desta edição da publicação.²³⁸



Figura 14: Primeira missa em Brasília

²³⁷ Brasília (publicação mensal da NOVACAP). Número especial da primeira missa. Divisão de Distribuição da NOVACAP: Rio de Janeiro, maio de 1957, p. 11. Acervo: Arquivo Nacional do Distrito Federal. Disponível em <http://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-5d.pdf>.

²³⁸ Nota-se a presença de freiras e crianças na frente e no centro da foto, enquanto ao fundo se percebe a comitiva Karajá. Do lado direito, com o tembetá, está o capitão Wataú.

Heloisa começava a se organizar para retornar ao Rio de Janeiro. Ao anunciar a viagem aos indígenas, foi constantemente perguntada se voltaria ao Araguaia. Provavelmente pairavam dúvidas, visto que as chegadas e partidas eram comuns. Mas não era comum, com exceção dos funcionários do SPI e da FAB, que alguém ficasse por tanto tempo, no caso, aproximadamente cinquenta dias. Sobretudo se tornando “amigo de Karajá”. Afirmando que voltaria, as suas notas de campo registram uma série de negociações. Nahuríá, por exemplo, prometeu a confecção de bonecas para que Heloisa lhe trouxesse “esmalte de unhas, sabonete (ou pente, não me lembro) e óleo para cabelo”. Manoel (Kasharí ou Ushaú) pediu tecido (fazenda) para sua esposa, prometendo “que faria qualquer coisa”, ao que Heloisa aceitou e o incentivou “que fizesse alguma coisa bonita”. Além disso, Manoel pediu para ela vender *lorilori* no Rio de Janeiro. Kurihero também sugeriu a troca de bonecas por produtos que ela levasse para o Bananal. Em outra situação, Arutana havia pedido para ela vender *Kawakawa* no Rio de Janeiro.

A construção da amizade requeria a manutenção da palavra, o cumprimento das promessas assumidas, sobretudo, da volta. Em 20 de maio, havia a expectativa se o avião da FAB chegaria ou não. O jovem Tebokua, considerado por ela mais arredio do que outros jovens, tidos como mais afáveis, dizia não acreditar no seu retorno. Dorival falou para Tebokua que ela voltaria, precisaria ir ao Rio de Janeiro para entregar um relatório. Depois de ouvir uma mulher, Karowina, falar para Heloisa que “daria um pulinho” na sua casa, no Rio de Janeiro, Tebokua disse que também “daria um pulinho”. Heloisa disse que sim, caso ele fosse ao Rio, iria recebê-lo e apresentá-lo ao irmão, que o levaria para passear. O jovem falou que já estivera em Goiânia, mas Dorival “não consentia”, “não deixava Karajá passar muito tempo fora de Santa Isabel”, evidenciando aquilo que Antônio Carlos de Souza Lima chamou de “exercício da tutela” (SOUZA LIMA, 1995) sobre o corpo do indígena, neste caso, através de um agente a serviço da agência tutelar.²³⁹

Apesar do coronel Mesquita, responsável pelo voo, ter relutado em levá-la, Heloisa foi autorizada, demonstrando que a sua ida só foi definida na hora. Momentos antes da viagem, Arutana se dirigiu a ela, perguntando: “você vai mesmo, *Luiza*?”. Ficava evidente que nos primeiros dias de trabalho de campo Heloisa e algumas lideranças Inỹ-Karajá estabeleceram relação de respeito. Para os Inỹ da aldeia de Santa Isabel, habituados à movimentação e circulação de pessoas na região do Posto Indígena e do campo de pouso de Aruanã, nem todos

²³⁹ O direito de ir e vir dos indígenas só foi reconhecido de forma mais ampla pela Constituição de 1988. Até então, estava condicionado à autorização das autoridades do SPI.

os *tori* eram sensíveis às suas narrativas, demonstravam interesse em conhecer a sua língua e as suas histórias com tamanha atenção. Heloisa o abraçou e prometeu lhe escrever. Também abraçou Inês, Nahuria e Noêmia. E falou com Tebokua, despedindo-se dos Karajá. Mas por pouco tempo.

3.4 “Amiga de Karajá”

Depois de reorganizar as estratégias de pesquisa e se reunir com os professores orientadores no Rio de Janeiro, de volta à Ilha do Bananal, Heloisa prometeu visitar Txukú, na noite de 01 de agosto de 1957. Receando ir sozinha por conta dos cachorros, pediu a um Karajá conhecido como João Guela que a acompanhasse. João se prontificou a levá-la, mas sob a condição de receber pagamento com fumo. A reação de Heloisa, conforme anotou no diário, foi dizer “que não achava direito, que eu era amiga de Karajá”. Mas aceitou a proposta e foi para a aldeia.

Txukú era casada com Ureáí, de 30 anos, e morava na casa da irmã, Belawaro, de 36 anos. Belawaro era a chefe da casa, onde residia ainda com o seu marido, Wadjáharí, também com 36 anos, e com os quatro filhos do casal²⁴⁰. Em outra visita a Txukú, em 8 de agosto, o professor Ricardo, que a acompanhava, tirou algumas fotografias na aldeia. Heloisa perguntou se Txukú posaria para foto com uma de suas sobrinhas, de dois anos de idade. Belawaro teria chamado a criança e falado “dinherú, dinherú”, como se quisesse fazê-la repetir a palavra, incentivando-a a cobrar pelos cliques fotográficos, no entendimento da pesquisadora. Em resposta, Heloisa recorreu à vinculação ao SPI e mais uma vez à ideia de amizade:

disse-lhe que eu e Ricardo éramos do SPI, não éramos turistas, cuidávamos dos índios, e não era direito que eles quisessem se fazer pagar para serem fotografados. Disse-lhe que não era preciso, que eu só fazia questão de tirar retrato com Butiwero e Txukú, que eram minhas amigas. Quando posávamos para fotografia (batida pelo americano), Txukú chamou a sobrinha e a mãe desta vez não se opôs. Fiquei na casa, depois e brinquei muito com a criança. Parece-me que a mãe aplacou-se um pouco. Estaria zangada porque ainda não lhe dera o fumo que prometera? (aliás 2 dias depois, dei o fumo a Dioraro, seu filho, para que lhe levasse).

Além de Txukú e Butiwero, Ricardo fotografou Koxixaro, Komantira, Xireréya, Toilá, Tassirí e Heloisa, Tereza e seu filhinho. A imagem a seguir (figura 16) estava arquivada no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional. Não havia informação, mas certamente foi registrada em 1957 ou em 1959. Se foi em 1957, pode ser a foto com Tereza e sua

²⁴⁰ Algo que Heloisa vinha notando era a existência de mulheres que chefiavam as suas casas.

criança.²⁴¹



Figura 15: Fotografia de Heloisa Fénelon com uma mulher e uma criança Inỹ

A amizade entre Heloisa Fénelon e os Inỹ foi a chave para a segunda etapa do trabalho de campo. A nova viagem ocorreu em 26 de julho, saindo do aeroporto Galeão, no Rio de Janeiro, novamente em avião da FAB. Chegando na pista de pouso de Aruanã, ela identificou seis casas no aldeamento. Na primeira anotação da volta, datada em 26 de julho de 1957, é possível verificar aspectos diversos do que ela chamou no relatório e na tese de “situação existencial dos Karajá” (COSTA, 1978):

Conversa com Lídia (Dekuria). Soube na chegada por Maluaré que era parenta dele (irmã? Não me lembro, verificar). Falou com Miranda reclamando sobre situação dos Karajá (iniciativa, desembaraço). Disse, em resposta à exortação dele sobre retirada dos índios de Aruanã, que o povo dela, e o pai, ali tinham nascido e morrido, que ela era dali e não pretendiam os Karajá sair. Filha de cacique. Tem casa alugada no povoado, antes morava lá, agora estava no aldeamento, com os parentes (com a tia). A tia e ela fazem cerâmica. Aprendeu com a tia. Cozendo cerâmica sobre brasa, ticões quentes. A boneca custa 10 cruzeiros porque os “*toristas*” acham caro, não pagam mais. Dekuria costura, tem pequena máquina que comprou. Fez a camisa que estava usando um homem, de quem ela é “sobrinho”, ao

²⁴¹ Se minha hipótese estiver correta, a autoria da foto é de Ricardo, então professor da escola do Posto Indígena Getúlio Vargas. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

que parece. Tem pequena área de terra os Karajá de lá. As terras em torno pertencem a João Artiaga. Este empresta um pilão para os índios moerem farinha.

Dekuria, ceramista Inỹ-Karajá, tinha como nome *tori* Lídia.²⁴² Estava pressionada a sair do território com o seu povo. Ao afirmar que “era dali”, que o pai, cacique, ali havia “nascido e morrido”, e que os Karajá de lá não sairiam, Dekuria relacionava ao território sentidos ancestrais de identidade e de pertencimento. Sua fala é reveladora de um processo cada vez mais crescente, a pressão sobre os territórios tradicionalmente ocupados pelos povos indígenas. Ao mesmo tempo, revela práticas de resistência. Naquela ocasião, segundo o registro, o seu povo estava com “pequena área de terra”. O entorno pertenceria a João Artiaga, a quem ninguém teria “coragem” de reclamar, exceto, ao que parece, Dekuría.

A segunda etapa do trabalho de campo ocorreu entre o final de julho e o final de outubro de 1957. Na carta a Darcy, em abril, Heloisa indicava o sentimento de cautela, considerando “demasiada”. Ainda assim, foi possível observar o aumento da sua circulação nas casas do aldeamento, do diálogo com os Karajá, inclusive com as mulheres. Na segunda etapa, isso ficou mais evidente. Foram mais três meses de intensificação das visitas a diversas casas, realizadas diariamente. Heloisa registrou dados sobre processos de socialização, sobre narrativas dos Karajá relacionadas à origem do mundo e à origem dos primeiros Karajá; sobre as relações com os *tori* e a produção e circulação de arte e artesanato. Fez o recenseamento, registrou nomes, idades e grau de parentesco com o/a chefe da casa, constituindo genealogias e coletando dados sobre histórias de vida. Observou as relações dos artistas com suas artes e com os processos de ensino e de formação de novos/as artistas, desde os primeiros anos de vida. Aproximou-se ainda mais das mulheres e da produção material como aspecto da vida sociocultural do povo Inỹ.

Foi importante para isso, além da mudança de atitude da pesquisadora, aparentemente mais assertiva, a construção de relações de confiança, representada pelas relações de amizade. Contribuiu o fato de ter cumprido a promessa de voltar e levar os produtos encomendados, em geral sob relação de troca por produtos de artesanato. No registro da experiência da fotografia com Txukú e sua sobrinha, citado anteriormente, Heloisa levantou uma questão sobre o que teria motivado a conduta de Belawaro. A pergunta foi se ela estaria revoltada por não ter recebido o fumo prometido, apesar de Heloisa ter lhe enviado pelo seu filho, dias antes. No caderno de anotações, estão registrados alguns dos “presentes” que tinha “a dar”, anotados em 3 de agosto de 1957. Entre os homens, ela mencionou Watauzinho (fumo, cachimbo, pano

²⁴² Foi comum, nas suas experiências de pesquisa, a observação de atribuição de nomes indígenas e não indígenas.

para Berixá, bola de assoprar) e Arutana (prestação de contas da venda de *Kawakawa* no Rio de Janeiro, pincéis, fumo, pano para Renaíke e pente para Loywá). Entre as mulheres, estavam as ceramistas Tubirú (espelinhos e pentes), Xireréya (fumo, cigarro, óleo, espelinho), Txukú (fumo, batom e pó), Butiwero e Inês (perfume, bola de assoprar), Koxixaro (pente, laço fita). Dias depois, em 8 de agosto, foi registrado que

Dirama pediu bonequinha para as filhas, acabou aceitando brilhantina, disse que tinha boneca para mim, e que se eu não fosse na aldeia ela me traria no dia seguinte, até agora não trouxe (só trouxe as bonecas hoje, 8 de agosto, 5ª feira; 2 bastante toscas; depois trocou uma 3ª por carretel, que me pediu que trocasse; uma 4ª, que não consegui ver direito, pareceu-me melhor pintada: disse que ia trocá-la com o americano).

No fluxo de produtos materiais e pessoas, Heloisa percebia a circulação de saberes, tomando lições de Karajá praticamente todos os dias. Mesmo na primeira etapa do trabalho de campo, parte dos que buscavam aproximação ofereciam lições e ensinamentos, como o fizeram Arutana, José Iroá, Maluaré e Watauzinho. Também ofereciam produtos para venda, ou troca. Na segunda etapa, as práticas continuaram e se intensificaram.

Para se ter uma ideia da movimentação de Heloisa, no mesmo dia da experiência de visita noturna à aldeia (01 de agosto), ela participou mais cedo de uma reunião para narração de mitos, na praia do rio Araguaia. Foi uma reunião de homens, com praticamente todos os rapazes de Santa Isabel, exceto Tebokua, que havia viajado, e Soará. Naquele dia ela conheceu Teheríwa, um jovem com aparentes 15 anos, “todo ornamentado e vestindo camisa também”. Os outros jovens estavam apenas de calção. Poucos eram adultos, entre os quais estavam os contadores dos mitos.

O encontro foi organizado por João Américo Peret, indigenista que trabalhou como “sertanista” no SPI entre as décadas de 1950 e 1970 (desde 1967 com o nome de Fundação Nacional do Índio, FUNAI).²⁴³ Nos diários e cadernetas de anotações de Heloisa, foi possível localizar o interesse de “Peré” (Peret) nos mitos e materiais Karajá.²⁴⁴ Ela também ouviu do

²⁴³ Segundo Souza Lima, “no contexto da proteção oficial aos índios, logo no século XX, o termo *sertanista* designava o especialista nas técnicas de *atração* e *pacificação* de índios ainda arredios à interação regular com as agências de governo, fossem hostis ou não” (SOUZA LIMA, 2012, p. 811, grifos do autor).

²⁴⁴ Houve o registro de uma encomenda sua a Xireréya, para que fizesse bonecas, mediando a relação para outro comprador, por troca de vestido. Mas a transação não chegou a ser efetivada, a artista não havia terminado. Anotado em 2 de agosto de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

sertanista que “os Karajá dizem que só é amigo de Karajá o que aprende língua Karajá e o que vive como Karajá”.²⁴⁵

Heloisa anotou mitos sobre “o incêndio universal” narrados pelos primos Inasharí (Uashiraú),²⁴⁶ 37 anos e Telohowe, de 38 anos. Percebendo que se tratava do mito “já referido por Konoí e Arutana”, dessa vez o relato teria sido “bem mais extenso, semelhante ao de Ehrenreich”, dizendo se tratar de uma narrativa dos Karajá também recolhida pelo etnógrafo alemão no final do século XIX. Outro mito anotado foi sobre o “jacaré e as mulheres, também em Ehrenreich”.²⁴⁷ Antes destes mitos, houve outras narrações, que teriam sido tratados pelas etnografias de Ehrenreich e de Herbert Baldus.²⁴⁸ Porém, não chegaram a ser registradas nas notas da pesquisadora, justificado pelo “receio de anotar logo que começou”.

Esta nota revela a sua postura diante da pesquisa e dos Karajá. A comparação entre as narrativas observadas na sua experiência etnográfica com narrativas registradas por estudiosos que a antecederam evidencia um aspecto importante da sua metodologia de trabalho, a relação comparativa entre o trabalho de campo e as referências bibliográficas. O “receio de anotar logo que começou” pode ser visto como tentativa de não aparentar desrespeito com os narradores. Segundo registrou da conversa com um dos contadores, Uashiraú, ouviu que eles “sabem muitas histórias, o português deles é que não é bom”. Heloisa afirmou o contrário, pois teria “compreendido muito bem”.

Ao longo do treinamento, Heloisa demonstrava interesse em aprender e se aventurava a conversar na língua Karajá, percebendo a simpatia com quem se relacionava cordialmente com eles. A imagem a seguir (figura 16) registra uma das várias páginas dedicadas à anotação de palavras, expressões e sentidos do vocabulário Iny.²⁴⁹ Nesta nota, estão registradas mais de 60 palavras e expressões, ensinadas por Koiwakarú, uma menina de 12 anos, filha da ceramista Toiwake, de 42 anos. Chama a atenção o registro da palavra “*ritxokô*” como referência à “boneca”. Nas anotações de Heloisa (diários, cadernetas, ou mesmo nas fichas catalográficas elaboradas para o material introduzido como objetos na coleção etnológica do

²⁴⁵ Anotado na caderneta em 3 de agosto de 1957. O sertanista João Américo Peret publicou um livro sobre “Mitos e Lendas Karajá” em 1979.

²⁴⁶ Conversando com ele, Heloisa foi informada que o seu nome era Uashiraú e que o “chamavam de Nashari brincando”.

²⁴⁷ Em 2011, a ceramista Ixeheru, da aldeia Weberia, conta que “antigamente, a mulher Iny namorava jacaré. Dizem que, de longe, elas falavam dele: hum, que saudade do cheiro do jacaré. (...) Elas iam encontrar com o jacaré e gritavam o nome dele, chamavam pelo namorado: jacaré, jacaré úúú, traga fileira de peixes, matrinchãs e papa-terras. E o kabròrò trazia”. *Ritxòkò*. Vídeo do Registro Patrimonial. MA-UFG/IPHAN.

²⁴⁸ Herbert Baldus fez trabalho de campo com os Tapirapé em 1935 e 1947, pesquisando também sobre os Karajá. Uma das suas publicações foi “Mitologia Karajá e Tereno”.

²⁴⁹ Anotado em 6 de agosto de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Foto: Cecília Ewbank.

Museu Nacional em 1960), a grafia está principalmente como “*litchokô*” ou “*ritchokô*”. Mas às vezes apareceu a grafia próxima da representação atualmente utilizada, *ritxòkò*, para a expressão na fala das mulheres.

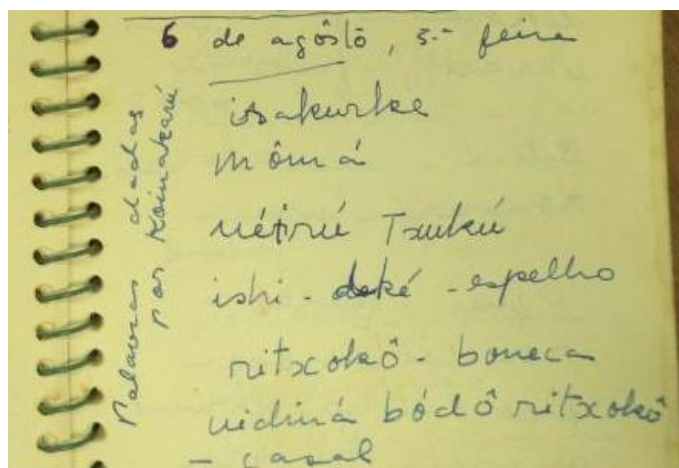


Figura 16: Detalhe da caderneta de anotações de Heloisa Fénelon (1957)

A ausência de Tebokua na contação de mitos foi algo observado em relação a outros jovens e a outras crianças, com menor frequência na escola. A partir da chegada do professor Ricardo, os rapazes teriam ido à escola para aprender a ler, a escrever e a fazer contas (tabuada). Mas por volta de duas semanas depois, deixaram de ir. Entre os jovens que pareciam mais familiarizados com estes conhecimentos de *tori* estavam Tebokua, sabendo fazer contas e querendo aprender a ler e a escrever. Conhecimentos que Andecioala, jovem rapaz de 18 anos, aprendeu com certa velocidade. Já Kutaria (18 anos) sabia um pouco de conta e de leitura e escrita, enquanto Soará (19 anos) teve facilidade para aprender multiplicação e adição. Outros rapazes os acompanhavam à escola, mas sem muita demonstração de interesse, de acordo com a anotação de campo, como Kuberene (17 anos), Tewahura (14 anos) e Kawarí (16 anos).

Apesar do afastamento da escola, os jovens, segundo Ricardo, por vezes se reuniam perto da casa de Aruanã, e aprendiam leitura e escrita com Andecioala. Se a escola do Posto deixava de despertar o interesse dos jovens, nem por isso os novos conhecimentos foram abandonados. Os jovens Karajá pareciam entender a importância do aprendizado das coisas do mundo dos *tori*. Para conseguir se relacionar e tentar negociar com este mundo, era preciso aprender os seus códigos. E o domínio da língua e das operações matemáticas (sobretudo para o comércio) parecia estratégico.

Mesmo os mais novos tinham diminuído a frequência na escola. Até meados de junho, a presença dos meninos – Kudjo, Konoí (13 anos), Uarumâni (15 anos), Uokurka (10 anos),

Maloíri (12 anos), Kabitxaua (12 anos), Belehiro (12 anos), Simonía (12 anos) – era um pouco maior do que das meninas – Tahanaro (10 anos), Mawedero, Loywá (14 anos). O “papel próprio para desenho” e o lápis de cor acabaram, e isso pode ter diminuído o interesse das crianças e jovens na escola, na interpretação de Heloisa.²⁵⁰

Além da ausência de Tebokua – por dois dias, tendo se dirigido à aldeia de Fontoura – outras pessoas estavam fora de Santa Isabel. Em 2 de agosto, foi anotado que “várias famílias estão em viagem”. Heloisa indicou a ausência das crianças Uokurka, menino de 10 anos, e Kabitxaua, menino de 12, com os seus respectivos familiares. Também percebeu a ausência das famílias de Inês e de Nahuría. O menino Maloíri, o do *tembetá*, havia saído há dois dias com os pais, Watauzinho e Berixá. E Konoí, filho de Arutana, também estava ausente. No mesmo dia em que registrou estas ausências, José Iroá lhe disse que iria para Barreira da Pedra, que as famílias de Watauzinho e Katimari estavam em Gariroba e que Arutana estava no Rio das Mortes (certamente com a sua família, daí a ausência de Konoí).

Algumas viagens seriam mais longas, outras mais curtas, de um ou dois dias, com as crianças acompanhando os adultos. Pela anotação de Heloisa, era “época da colheita de ovos de tartaruga e de tracajá”. Segundo André Toral, os Karajá chamam de *idòhòky* o período dedicado à “captura da tartaruga e do tracajá e da coleta de seus ovos na praia”, no verão. É um tempo considerado adequado à pesca, “com anzol, flecha ou arpão em diversos pontos dos rios e lagos da bacia do Araguaia” (TORAL, 1992, p. 162). A tartaruga é vista pelos Karajá como uma das melhores carnes do rio, servindo também de alimento para os *Ijasò*.²⁵¹

Mesmo continuando a visitar a escola, no segundo período de treinamento a presença de Heloisa foi maior nas casas de Santa Isabel. Ainda em 2 de agosto, há registro sobre visitas às casas de José Iroá, Xireréya, Koanajiki, Tubirú, entre outras. Em todas elas, procurava observar informações sobre a língua, os nomes, os padrões de pintura, as partes do corpo, as técnicas de confecção, os modos de fazer e de ensinar, as relações comerciais, as encomendas, o tipo de acabamento dado aos produtos. Numa dessas visitas, Watauzinho, marido de Berixá, disse que somente três ceramistas na aldeia eram boas, a própria Berixá, Xireréya e Koanajiki. Já o marido dessa última, Kuberene, comentava que “outras mulheres vinham espiar” o seu trabalho, mas não adiantava: “só ela era capaz de trabalhar assim, as outras não aprendiam”.

²⁵⁰ Veremos no capítulo 6 que o afastamento dos jovens rapazes da escola foi analisado por Heloisa Fénelon à inserção nos rituais de iniciação da vida adulta, levando-os a conviver nos espaços de formação dos homens Karajá, a Casa dos Homens.

²⁵¹ Segundo a ceramista Mahuederu, da aldeia Santa Isabel do Morro (em depoimento de 2011), a tartaruga é um “bicho que morava no fundo do rio, que matou os maridos das mulheres Karajá”. *Ritxòkò*. Vídeo do Registro Patrimonial. MA-UFG/IPHAN, 2011.

Vale lembrar que Mário Ferreira Simões havia mencionado o mesmo, anteriormente: haveria três boas ceramistas, as demais seriam copistas.

Nesta nova etapa da pesquisa, Heloisa levou publicações antigas e recentes, onde aparecem Karajá de anos e décadas passadas e atuais, além de imagens de materiais. Entre as obras que mostravam Karajá de gerações anteriores estavam as dos alemães Paul Ehrenreich, que realizou pesquisas em 1888, e Fritz Krause, em 1908. Livros mais recentes também foram levados e apresentados, onde alguns Karajá puderam olhar a si e aos seus. Este foi um aspecto importante na relação de amizade e na metodologia de pesquisa. Tratava-se de outra forma de trabalhar os desenhos, as imagens, as reproduções fotográficas como técnica de pesquisa. A partir das imagens publicadas, novos desenhos foram elaborados, principalmente pelos mais jovens. O interesse dos mais jovens pelos livros pareceu ser maior do que o dos mais velhos, sobretudo pelos livros mais recentes, a fim de se reconhecer, assim como reconhecer os seus parentes. Isso pareceu motivar o orgulho, segundo as notas da pesquisadora.

Os livros eram levados às visitas, sendo bastante requisitados pelos Inỹ. Muitos identificavam materiais e padrões de pintura. Em 30 de agosto, Heloisa anotou o “grande interesse das meninas (principalmente Koinakarú) pelos livros de Karajá (aliás, interesse dos adultos)”. Koinakarú era uma menina de 12 anos, com “atitude de liderança”, segundo a nota. Ela não falava português, mas entendia bem, e queria que Heloisa aprendesse a sua língua. Em momento anterior, quando se dirigiu ao quarto da pesquisadora (6 de agosto), ensinou-lhe “os nomes das várias partes do corpo”. Em outras situações, manteve “atitude carinhosa, mas frequentemente familiar e caçoísta, imitando a minha maneira de falar”. Sobre Koinakarú, registrou ainda:

é sempre ela que toma a iniciativa de vir ao meu quarto, conduzindo as outras meninas; tenho pintado as unhas das meninas e também de várias mulheres, quando vão ao meu quarto. Curiosidade pelos vários objetos que tenho, e pelo seu uso. Sempre muitos pedidos. Atitude menos comercial nas crianças.

Observando livros de Ehrenreich, Koinakarú identificou o nome de alguns padrões de desenho, deu informações sobre “*litxokó* antigas” e “nomes de pessoas do aldeamento”. Outros Karajá – como o adulto José Iroá – também identificaram e nomearam desenhos, a partir nas imagens dos livros. Em 3 de outubro, Heloisa anotou novas lições de “arte Karajá”, tomadas das reações dos indígenas com as imagens dos livros. Alguns dos desenhos foram reelaborados em papel. Os nomes dos padrões eram mencionados, chegando a surgir nomeações diferentes para a mesma imagem, variando de acordo com quem falava.

Os mais velhos lhe pareceram menos interessados pelos livros, salvo algumas exceções, quando observou interesse pelos livros mais antigos. Os poucos mais velhos que demonstraram algum interesse foram Abuenonã, com aproximadamente 50 anos, e Arutana, ambos considerados “doutores” e “feiticeiros”, “principalmente o primeiro, mais temido e menos estimado, ao que parece”, segundo anotação da pesquisadora. Arutana só pediu para ver os livros uma vez, de forma discreta. Já o velho Maluá não demonstrou muito interesse, atitude diferente dos demais. Uma dúvida levantada por Heloisa em suas notas foi se o comportamento dos mais velhos representava que “consideram o seu saber maior que o do branco sobre o assunto Karajá”.

Sempre que tinha oportunidade e o interlocutor demonstrava interesse, as conversas giravam sobre os parentes, dos tempos atuais e dos tempos antigos. A ideia era constituir as relações de parentesco e as genealogias. Os levantamentos foram feitos ao mesmo tempo em que realizou o seu primeiro recenseamento na aldeia de Santa Isabel. Entre agosto e outubro de 1957, Heloisa anotou uma população de 208 indivíduos, sendo 110 indicados como masculinos e 98 como femininos. A maioria era formada por crianças até 9 anos de idade (69 pessoas), e jovens entre 10 e 19 anos (40 pessoas). Em seguida vinha a faixa etária dos 30 aos 39 anos (35 pessoas) e dos 20 aos 29 anos (26 pessoas). As faixas com menor quantidade eram as dos 40 anos (18 pessoas), 50 anos (11 pessoas) e acima de 60 (9 pessoas).

Em rascunho de carta ao professor Roberto Cardoso de Oliveira, seu orientador de pesquisa de campo, Heloisa indicou pontos de conversa sobre o assunto “despovoamento da aldeia”. Outros tópicos diziam respeito à “gente que aqui esteve e está”, como alguém identificado como “o americano”, cujo nome não estava mencionado, e “Peré” (Peret). Também se refere ao “caso de Ricardo”, possivelmente se tratando da questão da escola e da baixa frequência dos jovens e crianças. Outros dois pontos estavam indicados como “o caso de Hilário” e “os Tapirapé”. Ela não desenvolveu, na caderneta, os pontos de pauta da carta. Mas o item que se refere ao “caso de Hilário” pode ter sido uma acusação de que “cedeu medicamentos da enfermaria para a gente de São Félix” (anotado em 5 de agosto de 1957).

Os dados de parentesco foram organizados em fichas. As primeiras informações eram registradas na caderneta de anotações, mas em alguns casos, as fichas eram aplicadas na casa visitada. A seguir, apresento um exemplo dessas fichas, preenchida com as informações de parentesco documentadas da casa de Watauzinho e Berixá.²⁵²

²⁵² Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Ord.	Nome	Rel. com chefe	Naturalidade	T.M.	Data do Nascim.	R.E.	G.I.	E.G.	R.	G.	Saúde	Profissão	Emprego	Salário
	Uatuzinho	chefe		m	59									
	Berixá	esposa		f	48									
	Malobri	filho		m	12									
	Nahadinú	"		f	7									
	Inod	unhado		m	32									
	Pehókki	irmã		f	32									
	Kerixó	sobrinha		f	5									
	Iselavaro	prima		f	48									
	Pekurá	"		f	49									
	Ararua	"		m	20									
	Tebokua	"		m	18									
	Maricuro			f	48									
	Bulinero			f	29									

Observações:

Figura 17: Ficha com dados de parentesco de uma família Iny-karajá (1957)

Ao mesmo tempo em que recolhia informações, narrativas, histórias de vida e genealogias, Heloisa continuou observando e fazendo anotações sobre “arte Karajá” e sobre “artesanato”. Não apenas em Santa Isabel, mas também em Fontoura e na aldeia de Mato Verde, onde fez incursões rápidas, de poucas horas. Em 23 de setembro, foi registrada a “arte Karajá” observada em visita a Fontoura, onde efetuou compra de bonecas. Sobre esta experiência, ela anotou a compra de

bonecas de tipo “antigo”, barro cru, cabelo de cera, incisões, esteotopégicas e um pouco diferentes das antigas feitas aqui, mas já vistas no Museu do Índio. As bonecas estavam numa cesta, envolvidas em pedaços de pano; uma das que comprei vestia uma sainha. Representa uma velha, “*senadó*”. 14 bonecas a 20 cruzeiros, sendo que 3 delas muito miúdas, 5 a 6 cm. O preço foi feito pela menina que as fez, Krobí. Quando me mostrou as bonecas (pedi para ver as *litchokô*, perguntei se tinha, as únicas eram essas) todos riram-se, a d. Joanhina que me acompanhou na visita, fez comentários jocosos e disse que eram feias, todos parece que concordaram (...) Quando pedi o preço, refletiram um pouco, penso que uma das mulheres achou que não podia Krobí cobrar caro, porque as bonecas eram “*binári*” – (conversa em Karajá) – ruins.

O projeto de pesquisa indicava o desejo de observar não apenas os sujeitos considerados com maior grau de aceitação na comunidade, mas também aqueles considerados desviantes, marginais. No caso das ceramistas, havia o interesse pelos trabalhos de mulheres como Berixá, Xireréya e Koanajiki, classificadas como as melhores, mas também por mulheres que produziam materiais considerados *binári*, ruins, feias, entre os próprios Karajá. Mesmo em Santa Isabel, a aldeia com maior produção e circulação das bonecas “modernas”, havia a atribuição de distinções entre as que inovavam e as que copiavam.

Em 01 de outubro, Heloisa registrou outra nota sobre compra de “artesanato”. Note-se a atribuição de valor, não apenas a indicação do valor financeiro, mas também de qualidade atribuída ao material:

comprei mais duas bonecas de Txakorrira: uma onça, e outra “picassiana” (proceder futuramente a comparação com os exemplares do Museu do Índio). As 4 que comprei ontem, muito toscas, acho que produto inabilidade da artesã. Três delas, com pintura muito desbotada, fiz com que as pintasse novamente, prometendo-lhe em troca ficar com outras duas. Vendeu a 10,00 os 2 exemplares, tendo vendido a 40 as 4 de ontem. Dei 50,00.

Na casa de Koanajiki, em 3 de outubro, Heloisa a observou fazendo bonecas, sendo duas sob encomenda para Dorival, um dos seus maiores compradores. Uma delas era boneca com vasilha no joelho. Segundo Dorival, seria uma “figura não cultural”, pois serviria para cinzeiro. Na mesma ocasião, Koanajiki pagou uma dívida de 50 cruzeiros com Heloisa pela cerâmica denominada “enterro”, o que sugere uma relação anterior, de empréstimo ou de falta de troco para o pagamento de alguma *ritxòkò*.²⁵³ Para Heloisa, a boneca de Koanajiki era melhor do que Muriawaé, comprada por um oficial ao preço de 80 cruzeiros, devido ao “uso mais inteligente do preto e do rosa do barro”, tornando o “desenho bonito”. Ao afirmar a Heloisa que sabia “fazer tudo”, Koanajiki produziu na observadora participante uma imagem de “maior independência”, comparando-a com Xireréya.

A aplicação da ficha sobre parentesco na casa de Koanajiki aconteceu em 16 de outubro. Ali não foram anotadas apenas informações sobre os parentes, mas também foi feito um inventário dos materiais que havia na casa, em todos os cômodos. A artista Karajá, a deixou “mexer em tudo que era cesta etc. da casa”, ajudada pelas filhas Dewa-Dewa, que a teria acompanhado “espontaneamente”, dando explicações em português, e Takanaro respondendo, em Karajá, às perguntas da pesquisadora.

No dia seguinte, em 17 de outubro, uma nova rodada de negociação para compra de bonecas foi anotada:

Marixiro trouxe as 7 bonecas de Butiero. Uma delas, Uekirila, estava com 1 pé e 1 *dexi* partido, assim não comprei, mesmo para não habituar mal. 10,00 cada boneca. Primeiro pediu 20. Fiz-lhe notar que além de não estarem novas, a tinta saindo e pintadas com urucu, as de Berixá, com o dobro do tamanho, eram 20. Assim, baixou para 10. Comprei 6.

²⁵³ Principalmente nos documentos do segundo trabalho de campo de Heloisa na Ilha do Bananal, em 1959, há várias anotações de “dívidas” e de “empréstimos”. No capítulo 6, retomarei o tema da produção de Koanajiki e de outras mulheres, bem como as diversas formas de circulação de materiais e dinheiro.

Por mais que as categorias de arte e de artesanato estivessem fortemente presentes e as mulheres aparecessem de forma valorizada naquela pesquisa antropológica e no gosto dos compradores, elas não estavam livres de atitudes de violência. A etnografia das mulheres Iny-Karajá e das *ritxòkò* feita por Heloisa observou situações de homens que batiam nas mulheres, o que poderia gerar separações. Outra nota indicou violência de um funcionário do SPI contra uma mulher Karajá: a notícia de que o funcionário “deflorou” uma mulher indígena que estava prestes a casar se tornou pública.²⁵⁴

Algumas pessoas sabiam do fato. O acusado teria contado a outros colegas do SPI, pouco depois do ocorrido. A vítima queria denunciá-lo a Dorival, mas o acusado teria convencido a mãe da vítima a declinar. Segundo os relatos (de homens), a mãe pretendia “receber paga” do funcionário. No mesmo dia em que o assunto foi tornado público, o funcionário estava presente no jantar na casa de Dorival. Ciente de que a notícia estava na ordem do dia, ele pareceu com “atitude quase eufórica”, “talvez um pouco de jactância, procurando conversar e rindo”, segundo a percepção de Heloisa.

Este foi um assunto bastante comentado na segunda etapa do trabalho de campo, suscitando conversas entre não indígenas e indígenas. Entre os não indígenas, Ricardo teria atribuído a culpa à mulher. Para o professor da escola do Posto, segundo anotação de Heloisa, “Karajá é safado mesmo”, responsabilizando Tebokua pelo comentário de que a vítima “nunca prestou”. Tal comentário foi visto por Heloisa como “informação meio vaga”, de “incerteza”, sem indicar “os nomes das pessoas que teriam falado”.

A denúncia de estupro de uma mulher indígena por um funcionário do SPI exemplifica o quão paradoxal e complexo poderia ser o regime de “proteção” do Estado brasileiro aos povos indígenas. A violação partiu de um agente que estava ali para o serviço de proteção. Além da violência do corpo, o fato provocou outras formas de violência, como os comentários que culpavam a vítima e atribuindo ao que seria “safadeza” do seu povo. A atitude do acusado também foi no sentido de culpar a vítima, segundo os registros de Heloisa, a partir de conversas com dona Liscínia. O funcionário teria dito a Dorival que ela “já não era mais virgem quando aconteceu o fato”. A reação do chefe do Posto foi retrucá-lo, dizendo “que isso se deu numa repartição do governo, que por isso era uma falta grave”. A fala atribuída a Dorival, anotada por Heloisa, sugere que a gravidade estaria no fato de o estupro ter ocorrido numa repartição pública, e não necessariamente no ato em si. Segundo Liscínia, o funcionário estava mentindo “para amenizar a sua situação”. Mas acabou sendo afastado.

²⁵⁴ O fato teria acontecido no primeiro semestre de 1957, mas a revelação o assunto circulou em setembro. Anotado 10 de setembro de 1957.

Entre os comentários de indígenas, Tebokua perguntou a Heloisa se sabia o porquê do afastamento do funcionário. Respondendo não saber, escutou do jovem Karajá que sabia do caso “há muito tempo”. A pesquisadora ficou na dúvida, mas lhe pareceu que Tebokua ficou sabendo pelo próprio funcionário e teve mais informações com Ricardo. A vítima teria sido arrastada para um dos quartos da repartição, com o funcionário fazendo promessas de lhe dar fazenda, o que ela teria negado. Tebokua comentou ter contado a outro funcionário do SPI, que por sua vez falou para Dorival, dando início ao desenrolar que levou ao seu afastamento.

O estupro ocorreu pouco antes da mulher Inỹ se casar com um homem *tori*. As falas de indígenas mais velhos, como Wataú e Arutana, além de demonstrar que o assunto já circulava entre os indígenas, suscitaram conversas sobre casamentos, tanto os “tradicionais”, dos antigos, quando os de “hoje”, no encontro entre os tempos dos karajá e os tempos da pesquisadora. Wataú perguntou a Heloisa se sabia o porquê do afastamento do funcionário. Além da situação da violência sexual, em sua resposta, disse que “ele não gostava do trabalho lá e era preguiçoso, há muito tempo que queria ir embora, não entendia do assunto” relacionado ao seu ofício. Da mesma forma que Tebokua, o capitão de cristão disse que, ao perguntá-la, “já sabia do caso”. Foi nesta ocasião que Wataú comentou a origem “misturada” de vítima, dizendo ser filha de Karajá com cristão. Ao longo da conversa, Wataú comparou o casamento de Karajá “antigamente” e “hoje”. Antes, “Karajá casava direito”, o casamento “tinha festa”. Diferentemente, “hoje não tem mais festa, hoje casa como bicho”.²⁵⁵

Em outra ocasião, Arutana, também mencionou que “todo Karajá sabia” do acontecido com a vítima. Conversando sobre os diferentes tipos de casamento, ele deu mais detalhes sobre o *harabié*. Seria, para ele, o “casamento direito, com festa, arrumado pela família dos noivos”. Nesta modalidade, os noivos não namoravam antes. Na mesma linha do que falou Wataú, era cada vez mais frequente outros tipos de casamento, como entre Karajá e *tori*, ou mesmo entre “homens mais velhos, já casados antes, com moças”.²⁵⁶

3.5 “Artistas produtores de bens comerciáveis”

Aproximando-se do final do treinamento em pesquisa de campo etnográfico, buscando completar a formação antropológica cultural, Heloisa continuava a conversar com o seu professor entre os Karajá. Uma dessas conversas aconteceu em 13 de outubro, quando foi

²⁵⁵ Anotado em 10 de setembro de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁵⁶ Anotado em 19 de setembro de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

convidada a acompanhá-lo a São Félix do Araguaia. Nesta ocasião, Arutana falou sobre a organização do mundo, anotada por Heloisa como “concepção do universo”. Pela narrativa de Arutana, “o mundo é bola dividida em três partes. O sol faz a volta. Nós ficamos na parte do meio, no inferior há o bicho da água, o Aruanã. No de cima, os *bikumarradô*”. Anotando a informação no diário de campo, Heloisa escreveu “ver caderneta”. Na caderneta (a penúltima das nove elaboradas nos cinco meses de atividade), Arutana desenhou as partes do mundo (figura 18),²⁵⁷ explicando oralmente, sob a escuta e posterior escrita da pesquisadora:

quando pra *Beráhati* é madrugada, aqui é meio-dia. Quando vai escurecer aqui, vai clarear no fundo. (...) Teve Karajá que já foi até em baixo d’água, e quando se olha pra cima, se vê o céu como nós vemos, igual. Também teve Karajá que foi lá em cima, mas a gente de cima esteve aqui embaixo, desceu e ensinou muita coisa para os Karajá.

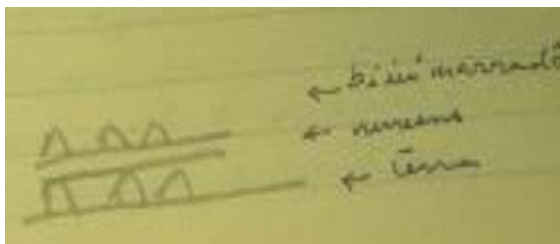


Figura 18: As três partes do mundo, por Arutana (1957)

Respondendo à pergunta de Heloisa, Arutana disse que os homens Karajá acreditam nesta forma de organizar, classificar e explicar o mundo, “mas a rapaziada, o pessoal novo, não, fazem brincadeira, sabem pouco, não aprendem bem”. E aí indica diferença de como era “antigamente” e como era “agora”. Antigamente, quando se aproximava “a festa”, todo mundo se organizava para fazer os preparativos. Agora, os rapazes “só querem saber de jogar futebol”. As moças, segundo Arutana, “estavam acreditando”, mas Heloisa não sentiu muita firmeza na resposta. Os seus filhos, Konoí e Loiwá, acreditavam.

Na dança dos *Ijasò*, os “mascarados” – representados por animais, “bichos” – foram identificados por Arutana como “uma banda de gente”, pessoas, Karajá antigo. Na tese, Heloisa Fénelon recupera a narrativa da liderança Karajá sobre os seres que habitam o mundo, classificados em três camadas, terra, água e céu. Aparecem nas narrativas como “gente do fundo (da água) e a gente da chuva”, como também “gente do mato”. As danças e as demais cerimônias teriam a finalidade de “propiciar tais seres que, se insatisfeitos, causariam desgraças” (COSTA, 1978, p. 36).

²⁵⁷ Detalhe de desenho de Arutana e notas de Heloisa Fénelon. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Foto: Cecília Ewbank.

Não foi possível identificar a data exata do retorno da estudante para o Rio de Janeiro. A caderneta número 9, a última elaborada neste trabalho de campo, teve uma anotação datada em 21 de outubro, na casa de Arutana. Mais adiante, há um registro em 31 de outubro no Rio de Janeiro. É possível inferir que o seu retorno ocorreu nos últimos dias daquele mês.

Da mesma forma que as anotações começaram antes da viagem, elas continuaram após a volta para casa. Alguns meses depois, em fevereiro de 1958, Heloisa anotou uma conversa com Roberto Cardoso de Oliveira, na qual o professor alertou que uma pessoa do SPI, identificada pelo nome de Néelson, ter-lhe-ia acusado de copiar um relatório do Serviço para elaborar o seu relatório final de pesquisa. Segundo indicado na nota, Roberto “exigiu que ele provasse” e mostrasse o “outro relatório”, o que não aconteceu.

Um documento arquivado no Museu Nacional, nomeado “Esquema de relatório de pesquisa Karajá”, apresenta os pontos centrais traçados pela autora para relatar o treinamento. A análise do “esquema” permite dizer que a acusação de cópia não procedia. Relatórios do SPI são citados, como na introdução, sobretudo para caracterizar a aldeia de Santa Isabel. Ainda na introdução, ela recuperou a finalidade da pesquisa, a estadia no campo, as técnicas usadas. Na segunda parte (“contato do grupo com a sociedade nacional e a mudança estilística resultante”), relatórios do SPI serviram de base para tratar o tópico “histórico e situação existencial dos Karajá de Santa Isabel”. Junto à bibliografia, os relatórios do SPI também ajudaram a caracterizar os “civilizados com que os Karajá têm relações”. Os tópicos seguintes, da segunda parte, bem como as quatro partes restantes do “esquema” para o relatório, são basicamente fundamentados na documentação etnográfica produzida no trabalho de campo. Assim como o projeto de pesquisa, o esquema para elaboração do relatório é uma etapa importante no processo de construção da tese sobre a arte e o papel social da artista Inỹ-Karajá.

Ainda na segunda parte do relatório, a situação de contato é analisada a partir da influência da comercialização e valorização do dinheiro nos “setores da vida” da comunidade, principalmente entre os mais jovens. Esta seria uma “atitude antiga nos Karajá”, seguindo para esta afirmação a bibliografia de Ehrenreich e Krause, mas que vinha “provavelmente se acentuando com a intensificação do contato com a sociedade nacional”. De acordo com a sua “narração dos fatos observados em Santa Isabel”, tudo poderia ser objeto de comercialização, inclusive a religião, com a filmagem do Aruanã. Os efeitos do “comercialismo” sobre a “economia comunal” produziram situação de ambivalência do índio em relação ao civilizado “amigo”. A ambivalência estaria na ideia, entre os Karajá, de “aceitação da atitude caricata por parte do civilizado”.

A sua interpretação sobre o que seria a atitude Karajá diante da crescente circulação de dinheiro considerava que, como o civilizado é “rico” e o “Karajá é pobre”, tanto o civilizado quanto o SPI deveriam “dar sempre”. Por isso, seria natural para alguns Karajá “tirar deles todas as vantagens financeiras que for possível”. Esta imagem estaria sendo observada não apenas nas relações com os *tori*, mas também no interior da sociedade Karajá. Para embasar a ideia, Heloisa cita a conduta de Belawaro, ao incentivar uma criança de dois anos e meio a pedir dinheiro para ser fotografada, ou ainda na postura de Wataú, que na ação de mediador entre o seu povo e os *tori*, procuraria tirar vantagem dos dois lados, segundo o entendimento da pesquisa. Outro efeito da comercialização seria a “autovalorização dos Karajá como artistas produtores de bens comerciáveis”. A arte, em especial a “cerâmica feminina”, ocuparia importante “função econômica” na vida sociocultural do povo. Importante perceber a categorização da cerâmica nesta passagem. Não é qualquer cerâmica, nem todas as cerâmicas Karajá, mas sim, a cerâmica feminina, aquela produzida pelas mulheres, as *ritxòkò*.

O último tópico sobre o “contato” foi especificamente destinado à mudança estilística, questão central na investigação. Em relação à cerâmica, Heloisa analisou as razões que teriam levado a aldeia de Santa Isabel a ser considerada o “centro de difusão cultural”. Mesmo ceramistas de outros aldeamentos seriam influenciadas pela produção das mulheres de Santa Isabel. Ainda que não tenha sido possível dedicar tempo de pesquisa em outras aldeias, a pesquisadora fez a análise dos materiais coletados pelo zelador do Museu Nacional, Esperidião Antônio da Rocha, para o Setor de Etnografia, em dezembro de 1957.²⁵⁸

Também no relatório houve a análise da influência dos compradores sobre as produtoras. Xireréya aceitara a introdução de sugestões de compradores da FAB, como Santos e Sarmento; Koanajiki produzia para atender encomendas de Dorival e Simões; Berixá confeccionava bonecas atendendo solicitações de José Mauro e Hilário. Além de identificar agentes externos específicos que influenciavam a produção das artistas, Heloisa indicou a tendência de maior valorização da boneca moderna, em comparação à antiga. A maior valorização seria atestada pela referência financeira, sendo as primeiras vendidas por preços maiores do que a segunda.

A mudança estilística também foi abordada a partir dos desenhos das crianças, comparando os que foram elaboradas por meninos e por meninas. Ao final deste tópico, o esquema do relatório indicava a hipótese que seria central na elaboração da tese, apresentada

²⁵⁸ Voltarei ao zelador Esperidião Antônio da Rocha no próximo capítulo.

dez anos depois: “apesar de tudo, a arte Karajá não perdeu características que a singularizam, conserva o caráter nacional e os temas são tirados à própria vida Karajá”.²⁵⁹

O terceiro ponto do relatório foi destinado ao tema da arte em relação aos mais jovens, “a geração mais nova”. A autora procurou analisar o que seria o “ideal de beleza”, de “vida feliz” e o “orgulho em relação aos jovens”. Houve situações em que a expressão dos mais velhos valorizava a beleza juventude, inclusive em detrimento da beleza dos mais experientes. Heloisa recuperou experiências de “lição dos Karajá”, não as tomadas por ela, mas as que observou nas relações internas, entre os mais velhos e os mais novos. A investigação de Heloisa Fénelon permite pensar as casas de famílias de Santa Isabel como oficinas e como escolas de arte dos Iny-Karajá. Principalmente em relação à confecção das bonecas, as mulheres incentivavam as meninas a aprender as técnicas de confecção. Para a antropóloga, do ponto de vista da cultura Karajá, a boneca serviria não apenas como brinquedo e como comércio. Também serviria “à dramatização de casos imaginários ou mesmo reais, que sucederam na comunidade”.

O ponto seguinte, o quarto do esquema para o relatório, analisou o ideal de beleza entre os Karajá de modo geral, e não apenas em relação à juventude. Foi tratada a “noção de beleza associada aos adornos”, com a ideia de que “karajá fica bonito quando se enfeita para a festa grande”, “Karajá bonito como gente do Rio”, e assim por diante. Segundo Heloisa, a valorização da “beleza física e da boa aparência tem origens na própria cultura”. Sendo um “povo artista”, o Karajá fazia questão de produzir beleza no próprio corpo (ornamentação e pintura), no “ambiente que os rodeia” e nos “objetos de uso comum”, tratado pela pesquisadora como sendo a sua “cultura material”. Todos estes temas foram trabalhados posteriormente na tese.

O penúltimo ponto foi destinado ao “papel do artista na comunidade”, “a mulher Karajá”. Pela abordagem do que estou chamando de etnografia da mulher Iny-Karajá, a posição de destaque se mantinha “relativamente satisfatória” por conta da importância na vida e organização econômica das casas e da comunidade. Algumas mulheres ocupavam posição de destaque, sendo mais valorizadas. Heloisa mencionou Berixá como uma das que mais vende e Koanajiki por sua altivez, considerada “a mais prestigiada”. Também procurou analisar as razões para o maior prestígio de Koanajiki em relação a Xireréya, “igualmente hábil”, mas sem a mesma valorização.²⁶⁰ A ameaça à posição das mulheres Karajá estaria não

²⁵⁹ Apresentarei no capítulo 6 uma análise sobre a coleção de desenhos reunida em 1957.

²⁶⁰ Dada a centralidade do papel social da mulher para a Antropologia de Heloisa Fénelon, voltarei a este assunto também no capítulo 6.

nas dinâmicas internas, mas na pressão da “sociedade neo-brasileira”, representada na região por “sertanejos” e “trabalhadores do Posto”, camada da sociedade nacional “que não valoriza muito a mulher”. Inclusive, um caso de estupro de uma mulher Karajá por parte de um *tori* foi relatado enquanto Heloisa realizava trabalho de campo. E o *tori* era funcionário do SPI.

Por fim, o último ponto do relatório foi dedicado à “análise de bonecas antigas e modernas”, “experimentação estética”, “individualização na cerâmica figurativa”, “qualidade” e grau de refinamento na execução dos trabalhos. Também foi destinado à análise do papel da técnica do cozimento na conservação das formas, transporte e durabilidade do material e à tendência de algumas ceramistas “de compensarem uma habilidade menor” com a “criação de formas estranhas ou do anedótico”. O encerramento do relatório foi com a análise dos “padrões de pintura das bonecas”, que seriam os mesmos padrões da pintura corporal, ou variações desta.

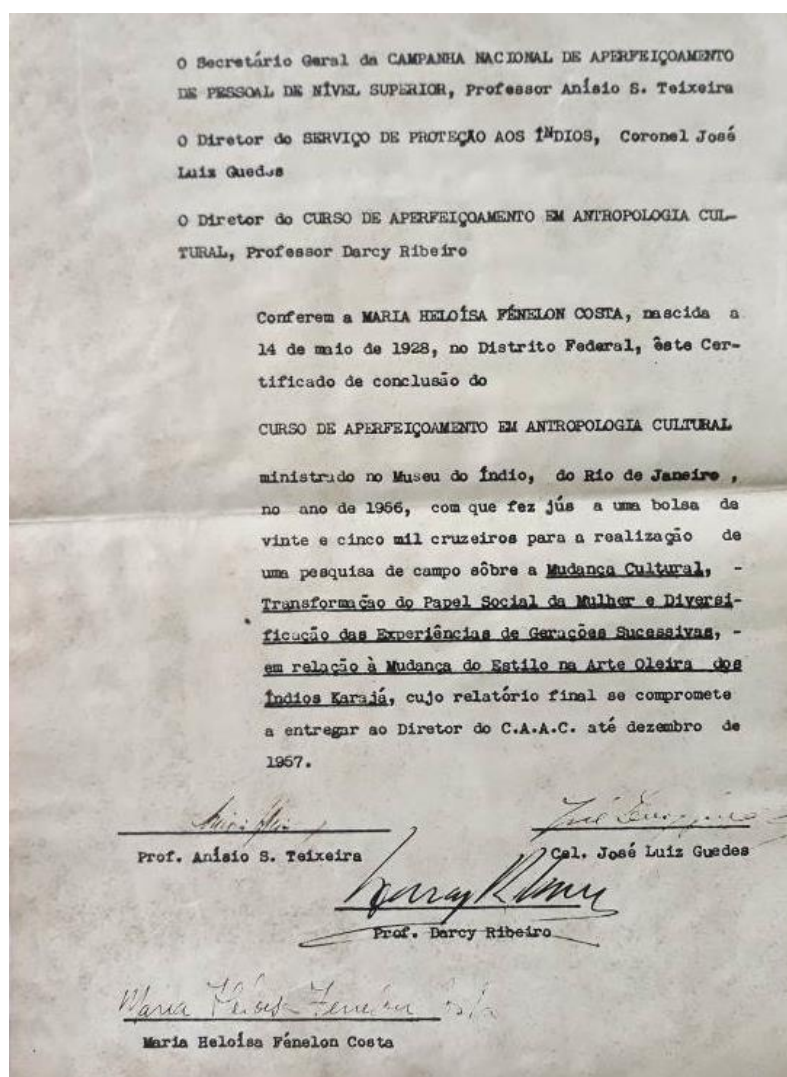


Figura 19: Certificado de formação de Heloisa Fénelon em Antropologia Cultural (1957)

O trabalho de campo realizado como parte do treinamento no Curso em Antropologia Cultural do Museu do Índio foi o último ritual de formação no processo de inicialização de Heloisa Fénelon no campo antropológico. Assim como a pesquisa era condição para a conclusão do Curso, a apresentação do relatório de pesquisa também era condicionante para a sua certificação. Realizada a pesquisa e apresentado o relatório, a até então “jovem artista” recebeu o certificado de antropóloga, assinado por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira). O documento a habilitava a ocupar vaga profissional em alguma das instituições previstas no Regimento do CAAC.

O poder instituído pelo documento simbolizava uma dupla legitimação. Do ponto de vista do campo científico, a assinatura de Darcy Ribeiro indiciava a investidura antropológica. Do ponto de vista jurídico-administrativo, a assinatura de Anísio Teixeira representava a autorização do Estado nacional brasileiro, através do Ministério da Educação e Saúde, no ato representado pelo secretário de uma agência de fomento, a CAPES. Significava o reconhecimento de que estaria legalmente apta ao exercício profissional antropológico, dentro dos parâmetros legais e científicos então reconhecidos. Como mencionou Castro Faria na homenagem *in memoriam*, Heloisa se tornou “uma antropóloga especializada em artes tribais”. Mas como veremos nos próximos capítulos, antes de ser uma especialista em antropologia das artes indígenas, Heloisa Fénelon foi uma antropóloga. No próximo capítulo, analisarei as circunstâncias de sua inserção profissional no Museu Nacional, no cenário de reorganização administrativa e epistemológica do campo antropológico na instituição.

CAPÍTULO 4: ANTROPÓLOGA DO MUSEU NACIONAL

Cinco meses depois do trabalho de campo com os Karajá, Heloisa Fénelon adquiriu um livro do seu primeiro orientador no curso de Antropologia Cultural, Darcy Ribeiro, “Culturas e Línguas Indígenas do Brasil”. A obra publicada em 1957 apresentou a interpretação do autor sobre o seria “o comportamento dos grupos indígenas brasileiros nos últimos cinquenta anos”, utilizando uma classificação de acordo com o “modo” e “ritmo de conservação, descaracterização ou desaparecimento de suas línguas e culturas”. O objetivo indicado era o de estabelecer “as tarefas mais urgentes” da Etnologia e da Linguística no Brasil (RIBEIRO, 1957).

Mas não é sobre o conteúdo do livro que eu pretendo comentar, mas sim sobre um detalhe no exemplar de Heloisa, que ficou arquivado no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional. Na folha de rosto, Darcy Ribeiro escreveu uma dedicatória: “à Karajá Helô, com um abraço amigo do Darcy”.

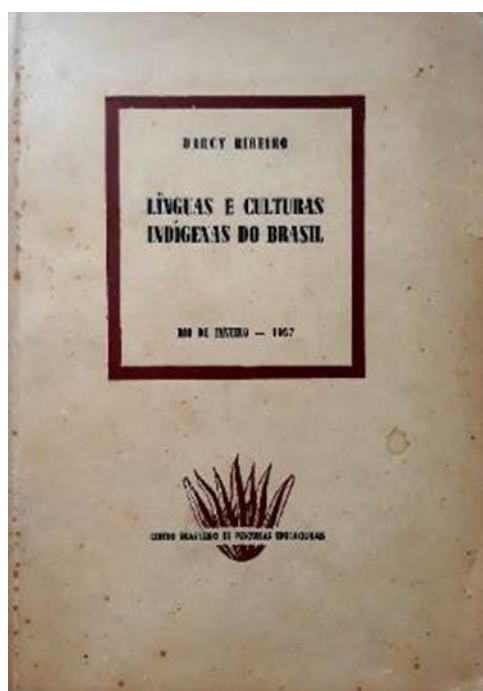


Figura 20: Capa de livro de Darcy Ribeiro

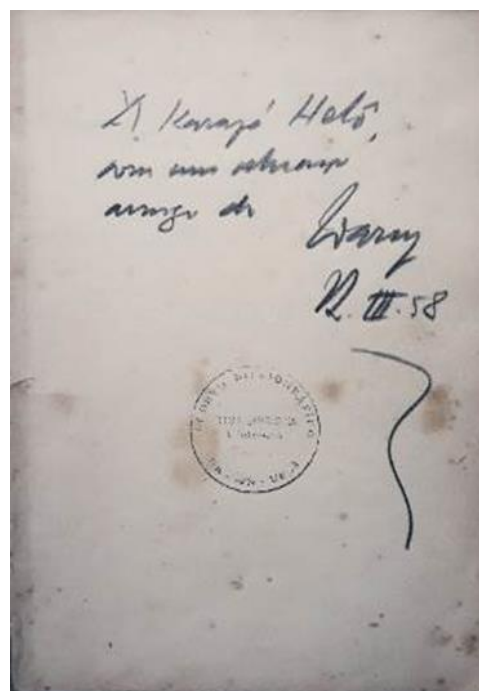


Figura 21: Folha de rosto com dedicatória de Darcy Ribeiro

Mais uma vez retomo a ideia do nome próprio, tratada por Pierre Bourdieu (2006). No início da década de 1950, a Maria Heloisa, da família Fénelon Costa, passou a ser conhecida como a jovem artista Heloisa Fénelon em alguns círculos da arte do Rio de Janeiro. Em 1957, os Karajá da aldeia de Santa Isabel a chamaram de Luiza. Ao retornar do trabalho de campo,

Darcy Ribeiro lhe inscrevia sob uma nova identidade, desta vez, nos tempos e espaços sociais da rede profissional de antropólogos, associando-a ao povo com o qual realizou suas primeiras investigações: “Karajá Helô”.

Ato corriqueiro nas práticas literárias, a dedicatória recebida por Heloisa em março de 1958 é sinal de sua introdução no campo antropológico. Iniciada no trabalho de campo, era preciso o reconhecimento dos pares. Um mês antes, em fevereiro, ela havia passado por outro ritual importante, apresentando a primeira conferência na III Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), organizada pela ABA na Faculdade de Filosofia do Recife, da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco). Foi a primeira vez que a ex-estudante apresentou resultados de suas investigações aos novos colegas, alguns dos quais seus ex-professores e colegas de formação no CAAC. Com o tema “O Realismo na Arte Karajá”, a comunicação ocorreu na Primeira Sessão de Estudos da RBA, presidida por Darcy Ribeiro e com relatoria de Maria Lais Moura Mousinho. Heloisa fez a última apresentação, encerrando a Seção. Antes dela, apresentaram-se Herbert Baldus, Egon Schaden, Robert Lee Carlton, Octavio da Costa Eduardo e Roberto Cardoso de Oliveira, também seu ex-professor e orientador de pesquisa de campo (Anais da III RBA, 1958).

Outros nomes conhecidos da experiência de formação de Heloisa estavam presentes no evento. Além de Darcy, participaram os professores Castro Faria, Matoso Câmara Jr., Manuel Diegues Jr. e a professora Josildeth Gomes. Além de Maria Lais Moura Mousinho, as colegas de curso Maria David de Azevedo e Lygia Estevão de Oliveira também se apresentaram. A presença de oito pessoas relacionadas ao CAAC (quatro professores e quatro estudantes – incluindo Heloisa) evidencia o alcance do curso naquela circunstância.

A nova antropóloga falou sobre o trabalho de campo recentemente realizado na aldeia Karajá de Santa Isabel. Importante observar que na publicação dos Anais do evento, a sua vinculação institucional não estava como Museu do Índio/SPI, mas sim como “Curso de Antropologia em Antropologia Cultural, CAPES, Rio de Janeiro” (COSTA, 1959, p. 61). O apagamento da referência ao Museu do Índio e ao SPI talvez esteja relacionado à crise política envolvendo o órgão, inclusive no contexto de saída de Darcy Ribeiro.

Tanto no relatório de atividades do trabalho de campo quanto no texto apresentado por Heloisa na RBA foram incluídas reflexões, abordagens e hipóteses, algumas das quais constavam no projeto de pesquisa. A apresentação evidenciou o estreitamento do diálogo com a antropologia de Franz Boas, assumindo a opção pela classificação em “arte simbólica” e “arte em perspectiva” para se referir às mudanças nos modos de produzir a chamada “arte figurativa Karajá”. A arte simbólica estaria relacionada aos “traços característicos e

permanentes do objeto”, sem a preocupação do artista com “o que efetivamente vê em momento dado”. Para Heloisa, o modo “antigo” de fazer a boneca entre os Karajá poderia ser pensado nestes termos. Já o modo “atual” estaria relacionado à “arte realista ou em perspectiva”, segundo a qual “o interesse do artista dirige-se à representação da imagem visual momentânea, selecionando os traços que se sobrepõem à observação particular do artista impõem o seu interesse” (COSTA, 1959, p. 64).

A opção por Franz Boas reiterou a crítica ao que Heloisa Fénelon chamou de classificações “tradicionalmente usadas, de cunho classista”, usuárias de expressões como “arcaico, clássico, academizante”. Tais classificações seriam etnocêntricas e caberiam apenas para “determinados tipos de arte”, sobretudo aquelas que teriam passado por “evolução artística”, por diferentes fases, como as “artes gregas”. Ainda assim, estas classificações seriam “sistemas superados pela moderna teoria de arte”. Apesar de reconhecer estas questões como passíveis de “especulação estética”, a autora faz questão de afirmar o campo de sua identidade de pesquisadora: além da referência analítica, a escolha por Franz Boas foi justificada pelo fato do seu trabalho ser “de Antropologia, não de Estética” (COSTA, 1959, p. 61).

Três anos depois, em Curitiba-PR, além de apresentar novo trabalho na IV RBA (“Desenhos da Criança Karajá”), Heloisa Fénelon passou por nova e importante inserção no campo antropológico: tornou-se sócia da ABA, a associação profissional de antropólogos e antropólogas. Entre a participação na III RBA do Recife, no começo de 1958, e o acolhimento como associada à ABA, em 1961, ocorreu outro rito de instituição, desta vez, profissional. Por intermédio de Luiz de Castro Faria, ela foi contratada para o Museu Nacional em novembro de 1958.

O meu objetivo neste capítulo é analisar os processos de reorganização do campo antropológico no Museu Nacional no período de contratação e nas primeiras décadas de atuação profissional de Heloisa Fénelon. Antes de avançar na investigação sobre a sua carreira, é importante compreender as circunstâncias de reformulação das agendas de trabalho, propostas teórico-metodológicas, formação de redes de sociabilidade intelectual. Os debates sobre a abordagem cultural e a abordagem social da antropologia fizeram parte do cenário político do campo, no período em que ela construiu a sua linha de atuação. A partir de projetos, relatórios, fichas museológicas e relatos de alguns colegas de Heloisa (em entrevistas publicadas) é possível observar o panorama de desenvolvimento da antropologia social e os debates com a antropologia cultural.

Um primeiro movimento desta reorganização pode ser acompanhado através do Programa de Trabalhos da Divisão de Antropologia e Etnografia para o ano de 1956, sob coordenação geral de Luiz de Castro Faria e coordenação específica dos/as naturalistas responsáveis pelas atividades nas Seções Científicas de Antropologia Biológica, de Arqueologia e os novos contratados para a Seção de Etnografia. Além de reorganizar os trabalhos etnográficos, o Programa lançou as bases para criação do Setor Linguístico e da Seção de Antropologia Cultural.

O movimento seguinte de reorganização que discuto no capítulo se refere às agendas e perspectivas de trabalho consideravam em suas pautas as pesquisas relacionadas aos objetos e às coleções de cultura material, coordenadas inicialmente por Berta Ribeiro e reorientadas posteriormente por Heloisa Fénelon (os trabalhos de Heloisa serão tratados no capítulo 5); e as agendas coordenadas inicialmente por Roberto Cardoso de Oliveira, afirmando a antropologia social e culminando na criação do PPGAS. O primeiro Curso de Mestrado em Antropologia Social após as reformas universitárias dos anos 1960 foi criado numa instituição museológica (Museu Nacional) e universitária (UFRJ). Se tomarmos as categorias trabalhadas por Stocking Jr. (1985), antropologias de museus e antropologias de universidade passaram a coexistir no Museu Nacional/UFRJ.

4.1 Antropologias no Museu Nacional

Após a saída de Heloisa Alberto Torres da diretoria do Museu Nacional e durante a gestão de José Cândido de Melo Carvalho (1955 a 1961), a chefia da Divisão de Antropologia e Etnografia ficou a cargo de Luiz de Castro Faria (à época o cargo era “diretor de Divisão”). Por sinal, Castro também era o substituto eventual do diretor geral, chegando a assumir o posto em 1957.²⁶¹ Na década de 1950, o seu nome era uma das principais referências no campo antropológico brasileiro. Somente no ano de 1955, quando assumiu a chefia, estava lecionando e orientando pesquisas no Curso em Antropologia Cultural do Museu do Índio e na cátedra de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (desde 1948); realizou pesquisas de campo em arqueologia e em etnografia regional; apresentou dois trabalhos no Congresso de Americanistas, em São Paulo, sendo um sobre arqueologia (“A formação do problema do Sambaqui”) e outro sobre história da antropologia (“O estado atual da Antropologia Física no Brasil”). Também coordenou os trabalhos do CBPE por quatro meses

²⁶¹ Cronologia das atividades profissionais de Luiz de Castro Faria. Disponível em http://site.mast.br/hotsite_luizdecastrofaria/pdf/cronologia_LuizCastroFaria.pdf

(setembro a dezembro) e participou da II RBA, em Salvador. Não apenas participou, foi eleito presidente da ABA que ali foi formalmente instituída.²⁶²

Nos primeiros meses de trabalho, o novo responsável disse que a Divisão esteve “acéfala” por anos. Ele mesmo havia sido diretor, entre 1942 e 1944, durante a gestão de Heloisa Alberto Torres (1937-1955).²⁶³ Após a sua exoneração, a pedido, ninguém ocupou esta função até dezembro de 1952, quando Tarcísio Torres Messias, do Setor de Antropologia Física, foi nomeado, permanecendo na chefia por quase três anos, até 27 de setembro de 1955. Neste mesmo dia, uma portaria expedida pelo novo diretor geral José Cândido reconduziu Castro Faria à posição administrativa de diretor da Divisão.

A falta de coordenação dos trabalhos foi denunciada por Castro no “Programa de Trabalho para o ano de 1956”, encaminhado à diretoria em abril daquele ano, sete meses após a sua nomeação.²⁶⁴ Este documento é mais do que um plano de trabalho anual. Trata-se de um plano de reorganização do campo antropológico no Museu Nacional. Especialmente, para o meu interesse de investigação, da etnografia e da antropologia de viés cultural. É importante acompanhar o Programa e a sua execução para entender a circunstância de contratação de Heloisa Fénelon e o cenário que ela encontrou na Divisão de Antropologia e Etnografia. Isso nos permite identificar e entender a complexidade de redes, agendas de trabalho e linhas de pesquisa das muitas antropologias desenvolvidas na instituição.

O Programa para a Divisão previa mudanças administrativas, atualização dos sistemas classificatórios, dos trabalhos de gabinete e de campo, da gestão das coleções e das práticas de colecionamento. Também dava notícias sobre a necessidade e a efetivação da contratação de pessoal especializado. Foi um período de reorientação das atividades em curso e de produção de novas agendas de trabalho e de pesquisas antropológicas. Para o Setor de Etnografia, em particular, traçavam-se as linhas que norteariam o horizonte das décadas seguintes. Da mesma

²⁶² Informações observadas na Cronologia das atividades profissionais de Luiz de Castro Faria”, citada na nota anterior (Arquivo MAST), e nos relatórios de atividades da Divisão de Antropologia do Museu Nacional (Arquivo Museu Nacional).

²⁶³ Na primeira metade do século XX, ocuparam a posição de chefia Domingos Sérgio de Carvalho (1898 a 1924, com períodos de afastamento); Edgar Roquette-Pinto (como interino de Sérgio de Carvalho e como efetivo de 1925 a 1926, quando assumiu a direção); Heloisa Alberto Torres (como interina de Roquette, quando este assumiu a direção em 1926, e como efetiva, de 1931 a 1935, quando entrou no cargo de vice-diretora na gestão do diretor Alberto Betin Paes Leme (1935-1937). Após a morte de Paes Leme, Heloisa Alberto Torres foi nomeada diretora do Museu, em 1938. O responsável pela Antropologia Física, José de Bastos de Ávila, era o professor interino de Alberto Torres. Relatórios de atividades de Antropologia. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁶⁴ Os programas e os relatórios de trabalho eram exigências regimentais. Nos dois documentos, o fluxo partia do diretor, que solicitava ao chefe da Divisão o planejamento, no início do ano, e o relatório de trabalho, no final do ano ou no começo do ano seguinte. O chefe da Divisão encaminhava a demanda para os responsáveis dos diferentes Setores Científicos. Os naturalistas respondiam ao chefe da Divisão, que reunia os dados e elaborava o Programa de Trabalho e o Relatório de Trabalho. O diretor geral respondia pelo programa e pelo relatório anual.

forma, eram lançadas as bases para criação do Setor de Linguística e da Seção de Antropologia Cultural.

Considero que o Programa para o ano de 1956 foi um momento fundamental para as “tradições de conhecimento” antropológico da instituição. A ideia de tradições de conhecimento, conforme pensada por Friedrich Barth (2000) e recuperada por Souza Lima (2012), não pressupõe tradição como fixação e continuidade de postulados, de marcos teóricos e conceituais cristalizados. Ao contrário, dialogando com a ideia de tradições inventadas, no sentido tratado por Hobsbawm e Ranger (1997), são aqui entendidas como processos e dinâmicas históricas, produzidas e modulando ações de diferentes atores sociais, em diferentes situações políticas e epistemológicas.

No caso do Museu Nacional, Ladislau Netto, no final do século XIX, Edgar Roquette-Pinto, nas primeiras décadas do século XX e Heloisa Alberto Torres, nos anos 1930 e 1940, são figuras importantes no estabelecimento de novas agendas de trabalho, de acordo com as referências epistêmicas, políticas e administrativas que dispunham e assumiam em suas experiências históricas. Em meados do século XX, Castro Faria assumiu o papel de reorganizar a antropologia do Museu Nacional, consolidando institucionalmente o que nas décadas anteriores ficou conhecido como os “quatro campos”.²⁶⁵

Capital político não lhe faltava, após aproximadamente vinte anos de carreira, iniciada em 1936, no próprio Museu Nacional.²⁶⁶ Herdeiro intelectual das gerações formadas nas primeiras décadas do século XX, o jovem Castro Faria seguiu carreira ao longo das décadas de 1940 e 1950, vivendo as mudanças e atualizações temáticas, conceituais, procedimentais e

²⁶⁵ A ideia dos quatro campos antropológicos (*four fields*) está associada a Franz Boas, para quem a antropologia seria organizada em antropologia física, antropologia cultural, arqueologia e linguística (BOAS, 2006). Além da referência epistemológica na primeira metade do século XX, a rede fornada por Boas manteve relações de parceria com o Museu Nacional, das parcerias com a Universidade de Colúmbia, nas décadas de 1930 e 1940 (LIMA FILHO, 2017).

²⁶⁶ Desde que ingressou na função de praticante gratuito, estagiando quando ainda era estudante no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN), Castro reconhece em Raimundo Lopes uma de suas referências intelectuais. Em uma publicação sobre o etnólogo e arqueólogo maranhense, Castro comentou que nos anos 1920 e 1930, Lopes colaborou para a formação de uma “atitude científica” por parte estudantes e estagiários (FARIA, 2010). A sua atitude científica foi também incentivada por Heloisa Alberto Torres, que o direcionou a importantes projetos científicos, como a expedição organizada pela Secretaria de Educação de São Paulo à Serra do Norte, coordenada por Claude Lévi-Strauss. Castro participou na posição de representante do Museu Nacional e delegado (fiscal) do CFEAC – Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas (GRUPIONI, 1998). Esta representação resultou da articulação de Heloisa Alberto Torres, que ocupava assento de conselheira no órgão criado em 1937. Segundo Domingues, ela “praticamente exigiu um acompanhante do Museu” (DOMINGUES, 2010, p. 638). Desta viagem, Castro Faria introduziu 61 objetos nas coleções etnográficas do Museu Nacional, 30 com proveniência indicada do Mato Grosso e 31 do Pará. Número bem reduzido, se comparado ao total de objetos coletados pela expedição. Segundo Miglievich-Ribeiro, foram 1505, com 760 enviados para o Museu Paulista e 745 para a França (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2015, p. 102). Quase vinte anos depois, Lévi-Strauss publicou suas memórias de viagem em *Tristes Trópicos*, em 1955. Castro Faria publicou o diário de campo em 2001, propondo “um outro olhar” sobre a expedição e sobre a Antropologia (FARIA, 2001).

metodológicas do campo antropológico. Neste período, ele realizou diversos trabalhos de campo e de gabinete, estudos sobre história da ciência, comunicações e publicações sobre temas de arqueologia, antropologia física e etnografia regional. Apesar de não ter produzido estudos linguísticos, o interesse pelo tema é percebido por sua participação em cursos no Museu Nacional, como os oferecidos em 1943 e 1944, este último pelo professor Matoso Câmara Jr., sobre Linguística Geral. Entre os estudos arqueológicos, dos quais decorreram também estudos em antropologia física – observações, coletas osteológicas e história da ciência – destacam-se as pesquisas nos sambaquis. Já as pesquisas etnográficas estavam vinculadas ao que chamava de etnografia regional, em estudos sobre economia e ecologia junto a populações rurais, sertanejas; estudos sobre processos de assimilação e aculturação, inclusive em regiões com presença de população negra, entre outros temas. Os relatórios das suas atividades científicas no Museu Nacional documentam a pluralidade de interesse temático, em diferentes ramos, permitindo situá-lo como um cientista que desenvolvia reflexões no que então se compreendia por antropologia geral.

A especialização por campos temáticos era um caminho possível na década de 1940, como aconteceu com Eduardo Galvão, que produziu trabalhos em etnologia indígena. Mas também era possível, para esta geração, o interesse por diferentes temas em diversas disciplinas antropológicas. Castro Faria é um caso exemplar de intelectual que na década de 1950 transitava por diferentes ramos e temas de antropologia. Suas experiências o habilitavam a apresentar o caminho para a especialização temática e disciplinar, principalmente nos estudos etnográficos, etnológicos, linguísticos e antropológicos culturais. A posição política que ocupava no campo e na instituição o autorizava a transitar pelos diferentes Setores Científicos do Museu Nacional. No caso de Antropologia Física, havia uma equipe (com média de três a quatro cientistas trabalhando por ano, como veremos adiante), então o impacto do Programa foi maior na organização dos trabalhos do que contratação de novos cientistas. Já para o Setor de Etnografia, a falta de pessoal justificou a necessidade de contratação para novos planejamentos e execução dos trabalhos. Considerando o meu interesse em compreender a circunstância de contratação e dos primeiros trabalhos de Heloisa Fénelon, farei algumas ponderações sobre o Programa de trabalho para este Setor.

No documento, Castro recuperou uma crítica feita por ele anos antes, no relatório individual correspondente aos trabalhos de 1950, onde mencionava a falta de auxiliares, como datilógrafos, escriturários ou qualquer pessoa para trabalhos administrativos e de rotina. Isso posicionaria a Divisão de Antropologia em “situação desvantajosa em face às demais Divisões técnicas, todas relativamente bem aquinhoadas”. O problema administrativo

prejudicaria as demais atividades, pois havia “um acervo ponderável de documentos de interesse científico”. Para ele, os arquivos antropológicos estariam desorganizados desde o incêndio ocorrido no Museu Nacional, em 1944, ficando “completamente desarrumados e assim permaneceram até hoje”.²⁶⁷ O incêndio de 1944 atingiu as dependências destinadas à Divisão de Antropologia e Etnografia, como noticiado pela imprensa, na ocasião.²⁶⁸

A necessidade de atualização do Arquivo administrativo e científico da Divisão foi justificada porque o que existia até então seria de “enorme amplitude” e “em completo desacordo com o caráter restrito e especializado do nosso Arquivo”. Ainda assim, Castro reconhecia que “era um sistema, de base racional”, precisando ser atualizado para uma base lógica, simples e compreensiva, a fim de não perder a funcionalidade. Por sua proposta, o Arquivo seria organizado sob um “novo critério, que é o da individualização dos Setores”²⁶⁹. A nova organização do Arquivo seria sistematizada por Setor temático, indicados no documento como “Antropologia Física”, “Arqueologia (Brasileira, Americana, Clássica, Pré-Histórica)”; “Etnologia Geral (Continentes, Áreas Culturais)”; “Etnologia Indígena” e “Etnografia Brasileira (folclore)”. Caber ressaltar a variedade de alcance temático pertinente aos campos e disciplinas em cada Setor. No caso da Etnologia, percebe-se tanto um campo de Etnologia – ali entendido como estudo sobre povos indígenas, nomeado “Etnologia Indígena” – quanto de Etnografia Brasileira, cuja indicação de “folclore” o situa num amplo espectro que passa pelos estudos das chamadas culturas regionais, estudos de comunidades, estudos de arte popular.

Percebe-se aqui a complexificação e o direcionamento à especialização no campo antropológico.²⁷⁰ Este é um ponto importante para a organização setorial e disciplinar das

²⁶⁷ Programa de trabalho para a Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMÉAR).

²⁶⁸ No dia 11/01/1944, parte do Palácio da Quinta da Boa Vista, sede do Museu Nacional, foi atingida por um incêndio. O prédio passava por reformas, iniciadas anos antes, sob a gestão da diretora Heloisa Alberto Torres. Pela imprensa, foi divulgado que o fogo teria sido iniciado no Laboratório de Pesquisas, propagando-se para a “Seção de Antropologia e o gabinete da diretora”. Também houve a notícia de que “o incêndio foi eficazmente combatido pelos bombeiros”. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, edição 6508 de 12/01/1944, p. 2.

²⁶⁹ Como visto, entre 1888 e 1931, as coleções e os conhecimentos científicos eram organizados na 4ª Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia. A partir de 1931, o nome “Seção” foi substituído por “Divisão”, passando a ser chamada de Divisão de Antropologia e Etnografia. Internamente, havia os Setores Científicos de Antropologia Física e o de Etnografia (incluindo Arqueologia). Os documentos dos dois Setores eram organizados conjuntamente. Mesmo o Catálogo Geral das Coleções iniciado por Roquette-Pinto em 1906, reuniu materiais dos três campos científicos até o início da década de 1940, quando um novo Catálogo começou a ser elaborado para a Antropologia Física. Ainda assim, pelas sugestões de Castro Faria, infere-se que até aquele momento (final dos anos 1940 e início dos 1950) os Arquivos não estavam organizados individualmente por Setor.

²⁷⁰ Vale destacar que na década de 1920, Roquette-Pinto também apresentou críticas ao que entendia como saber generalista na então Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia, defendendo que os cientistas se dedicassem a um conhecimento científico específico. Relatório de Atividades da Seção de Antropologia,

décadas seguintes. Racionalidades administrativas e científicas seriam as bases para formação de redes intelectuais em torno dos Setores e das disciplinas. Castro Faria comentou que os arquivos “não promovem, evidentemente, a realização de pesquisas, mas resultam das pesquisas bem planejadas e conduzidas com rigor científico e metodológico”.²⁷¹ Sem dúvida, os arquivos de uma instituição histórica como o Museu Nacional resultam da produção científica ao longo do tempo. Nos arquivos antropológicos, etnológicos e etnográficos, os registros dos trabalhos de campo, de gabinete e administrativos se tornam documentos de interesse antropológico, historiográfico, museológico, entre outros. A própria reorganização de um arquivo pode se tornar objeto de estudo.

Para cada Setor deveria ser organizado um Fichário de Coleções, um Arquivo de Documentos e um Arquivo Fotográfico e Iconográfico. Castro indica que enquanto os arquivos da Divisão estiveram “paralisados de 1944 a 1955”, “o mesmo não aconteceu com os arquivos pessoais de alguns pesquisadores, que trabalharam intensamente neste período”. Era preciso, assim, organizar tanto os documentos anteriores quanto os produzidos naquele intervalo. Seriam necessárias, para tal fim, a contratação de pessoal (datilógrafo, auxiliar administrativo), a aquisição de equipamentos (fichários para as fichas das coleções, para as fichas bibliográficas e para pastas de arquivo, escrivatinhas, caixas de aço para conservação de slides) e a atualização dos sistemas de classificação do Arquivo.²⁷²

A proposta de mudança no gerenciamento das memórias científicas do campo antropológico do Museu Nacional sugere algo que vai além dos limites imediatos das compras de equipamentos, da contratação de pessoal, do estabelecimento de novas sistematizações classificatórias. Museus antropológicos e etnográficos são lugares de classificação, de produção de vocabulários que criam e atribuem sentidos a objetos, sujeitos, relações, experiências, memórias. A semântica destes vocabulários e dos conceitos que com eles são produzidos não é a mesma ao longo do tempo, passa por diferentes significações e reelaborações, ou mesmo pelo estabelecimento de novos parâmetros e referenciais. Atento à reorganização epistemológica no campo antropológico, do qual foi agente e testemunha, em sua proposta, Castro sugeria não apenas a necessidade de modificar a lógica classificatória.

Etnografia e Arqueologia no ano de 1925. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Além dos três campos que compunham o nome da Seção, os relatórios de trabalho indicam os campos da Antropogeografia, Paleoetnografia (etnografia dos povos antigos), entre outros.

²⁷¹ Programa de trabalho para a Divisão de Antropologia do Museu Nacional para o ano de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁷² Programa de trabalho para a Divisão de Antropologia do Museu Nacional para o ano de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Previa também a organização da agenda temática destes campos de conhecimentos científicos.

Parte dos conceitos, temas, abrangência e características dos diferentes campos estava expressa nas fichas classificatórias dos Arquivos. Algumas delas eu pude observar e registrar por fotografias, nos armários do SEE. Através destes artefatos documentais, conforme entendido por Paula Findlen (1994; 2013) é possível entender como cada um dos campos organizados sob os Setores Científicos da Divisão de Antropologia e Etnografia estavam sendo pensados. Aqui, tratarei sobre o que ele propôs para a Etnologia, verificando como a arte foi configurada como conteúdo de interesse científico. Vale lembrar que a contratação de Heloisa Fénelon ocorreu na chave da arte como categoria de análise antropológica.

A reorganização do Arquivo parecia ser do interesse de Castro anos antes. Em 1948, ele citou como um dos trabalhos realizados naquele ano a “organização de um arquivo de pastas em ordem sistemática conveniente, para guarda e recolha de documentos relativos aos nossos estudos no campo da antropologia geral e brasílica”.²⁷³ Na primeira metade do século XX, diferentes sistemas foram utilizados para classificação, catalogação, identificação, das coleções, das atividades, das correspondências.²⁷⁴ Quando assumiu a chefia da Divisão, Castro Faria colocou em prática o plano de organização e classificação dos estudos antropológicos. Na passagem anterior, além de apontar a necessidade de organização arquivística, duas palavras dão sentido à antropologia pensada por Castro: “geral”, envolvendo os diferentes campos antropológicos, e “brasílica”, na perspectiva de propor uma antropologia brasileira, quem sabe, um sistema de pensamento antropológico e social brasileiro.

O diretor José Cândido se mostrou disposto a possibilitar as condições para que o chefe da Divisão de Antropologia e Etnografia pudesse tocar o Programa, garantindo-lhe recursos para a compra de material, a contratação de pessoal e realização de pesquisas de campo. A responsabilidade pela distribuição interna dos recursos financeiros entre os Setores ficaria nas mãos do professor chefe. A primeira contratação encaminhada foi de uma escriturária, Irandi Soares Xavier, para retomar a organização administrativa e arquivística, a partir de 1956.

²⁷³ Relatório de atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia em 1948. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁷⁴ No caso da catalogação das coleções de objetos, por exemplo, Roquette-Pinto havia atualizado o sistema numérico de contagem das peças utilizado desde o século XIX, iniciando, em 1906, um novo Catálogo Geral das Coleções de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional, incluindo os materiais de Arqueologia brasileira e americana (a chamada Arqueologia Clássica começou a ter produzido um catálogo próprio em 1910, com o conservador, arqueólogo e egiptólogo Alberto Childe). Ver: VELOSO JR., 2019.

Analisando algumas fichas arquivadas no Setor de Etnologia e Etnografia, identifiquei que a sistematização das informações das atividades de todos os Setores Científicos foi distribuída por “Grupos Fundamentais”, “Classe” e “Divisão”. A partir desta observação, consegui identificar a presença da arte como tópico de pesquisa etnográfica. O ponto de partida para esta análise é a ficha dos “grupos fundamentais”, apresentada na figura 22:

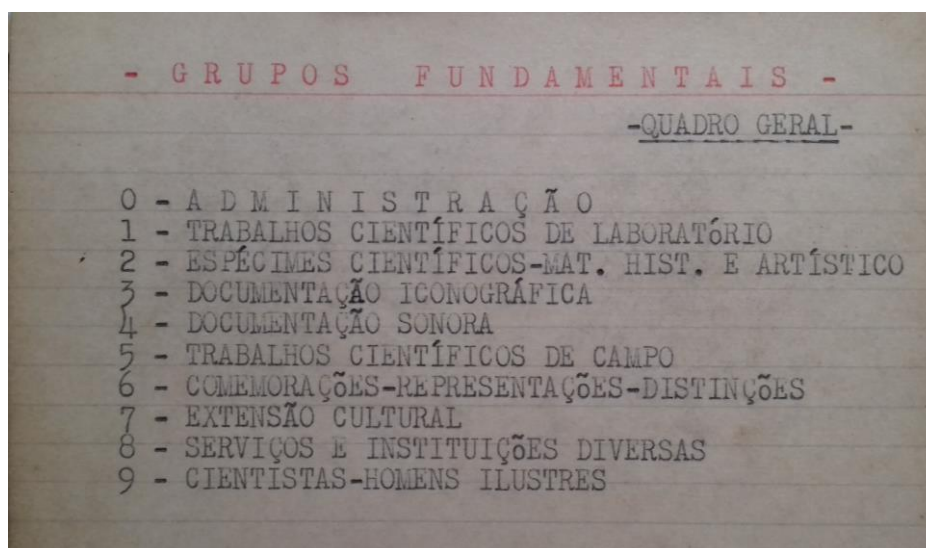


Figura 22: Ficha de organização dos arquivos antropológicos do MN/UFRJ

A ficha seria a primeira do sistema, informando o “quadro geral” dos chamados “grupos fundamentais”. Usarei aqui o exemplo do grupo “Administração” para entender como o sistema funcionava. Nas fichas seguintes, “Administração” se desdobra em novos grupos: “atos administrativos”, “material”, “pessoal”, “movimento financeiro”, “estatísticas”, “correspondência interna” e “notas históricas”. A partir de cada um desses grupos, novas fichas expandem as categorias em “Classes”. Por exemplo, o grupo “material” segue para as classes “movimento”, “seguros”, “requisições”, “movimento para publicações”, “inventários”, “conservação-instalações”. Ou seja, neste caso, “material” se refere a todas as atividades que envolvam as coleções. Cada “classe” era, por sua vez, desdobrada em novas categorias, classificadas como “divisões”. No caso do “movimento” de “material”, as “divisões” se referiam aos trabalhos de registro de entrada, permuta, empréstimo, depósito, devolução, transferência e baixa dos itens da coleção. Todas as atividades administrativas, científicas (de campo e de laboratório), de “extensão” (estágios, cursos, exposições), de relações institucionais, de história da ciência (“cientistas”) seriam organizadas por cada Setor temático.

Além dos trabalhos administrativos, o sistema de organização indicava como “grupos fundamentais” os “trabalhos de campo” e os “trabalhos de laboratório”, a organização das coleções (“espécimes científicos” e “materiais histórico e artístico”), a “organização da documentação sonora” e “iconográfica”, a “extensão cultural” (que incluía as exposições, os cursos e os estágios), as relações institucionais, os eventos comemorativos, as homenagens a “cientistas-homens ilustres”. Ao tratar cientistas como “homens ilustres”, reitera-se aquilo que Londa Schiebinger (2008) identificou como “culturas das ciências” que excluía mulheres da produção de narrativas sobre o fazer científico, inclusive das memórias sobre as ciências.

De todo modo, a análise dessas fichas para a Etnologia permite a compreensão do que estava sendo esperado para este campo, os seus conteúdos e temas específicos. Vejamos o caminho da classificação a partir do Grupo 1. Na ficha seguinte, este ponto foi desmembrado nos grupos de “Antropologia Física”, “Arqueologia”, “Etnologia”, “História”, “Arte” e “Material Científico não pertencente ao MN”. A partir daí, duas fichas sugerem a organização das “classes” para a Etnologia: “Etnografia, Demografia, Linguística, Etnobotânica, Etnozoologia, Etnomineralogia, Geografia, Folqu Shore”. Aqui, chama a atenção o fato de “Etnografia” ser uma categoria no interior da “Etnologia”. Como veremos adiante, o entendimento para Etnografia neste uso não era no valor de método de coleta e análise de dados, mas sim como uma disciplina, um campo de Etnografia regional (podendo ser entendido como sinônimo de estudos de comunidades que não necessariamente indígenas). O tema de “Geografia” recupera uma relação que já vinha desde a virada para o século XX com este campo, não mais na chave do determinismo, mas numa perspectiva de Geografia humana, de relação com o meio e com os outros humanos. Já o tema de “Folqu Shore” indica um campo de discussão do qual o próprio Castro Faria tomou parte ao longo dos anos 1940, como também veremos.

Outra ficha apresenta a organização da Etnografia, com os seguintes temas organizados por “classes”, apresentados na figura 23. Por “vida econômica”, a partir da observação das fichas subsequentes, compreende-se o estudo das relações dos grupos humanos com o seu “*habitat*”, a relação com a “residência”, a “casa”; com a “alimentação”, a “indumentária”, o “material de uso doméstico”, as formas de “locomoção, meios de transportes”. Além disso, seria o estudo das relações entre os grupos humanos e os recursos naturais, através das áreas de “Etnomineralogia”, “Etnobotânica” e “Etnozoologia”. Estes estudos, no Museu Nacional, relacionando Etnologia e Ciências Naturais, estão por sua vez relacionados à perspectiva da Ecologia humana, ou da Antropologia Ecológica.

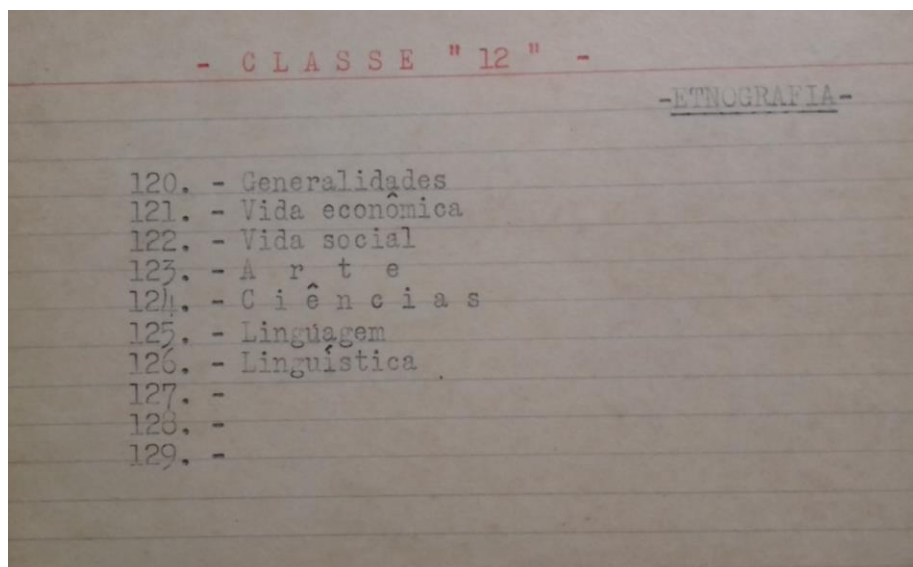


Figura 23: Ficha de organização dos arquivos antropológicos do MN/UFRRJ

Como analisado por Heloisa Bertol Domingues (2010), ecologia – do ponto de vista da preservação da natureza – vinha na pauta científica do Museu Nacional. A autora recupera um documento apresentado em 1946 por Heloisa Alberto Torres ao então Reitor da Universidade do Brasil, Pedro Calmon, sugerindo uma prática científica pautada na ecologia, incluindo a necessidade de “dar atenção aos conhecimentos tradicionais sobre a natureza, ou seja, às relações que os homens estabelecem com a natureza” (DOMINGUES, 2010, p. 632). Diante do cenário de desenvolvimento econômico e exploração dos recursos naturais, tal orientação entendia que o papel dos cientistas, em especial, dos antropólogos, era equacionar o desenvolvimento econômico e a conservação das tradições culturais, “tendo por base a racionalidade da exploração dos seus recursos” (DOMINGUES, 2010, p. 635). Uma das características dos trabalhos de Heloisa Fénelon, como veremos no próximo capítulo, era pautado na relação da etnologia com estes campos das ciências naturais, produzindo estratégias metodológicas para desenvolver atividades docentes e de pesquisa.

Seguindo as fichas de sistematização dos arquivos etnográficos, a noção de “vida social” estaria voltada ao estudo de “relações”, tanto internas – as “formas de agrupamento” – quanto externas ao grupo estudado, através do “contato de grupos”. Seriam estudadas a “organização política e social”, a “organização da família”, as “festas” (regionais, nacionais e estrangeiras) e a “religião” (magia, cerimonial, tratamento dos mortos, funerais).

Caberiam também os estudos sobre “ciências” e “artes”. Em ciências, seriam observados conhecimentos dos povos estudados sobre “astronomia”, “ciências geológicas”, “engenharia”, “história natural”, “medicina”, “agricultura” e “matemática”. O agrupamento

temático para o estudo de “artes”, que interessa mais de perto ao meu propósito, pode ser observado na ficha a seguir (figura 24). Nela, é importante identificar as categorias elencadas, como também, as possíveis hesitações. Há uma variedade de elementos a serem sistematizados, entre os quais, estética e estilo, pintura, desenho, ornatos, plumária, música, dança, contos, jogos, lendas, contos, narrações, trançados, escultura, arte monumental, arquitetura e urbanismo.

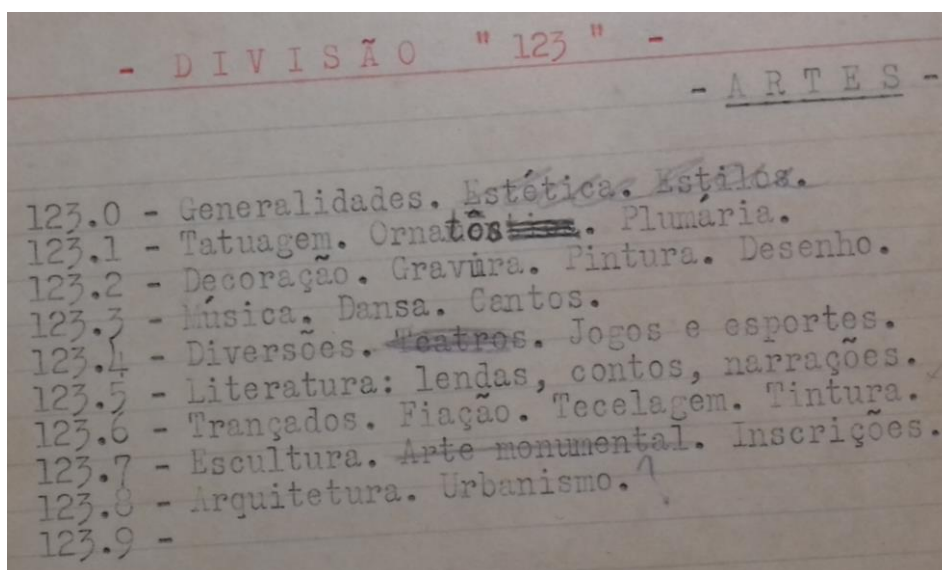


Figura 24: Ficha de organização dos arquivos antropológicos do MN/UFRJ

Quem revisou o conteúdo, riscou os termos “estética”, “estilo”, “teatros” e “arte monumental”, incluindo ainda um sinal de interrogação após a palavra “urbanismo”. Uma possível dúvida sobre urbanismo poderia estar na relação entre a ideia de urbano a vida nas cidades, imagem contrária ao recorrente lugar atribuído ao indígena como “silvícola”, “tribal”, “selvagem”. Ou mesmo como “assimilado” ao “nacional” pela vida campesina, agrária, rural.

A ideia de arte monumental também poderia ser uma questão. Nas classificações do século XIX e início do século XX, o grau de desenvolvimento e evolução atribuídos a uma cultura ou sociedade (dos tempos presentes ou pretéritos) tinha como um dos parâmetros a produção material. Se um povo no passado produzisse monumentos arquitetônicos, como pirâmides, poderia ser classificado sob a noção de antiguidade, de civilização. Como não foram encontrados estes tipos de construções no Brasil, a produção de outros materiais, como a cerâmica, poderia ser esse índice. Neste sentido, estudos sobre cerâmica foram desenvolvidos no final do século XIX, e a Ilha de Marajó (Pará) foi uma região para onde se

dirigiram naturalistas do Museu Nacional, como Karl Frederick Hartt, geólogo norte-americano que esteve entre 1870 e 1871, e Domingos Soares Ferreira Pena, no mesmo período, além de Derby, pela Comissão Geológica, em 1876, e Ladislau Netto, então diretor do Museu, em 1880.

Alguns destes estudos acionaram a categoria de “arte” relacionando-a à arqueologia da cerâmica na Ilha de Marajó. Hartt publicou na Revista da Exposição Antropológica de 1882 a ideia de que “a arte do povo antigo do Marajó” apresentava “espirais e outros ornatos, perfeitamente idênticos com algumas das formas clássicas da arte europeia”. Na sua leitura, mesmo entre os povos considerados “longínquos” e “de baixa cultura”, estes referenciais “constituem parte da arte primitiva”. Para o geólogo, a ideia de estética estava relacionada à estrutura física do olho e, por conseguinte, do alcance do olhar. O “senso estético”, sob o seu ponto de vista, era devido à “cultura”, tanto ao “indivíduo” quanto à “nação” (HARTT, 1881, p. 43).

No final da década de 1920, Heloisa Alberto Torres retomou os estudos dos naturalistas que se dedicaram à produção cerâmica marajoara.²⁷⁵ A partir da leitura de autores como Hartt e das pesquisas de gabinete no Museu Nacional, ela elaborou uma conferência sobre “Cerâmica de Marajó”, apresentada na Escola de Belas Artes e publicadas em jornais do Rio de Janeiro, como o Diário de Notícias. Uma das diferenças na abordagem é que, para ela, a arte primitiva desenvolvida na ilha de Marajó não deveria ser entendida sob o ponto de vista das aproximações, das comparações com a arte grega. Segundo comunicou em sua conferência, “a maior documentação que nos resta sobre os primitivos Marajó é no terreno espiritual: a sua arte”.

Heloisa Alberto Torres discorda de Hartt quando este relacionou o senso estética à visão. Aproximando-se de Max Schmidt, diretor do Museu de Etnografia de Berlim, para ela a arte não surge da visão, mas sim da técnica, a partir da qual são elaborados os padrões, através da sensibilidade do artista. Ao final da sua comunicação, a antropóloga afirma o seu orgulho pelo fato de, nesta região da América, a cerâmica feita somente por “mulheres oleiras” tenha se tornado a “arte mais rica, sóbria e vigorosa”.²⁷⁶

Uma aproximação entre as duas abordagens é que o tema de arte indígena tomado pela cerâmica marajoara se refere a povos do passado, não encontrando, nestas interpretações,

²⁷⁵ Cientistas da Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia desenvolveram pesquisas sobre história da ciência. Na década de 1910, Roquette-Pinto coordenou um projeto sobre os trabalhos de Alexandre Rodrigues Ferreira; entre os anos 1920 e 1930, além de Heloisa Alberto Torres nas pesquisas do século XIX sobre cerâmica marajoara, Raimundo Lopes pesquisou sobre a etnografia de Gonçalves Dias. Nas décadas seguintes, Castro Faria apresentou vários estudos sobre história da antropologia e história da arqueologia.

²⁷⁶ TORRES, Heloisa Alberto. Cerâmica Marajoara. Diário de Notícias, edição nº 10690, de 3/11/1929.

ressonância com a atribuição de valor estético aos indígenas contemporâneos, tanto no final do século XIX quanto nas primeiras décadas do XX. Heloisa Alberto Torres realizou trabalho de campo em 1930, quando coletou para o Museu Nacional “cerâmicas modernas”, de “sertanejos”, adquiridas em mercados, feiras e fazendas como produtos de artesanato, registrando os nomes de algumas ceramistas, como Maria Angélica, a “velha Teré” (miniatura de fogareiro, de frigideira, tigela, chaleira, entre outros).²⁷⁷

No mesmo período de Heloisa Alberto Torres, Raimundo Lopes fez trabalho de campo no Maranhão, Pará e Amazonas, pesquisando e reunindo coleções para o Museu Nacional junto aos Xerente, Caiapó, Tembé, Kaapor (Urubu). No relatório de atividades de 1930, Lopes se referiu à “arte plumária” dos indígenas Kaapó como “admirável e original”, dizendo ser “notável o seu requinte na escolha de plumas, sentimento de nuances”.²⁷⁸ Essa observação sobre a arte de índios vivos, contemporâneos, contatados pelo naturalista através dos trabalhos de campo, não era uma regra. As suas reflexões etnográficas estavam relacionadas aos estudos arqueológicos e geográficos, e para aquela geração intelectual, prevalecia a ideia de que os indígenas vivam processos de decadência. O que mudava de foco era o que decaía, nas interpretações científicas. Enquanto a Antropologia Física se referia a uma decadência ou degeneração racial, a Antropologia Cultural (ou, no caso do Museu Nacional, a Etnologia/Etnografia), referia-se ao que seria decadência e perda cultural.

Temas como aculturação, xamanismo, parentesco, economia ganharam centralidade no final da década de 1930 e ao longo da década de 1940, com Eduardo Galvão se tornando a referência sobre os estudos de Etnologia Indígena no Museu Nacional.²⁷⁹ No mesmo período, desenvolvia-se também um dos campos de reflexão pautados na agenda de pesquisas antropológicas organizada por Roquette-Pinto décadas antes como Etnografia sertaneja.²⁸⁰

²⁷⁷ Catálogo Geral das Coleções de Etnologia e Etnografia. Livro de Tombo, volume XI. SEE-MN/UFRJ.

²⁷⁸ Relatório de atividades de Antropologia, Etnografia e Arqueologia em 1930 Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Pelo Catálogo das Coleções de Etnografia, esta viagem para o Maranhão gerou uma coleção de 389 objetos etnográficos e de 207 objetos arqueológicos. Somando-se aos 93 objetos arqueológicos de cavernas no Maranhão que doou ao Museu Nacional e aos 129 que coletou em trabalhos de campo em 1926, a coleção reunida por Raimundo Lopes chegou ao número de 881 objetos.

²⁷⁹ Até 1955, Galvão havia publicado, entre outras obras, “O parentesco Tupi-Guarani” (1946) e “*The Tapirapé*” (pelo *Handbook of South American Indians*, em 1948), ambos em parceria com Charles Wagley. Publicou ainda textos como os “Apontamentos sobre os índios Kamayurá (1949), “O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu (1950), “O estudo do sistema de parentesco” (1952), “Cultura e sistema de parentesco das tribos do Alto Xingu (1953) e Mudança Cultural na região do Rio Negro (1955).

²⁸⁰ Nas primeiras décadas do século XX, baseado nas ideias do evolucionismo e dos estudos raciais, Roquette-Pinto propôs o estudo da população brasileira a partir do que seriam os seus variados tipos humanos, tanto do ponto de vista antropológico (físico, racial) quanto do ponto de vista etnográfico (usos e costumes, aspectos morais e espirituais, que mais adiante poderíamos classificar como culturais ou sociais). Entre os diversos tipos sociais, o sertanejo teria por inspiração os trabalhos de Euclides da Cunha (*Os Sertões*), que foi professor de Roquette. Décadas após, Castro Faria compreendia os estudos em Etnografia sertaneja como aqueles voltados às

Raimundo Lopes e Heloisa Alberto Torres realizaram estudos e trabalhos de campo onde observaram aspectos da vida do chamado sertanejo, categoria social ampla, no geral referente ao habitante não indígena dos “sertões”, em diferentes regiões do país que estivessem fora das reduzidas áreas urbanas, das cidades, num país caracterizado como eminentemente agrário e rural.

Castro Faria foi uma importante referência para construção desta agenda de pesquisa. Em 1939, ele trabalhou na organização da “coleção regional”, a pedido de Heloisa Alberto Torres. Em outubro daquele ano, elaborou “474 fichas de peças da Etnografia sertaneja”. Com as 552 já elaboradas, organizadas anteriormente por Raimundo Lopes e Heloisa Alberto Torres, chegou ao número de 1026, correspondendo até então ao total de peças chamadas no mesmo relatório de coleção “regional” e de coleção “sertaneja”.²⁸¹

Trabalhando com a categoria de ecologia para analisar a relação das comunidades com os recursos naturais, Castro realizou pesquisa junto a pescadores no norte do estado do Rio de Janeiro (Lagoa Feia; São João da Barra-Gargaú, Ilha da Convivência, Arraial do Cabo); no Espírito Santo (1945),²⁸² esta última a convite de Rodrigo Melo Franco, diretor do SPHAN, para realização de estudos sobre “arte popular” e “arquitetura rural”. Nos trabalhos de campo junto à comunidade de pescadores na Ilha da Convivência, na foz do Rio Paraíba, em 1945, Castro acompanhou a feira semanal de Gargaú, considerada pelo antropólogo “um dos pontos de contato entre a zona litorânea e a do chamado sertão”.²⁸³ Retornando à região em 1948, foi acompanhado do zoólogo Antenor Leitão de Carvalho, imbuído de realizar estudos reunir coleções neste campo (5 peixes, 258 anfíbios, 4 quelônios e 16 lacertílios).²⁸⁴ Em 1949, realizou um trabalho de campo na Bahia, fazendo “estudos de Antropologia Cultural nas áreas de aculturação afro-brasileira e sertaneja”. O seu objetivo ali era fazer um “estudo etnológico das feiras” em municípios do interior baiano, e “um estudo ecológico de área urbana”, sendo a cidade de Ilhéus a escolhida como centro de interesse.²⁸⁵ Interessante observar que a

populações regionais do Brasil. Práticas de colecionamento e exposições foram realizados sob esta categoria, nomeada ao longo da primeira metade do século XX para Etnografia regional, Folclore, Arte popular, “Artesanato”. Sobre a formação da “coleção regional” ou “coleção de cultura popular” do Museu Nacional, ver DIAS, 2000.

²⁸¹ Relatório de atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional em 1939. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁸² Cronologia das atividades profissionais de Castro Faria. Arquivo Luiz de Castro Faria, MAST. Disponível em http://site.mast.br/hotsite_luizdecastrofaria/pdf/cronologia_LuizCastroFaria.pdf.

²⁸³ Relatório das atividades da Divisão de Antropologia do Museu Nacional em 1945. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁸⁴ Relatório de atividades do naturalista Luiz de Castro Faria em 1948. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁸⁵ Relatório de atividades do naturalista Luiz de Castro Faria em 1949. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

expressão etnologia, geralmente atribuída no Museu Nacional aos estudos sobre povos indígenas, desta vez está vinculada à pesquisa sobre as feiras no interior da Bahia.

Não foi apenas pela chave analítica do “popular” e do “folclore” que temas de arte ganharam contorno nos trabalhos etnológicos e etnográficos do Museu Nacional. Atento e interessado no tema de arte indígena, Castro Faria realizou o já referido estudo sobre as “figuras humanas”, as cerâmicas produzidas pelas mulheres Karajá, apresentado em 1952, com nova publicação em 1959. O que Darcy Ribeiro mencionou, sob a sugestão de Mário Ferreira Simões, como “problema” na mudança desta “arte oleira”, Castro nomeou as “fases” de produção das bonecas em “antiga” e “moderna” (FARIA, 1959). Assim como o Museu do Índio vinha reunindo coleções indígenas sob a categorias da arte, Castro Faria, ao assumir a chefia da Divisão de Antropologia e Etnografia, seguiu o mesmo caminho. No Programa de Atividades para 1956, afirmou que era preciso “dedicar atenção especial ao problema do colecionamento de novos materiais etnográficos, sobretudo para renovação dos nossos mostruários”. A intenção era “atender a necessidade de ampliar os materiais de Arte Indígena das nossas coleções”. O foco para este colecionamento seria voltado a alguns objetos específicos – como “cerâmica, couros pintados e reprodução das pinturas corporais”, de um povo específico – “os índios Kadiwéu”.

O encarregado de reunir a coleção foi Esperidião Antônio da Rocha, zelador da Divisão, responsável pela conservação, manuseio e movimentação dos materiais coletados, nos depósitos e nas salas de exposição. Esperidião é um personagem desconhecido na literatura da história das ciências, em particular, da história do Museu Nacional. Ocupando posições consideradas mais modestas na hierarquia social do campo científico, não lhe competia produzir comunicações, publicar textos, ministrar palestras ou cursos de formação. Estas atribuições cabiam aos naturalistas. Enquanto funcionários como Eduardo Galvão, Castro Faria, Roberto Cardoso de Oliveira, Heloisa Fénelon entre outros/as cientistas (naturalistas, antropólogos/as) produziam obras que – em maior ou menor escala – colocaram os seus nomes em regimes de comentários e citações, outros como Esperidião Antônio da Rocha realizaram trabalhos mais silenciosos, do ponto de vista da circulação, repercussão e recepção. Porém, de grande importância para as ciências e as histórias ali produzidas, reunidas, coletadas, documentadas, arquivadas, pesquisadas.

Contratado em 1945, além de zelar o material, outras atribuições do cargo de zelador era auxiliar os naturalistas em trabalhos de campo e realizar excursões para formação de coleções. Esperidião era um coletor profissional. Antes de ser designado por Castro Faria, ele havia realizado trabalhos de campo na posição de auxiliar de Pedro Lima, no Mato Grosso

(1949, 1951 e 1953). Em 1955, fez trabalho de campo em Cabo Frio. Em novembro de 1956, o zelador fez nova excursão para o sul do Mato Grosso, permanecendo por 60 dias. Desta viagem, 81 números foram registrados na catalogação das coleções etnográficas do Museu Nacional como provenientes dos índios Kadiwéu.

Um ano depois, em dezembro de 1957, Esperidião realizou nova excursão, dessa vez para a Ilha do Bananal, onde reuniu uma coleção os Karajá da aldeia de Santa Isabel do Morro, próxima ao Posto Indígena Getúlio Vargas, mesmo local em que Heloisa Fénelon realizou trabalho de campo pouco tempo antes. O colecionador introduziu 134 números de objetos registrados nas coleções etnográficas, das quais aproximadamente 80 eram bonecas Karajá.

A introdução dessas coleções evidencia a reorganização e atualização dos sentidos atribuídos aos atos de colecionar. Pelos dados que observei nos relatórios de atividades e do Catálogo das Coleções de Etnografia, até 1956 houve o registro de 37491 objetos, a maioria oriunda de povos indígenas do Brasil. Nos (até então) quase 140 anos de colecionamento, o período de maior fluxo de crescimento ocorreu nas quatro primeiras décadas do século XX.²⁸⁶ Importava reunir o máximo possível em quantidade e em representatividade de regiões, povos, grau de “assimilação”, de “aculturação” ou de “isolamento” considerados mais significativos aos interesses políticos e científicos.

Em meados do século XX, é possível observar mudanças nos “antigos” modos de fazer e nos saberes associados às práticas de colecionamentos etnográficos para o Museu Nacional. Isso se reflete nos números. Entre 1956 e 1999 – quando foi registrado o último número de objeto catalogado nos Livros de Tombo do SEE anterior ao incêndio de 2018 – houve a introdução de 4004 objetos. Ou seja, do total de 41495 registros, 90% foram introduzidos até a década de 1950 e 10% na segunda metade do século XX.

Os números, por sua vez, revelam outras questões. Por um lado, sinalizam movimentos de crítica no campo antropológico ao colecionamento extrativista, não apenas entre as redes que passaram a pautar a abordagem social, mas também, entre aqueles/as que se alinhavam à abordagem cultural. Para pesquisadores/as que entendiam a relevância das coleções, como Castro Faria, Berta Ribeiro e Heloisa Fénelon, o que estava em jogo nas práticas de colecionamento era a pesquisa. Por outro lado, há uma reorientação no sentido

²⁸⁶ Concorreu para isso as relações com instituições voltadas a políticas indigenistas e agrárias. Outro aspecto importante foi o investimento em colecionamentos baseados em pesquisas científicas, tanto sob os auspícios da Comissão Rondon – como a Expedição Roquette-Pinto de 1912 – quanto as diversas pesquisas financiadas com o orçamento do próprio Museu (algumas em parcerias com outras instituições), como as coleções reunidas por Curt Nimuendajú, Raimundo Lopes, William Lipkind, Charles Wagley, Eduardo Galvão, entre outras.

atribuído às comunidades. No caso da coleção reunida por Esperidião Antônio da Rocha, a pedido de Castro Faria, trata-se da valorização da produção indígena como referência artística, com a aquisição do material ocorrendo através de compra. Não a compra a um particular ou a uma instituição, muitas vezes sem dados sobre as condições de coleta, mas a compra diretamente aos/às indígenas, numa relação de artesanato.

Mesmo com os traços sobre a palavra “estética” e “estilo” na ficha para o campo da arte nos estudos etnológicos do Museu Nacional (figura 24), o fato é que estes temas se tornavam interesse para alguns/as antropólogos/as e algumas antropologias. Certamente a contratação de Heloisa Fénelon passa por este viés de orientação temática. Mas as discussões eram amplas, envolviam diferentes perspectivas teórico-metodológicas e relações políticas na afirmação de disciplinas no interior das antropologias desenvolvidas na instituição. No próximo tópico, analiso as primeiras atividades do Setor de Etnografia sob as agendas do Programa de trabalho elaboradas sob a chefia de Castro Faria.

4.2 “Etnologia e Etnografia. Antropologia Cultural”

A elaboração do Programa de trabalho e de pesquisa para o ano de 1956 teve impacto direto sobre o horizonte de atividades dos anos e décadas seguintes. Do ponto de vista do Setor de Etnografia, a proposta argumentou a necessidade de contratação de pessoal habilitado para colocá-lo em prática. O que viria a criar novos Programas. Desde a saída de Eduardo Galvão, em 1952, não havia cientista responsável pelas pesquisas em Etnologia Indígena. A situação do Setor responsável por estes estudos, quando Castro Faria assumiu a chefia estava, sob o seu entendimento, “quase completamente desguarnecido”, em termos de pesquisa. Para ele, seria uma situação lamentável, indo de encontro à história da instituição: por mais de meio século (ou seja, na primeira metade do século XX), as pesquisas etnológicas “fizeram parte da melhor tradição ou constituíram mesmo uma sorte de apanágio do Museu Nacional, que possui em suas coleções um patrimônio inigualável”.²⁸⁷

Era comum no Museu Nacional que estagiários ou contratados temporários adquirissem expertise no campo de atuação e viessem a ser contratados tempos depois. Pessoas como Heloisa Alberto Torres, Raimundo Lopes, Castro Faria e Eduardo Galvão atuaram como estagiários antes de assumirem posições mais graduadas, como naturalistas contratados ou concursados. No intervalo entre a saída de Eduardo Galvão para o curso de

²⁸⁷ Programa de trabalho para a Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional no ano de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Doutorado na Universidade de Columbia e o seu retorno (1947 a 1952), um dos estagiários foi o militar Mário Ferreira Simões, então estudante de Geografia e História da Faculdade Laffayette (onde Galvão havia concluído o curso em 1946). Talvez pela ausência de um especialista, a experiência de Simões no Museu Nacional foi aproveitada pelo Museu do Índio, para onde foi contratado em 1952, passando a trabalhar com Darcy Ribeiro.

Assumindo a chefia, Castro Faria apresentava os argumentos para solicitar a contratação de pessoal para suprir, “em parte, esta grande lacuna” nas pesquisas em “Etnologia Indígena”, como ele registrou. Atendendo parte das demandas colocadas como essenciais para a Divisão de Antropologia e Etnografia, o diretor José Cândido autorizou a contratação de dois novos naturalistas auxiliares, na condição de “interinos”. Castro Faria decidiu por encaminhar as vagas para o “Setor de Etnologia Indígena”, com o objetivo de “realização de pesquisas rigorosamente programadas”.

Regimentalmente, a contratação dos quadros funcionais para o serviço público federal ocorria por meio de concursos, organizados pelo DASP. No caso do Museu Nacional, desde 1946 os concursados ocupariam o Quadro Permanente (QP) da Universidade do Brasil, com os cargos tornados estáveis depois de dois anos. Mas pelo decreto-lei nº 5175, de 07/01/1943, o serviço público federal poderia contar, além do funcionário, com um “pessoal extranumerário”. Tratava-se de pessoas consideradas habilitadas a executar as tarefas por contratos periódicos, podendo ser renovados, também sob a ingerência administrativa do DASP. Muitos naturalistas do Museu Nacional tiveram suas vinculações atualizadas por este dispositivo jurídico, e foi por ele que Castro Faria iniciou a repovoamento de pesquisadores especializados em estudos sobre povos indígenas do Brasil.

Para tal, Castro fez valer o objetivo do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural do Museu do Índio/SPI e da CAPES, do qual também foi professor e orientador de pesquisa. O vizinho Museu do Índio, localizado a cerca de 1 km de distância do Museu Nacional, tornou-se a fonte de fornecimento de mão de obra especializada. Pesquisadores e estagiários até então vinculados ao Museu do Índio foram contratados para produzir as rotinas de trabalho etnológicos no Museu Nacional.

O Curso em Antropologia Cultural foi pensado de forma estratégica para a contratação de pessoal. No Programa de trabalho para 1956 (no intervalo da primeira para a segunda turma de formação), Castro Faria registrou que “é entre os jovens que concluíram com aproveitamento que a Divisão de Antropologia do MN espera recrutar novos elementos, para a indispensável renovação do seu quadro”. O CAAC representaria, até aquele momento, “a única possibilidade de formação profissional em Antropologia oferecida no Brasil aos jovens

pós-graduados das nossas Faculdades”. O comentário seguinte permite localizar o seu interesse de oferecer um curso desta natureza na instituição à qual estava vinculado. Castro mencionou que, “por falta de condições favoráveis”, o curso “não pode ser instalado no Museu Nacional”.

O Museu Nacional estava na estrutura administrativa da Universidade do Brasil desde 1946, mas isso não representou de imediato a oferta de cursos universitários. O modelo de formação continuava na oferta de conferências ou de cursos ministrados individualmente pelos professores e nas atividades de estágio. Com a criação da CAPES, a possibilidade de recursos para realização de cursos de pós-graduação ficou mais clara. O Setor de Antropologia Física, por exemplo, fez uma parceria com a professora Maria Júlia Pourchet, do Serviço de Antropometria do Instituto de Pesquisas Educacionais da Prefeitura do Distrito Federal e ofereceu um Curso de Especialização em Antropologia Física, com bolsa da CAPES²⁸⁸.

A tarefa parecia ser um pouco mais difícil para o Setor de Etnografia (também chamado nos documentos de Setor de Etnologia Indígena). Talvez, “a falta de condição” para um curso de formação em antropologia cultural estivesse na carência de pessoal no quadro da instituição que viesse a estabelecer parcerias, a ponto de reunir uma rede de sociabilidade intelectual que elaborasse e tocasse o projeto de um curso. Para realizar um curso deste porte, era preciso reunir uma equipe de pesquisadores e professores. Como vimos, Darcy Ribeiro usou o seu capital político para conseguir autorização do SPI, articular os recursos financeiros com a CAPES e reunir uma equipe de pesquisadores e professores que, embora de diferentes instituições, estavam majoritariamente vinculados à Faculdade Nacional de Filosofia, da mesma Universidade do Brasil a qual o Museu Nacional estava vinculado. Já no Museu Nacional, falava-se em falta de pessoal habilitado.

Castro Faria sugeriu que, com a contratação de novos naturalistas, seriam constituídas as condições para a oferta de “Cursos de Extensão Universitária sobre temas de Etnologia Indígena”, alertando que tal iniciativa não iria interferir no “caráter formal” do curso no Museu do Índio. Sua previsão era de que o Museu Nacional viesse a realizar o Curso em 1957, após reorganizar a estrutura e as condições de funcionamento administrativo e de pesquisa. Não chegou a acontecer no ano previsto, mas pouco tempo depois o Setor de Etnografia ofertou um Curso de Especialização, em 1960.

²⁸⁸ O Programa do curso foi elaborado por Tarcísio Messias em 1955 e a primeira turma oferecida em 1957, com 40 inscrições e 20 selecionados. Das 40 conferências, 27 foram realizadas no Museu Nacional, sendo 14 por cientistas da instituição (entre os quais, Tarcísio Messias, Castro Faria e Marília Alvim). Relatório de atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia em 1957. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

As primeiras contratações mediadas por Castro Faria para os trabalhos etnográficos e etnológicos foram Berta Ribeiro, Marcelo José Moretzsohn de Andrade e Roberto Cardoso de Oliveira. Ao assumir a chefia da Divisão de Antropologia e Etnografia, Castro conseguiu autorização e liberação de recursos para Berta Ribeiro iniciar seis meses de atividades no SEE, em 1956. Como vimos, seria para continuar os estudos iniciados com o estágio em 1953. Desta vez, sob a ênfase de produzir uma “classificação tipológica e tecnológica dos adornos plumários dos índios brasileiros”. A contratação procurava garantir as atividades de pesquisa em relação às coleções, permitindo o desenvolvimento de estudos antropológicos de museus, na perspectiva de Stocking Jr. (1985).²⁸⁹ Um dos seus trabalhos foi na direção da reorganização dos processos e dos instrumentos classificatórios, como visto no capítulo 2, iniciado com as pesquisas sobre plumária. Castro lhe solicitou um estudo para a criação de sistemas que fossem mais convenientes ao fichamento dos objetos etnológicos, visando subsidiar a possibilidade de adoção de novas fichas de catalogação. Paralelamente à reorganização do depósito das coleções e dos fichários, Berta Ribeiro apresentou “dois modelos de fichas para o tombamento e descrição etnográfica do material da Divisão”.²⁹⁰

Para entender o que significou esta mudança, é importante recuperar como funcionava o sistema anterior. Na década de 1910, Roquette-Pinto – que havia iniciado um novo sistema de catalogação em 1906, o Catálogo Geral das Coleções de Antropologia e Etnografia – coordenou o trabalho de elaboração de fichas catalográficas para cada um dos objetos das coleções. As informações levavam em conta os vocabulários da linguagem operada pelos profissionais de museus que produziam identidades de objetos, artefatos, espécimes, como pode ser visto na ficha a seguir. Na parte da frente deste modelo (figura 25) estavam os campos de preenchimento que informavam a qual “série” o objeto estaria relacionado, se antropológica, etnográfica ou arqueológica; o número de “catálogo geral”, a “data de entrada” na coleção e antigas numerações; a “denominação” definida na instituição, as “dimensões”, a “procedência” e a forma de “aquisição”; a localização de guarda (“armário”) e as “referências

²⁸⁹ Na primeira metade do século XX, as pesquisas etnográficas do Museu Nacional estavam relacionadas aos materiais já coletados ou a serem coletados nos trabalhos de campo. As experiências de Roquette-Pinto e Raimundo Lopes são exemplares das gerações dos anos 1910 a 1930. Castro Faria realizou estudos sobre materiais classificados como regional (arte popular, folclore), na década de 1940, e indígena, como as bonecas Karajá, nos anos 1950. Já Eduardo Galvão reuniu grande número de objetos em seus trabalhos de campo. Com a referida falta de etnólogos após a saída de Eduardo Galvão, Castro Faria contratava para o SEE uma especialista em estudos sobre os objetos.

²⁹⁰ Relatório de atividades do Setor de Etnologia em 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

bibliográficas”. No verso (figura 26), havia espaços para desenho de “esquema ou fotografia” e os “caracteres descritivos, tipologia”.²⁹¹

MUSEU NACIONAL DO RIO DE JANEIRO		Catálogo geral n. 353.
SEÇÃO DE Anthropologia e Ethnographia		Data de entrada
Série: Ethnographia	Sala:	
Armário n. 328		
Denominação: Coifa de penhas.		
Procedência:		
Acquisição:		
N ^{os} antigos		
Dimensões — Alt. ou compr.	Diam. ou larg.	
Referências bibliográficas:		

Figura 25: Frente da ficha catalográfica dos objetos (primeira metade do séc. XX)


Schema ou Photographia	Caracteres descritivos, typologia
	<p>Rede, feita de seda, em forma de coroa, etc. etc. etc. de penas amarellas e de tipo de berrincha verde. Uma trançada de pequenos pedregos de madeira, com um anão de algodão</p>

Figura 26: Verso da ficha catalográfica dos objetos (primeira metade do séc. XX)

²⁹¹ A ficha foi preenchida por volta de 1925. Um detalhe acima do desenho indica a autoria. A sigla MLA se refere ao nome Maria Luíza Alves. Nos relatórios de 1925 a 1930, Maria Luíza Alves aparece como praticante, auxiliando Eduardo Rio Soares e outros funcionários no trabalho de catalogação dos objetos antropológicos e etnográficos. Uma de suas atividades foi a elaboração de fichas etnográficas.

No modelo elaborado por Berta Ribeiro na década de 1950, algumas mudanças do são observadas na parte da frente da ficha. Uma delas é o fato de ser direcionada à “Arqueologia – Etnografia”. Antes, voltada à “Seção de Antropologia e Etnografia”, as fichas serviam tanto para coleções osteológicas quanto para os artefatos de cultura material (etnográficos e arqueológicos). Esse é o indício de uma mudança administrativa e epistemológica em curso desde meados do século XX. As rotinas de trabalho em Antropologia Física (posteriormente chamada Biológica) passaram a ser organizadas em arquivos específicos, incluindo a catalogação das coleções. Na década de 1940, foi iniciado um Catálogo específico para as coleções osteológicas, enquanto as etnográficas e arqueológicas seguiram a numeração iniciada em 1906 pela equipe de Roquette-Pinto. As novas fichas que Castro Faria Para solicitou a Berta Ribeiro eram para essas coleções.

A ficha do novo modelo que apresento a seguir (figura 28) foi preenchida por Berta Ribeiro em 1955, enquanto ainda estagiava no SEE. Refere-se a um objeto dos Índios Karajá ofertado pelo presidente do Brasil, Getúlio Vargas, em 1940, quando esteve em visita à aldeia de Santa Isabel, como observei no capítulo 2.

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE	
Museu Nacional	
ARQUEOLOGIA-ETNOGRAFIA	
SERIE: <i>Etnografia</i>	CATEGORIA <i>Plumária</i>
Localização <i>Depósito 3º and.</i>	N.º do Catalogo <i>30.979</i>
Peça <i>Adorno para o braço</i>	
Denominação em lingua indígena	
Procedencia ..	<i>étnica Índios Karajá</i> <i>geográfica R. Araguaia</i> <i>coletor</i> <i>Data de colecionamento</i>
Aquisição ...	<i>proveniência Of. Pres. Getúlio Vargas</i> <i>data Setº 1940</i> <i>processo</i>
Tombamento sob n.º	<i>Em</i>
Catalogações anteriores	
Referencias bibliograficas	
Observações	

Figura 27: Ficha catalográfica número 30970 (frente)

Em nome de Getúlio Vargas, 47 objetos dos karajá foram introduzidos nas coleções do Museu Nacional em setembro daquele ano. A visita, como vimos, atendeu à agenda política do presidente em direção à colonização, ao desenvolvimento econômico e avanço das fronteiras agropecuárias para o Brasil central, tomando os povos indígenas – em especial, os

Karajá – como símbolos da nação. Tais políticas repercutiram de forma impactante sobre os indígenas. Tanto o documento museológico quanto o que ali é classificado como “objeto” são índices de histórias que revelam relações paradoxais, cruzando políticas de desenvolvimento, de “proteção”, violência e tutela dos índios, de circulação de sujeitos, objetos e ideias, de organização dos campos científicos, de representação de coisas e pessoas, ou mesmo do silenciamento do protagonismo indígena. Este material provavelmente chegou ao presidente da República por intermédio de Wataú, que em 1940 assumiu a posição de liderança entre os Karajá organizados na aldeia próxima ao Posto Indígena, substituindo o seu tio, Maluá. Mas a relação de diplomacia entre o novo chefe indígena (investido pelo próprio Getúlio Vargas) e o chefe do Estado nacional não seguiu nos registros dos atos de “oferta” para o Museu Nacional e nos regimes de documentação.

De todo modo, o novo modelo de fichas apresentou mudanças importantes, em relação ao modelo das décadas anteriores. Na parte do verso, foram mantidos dados de “esquema ou fotografia” e de “caracteres descritivos – tipologia”. Na frente, as informações consideradas pertinentes ao processo de inventário foram mantidas, como a localização no depósito, a denominação, a numeração etc. Atualizações começam a ser percebidas nos desdobramentos dos campos referentes à “procedência” e à “aquisição”, agora desenvolvidos em três subcampos. O primeiro inclui informações sobre a procedência étnica e geográfica, o nome do coletor e a data de colecionamento. O segundo indica as informações sobre a proveniência, a data e processo de aquisição. Revela-se aqui a importância atribuída à documentação de informações sobre os processos de colecionamento.

A inclusão do campo “denominação em língua indígena” logo abaixo da nomeação científica de “peça” é uma mudança significativa. O nome é uma porta de entrada à língua e ao universo das representações de quem produziu o item catalogado. O registro dos nomes atribuídos pelos indígenas e outras coletividades seria um dado etnográfico considerado importante e necessário no trabalho de campo e no trabalho de gabinete. Por mais que não deixe de ser assimétrica, há evidências de mudança em curso na relação da ciência e dos cientistas com as coletividades que até então eram tidas como objetos de estudo.

Outra versão deste novo modelo de ficha elaborado por Berta Ribeiro bastante utilizada no Setor de Etnografia a partir de meados da década de 1950 apresentou pequenas, mas importantes diferenças, em relação a que me referi anteriormente. Foi o modelo utilizado por Heloisa Fénelon no inventário da coleção Karajá por ela introduzida no Setor de Etnografia em 1960. Retornarei à análise desta ficha no capítulo 6, quando analisarei as circunstâncias de formação desta coleção.

As reflexões de Berta Ribeiro sobre fichas catalográficas foram apresentadas no I Congresso de Museus, realizado em Ouro Preto, MG, em julho de 1956. O tema apresentado foi “Modelos de fichas para registro de coleções etnográficas”. O Congresso foi proposto no anterior pelo Comitê Nacional do Conselho Internacional dos Museus (ICOM),²⁹² então presidido por Rodrigo Melo Franco, também responsável pelo SPHAN. Na ocasião, além de Rodrigo Melo Franco, o Comitê era composto por Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, Heloisa Alberto Torres, então na direção do Museu Nacional, e Oswaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Pouco antes do evento, Rodrigo Melo Franco se afastou do Comitê por questões médicas, e a presidência interina e organização do Congresso ficou a cargo de Heloisa Alberto Torres, que acabara de sair da diretoria do Museu Nacional.²⁹³

O segundo contratado para o Setor de Etnografia foi Marcelo José Moretzsohn de Andrade, que havia sido aluno na primeira turma do CAAC. Moretzsohn vinha realizando estudos sobre os índios Maxacali, pesquisando as coleções etnográficas do Museu Nacional e fazendo trabalhos de campo no Posto Engenheiro Mariano de Oliveira, em Minas Gerais. Deste trabalho, foi reunida uma coleção dos Maxacali.

A terceira contratação também ocorreu a partir da rede reunida por Darcy Ribeiro no Museu do Índio. Em julho de 1956, Roberto Cardoso de Oliveira, então funcionário da Seção de Estudos/SPI e professor assistente do CAAC, onde se tornou um dos orientadores da pesquisa de campo Heloisa Fénelon, apresentou a Castro Faria uma proposta de pesquisa, pretendendo continuar e ampliar os estudos sobre “assimilação dos Terenas”. Darcy Ribeiro havia saído do SPI, e Roberto Cardoso se articulou com Castro Faria para levar adiante as suas investigações, diante do cenário desfavorável na agência indigenista. O Museu Nacional patrocinou os trabalhos de campo no Mato Grosso e a pesquisa de modo geral, “em troca dos direitos autorais para publicação dos seus resultados nos periódicos do MN”.²⁹⁴ Se, no início

²⁹² A criação do ICOM (1946) e do Comitê Nacional do órgão (1948) estão relacionados a políticas pautadas pela UNESCO, através do órgão que o representava no Brasil, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). O primeiro diretor do ICOM foi o etnomuseólogo francês Georges Henri Rivière, que na década de 1960 orientou Heloisa Fénelon em um estágio realizado em museus parisienses. Nos planos da UNESCO, políticas de identificação, criação e salvaguarda do que seria entendido como patrimônio foram mobilizadas por diferentes ações, como o incentivo ao desenvolvimento de museus e políticas patrimoniais nacionais e internacionais.

²⁹³ O evento teve cobertura da imprensa no Rio de Janeiro. O jornal Diário de Notícias já noticiava a organização em 30 de outubro de 1955 (edição 10119). Um dos divulgadores foi Mário Barata, que assinava a coluna “Vida das Artes”, na Segunda Seção (Edições 10221, 19/02/1956);

²⁹⁴ Em 1957, publicou o texto “Preliminares de Uma Pesquisa Sobre Assimilação dos Terena”, na Revista de Antropologia, com resultados da pesquisa financiada pelo Museu Nacional. Em 1958, publicou o texto “Aspectos Demográficos e Ecológicos de Uma Comunidade Terena”, no Boletim do Museu Nacional. Em 1960,

de 1956, o Setor de Etnografia estava desguarnecido de pessoal, o ano terminou com três naturalistas contratados.

As negociações entre a diretoria do Museu Nacional e o Ministério da Educação e Cultura (MEC) levaram à aprovação de uma Portaria, ainda em 1956, autorizando a realização de concurso público. Pretendia-se o provimento de vagas para os cargos de naturalista, com ordenado inicial de 10 mil cruzeiros, e de naturalista auxiliar, com ordenado inicial de sete mil cruzeiros. As vagas eram previstas para o Quadro Permanente (QP) da Universidade do Brasil. Entre as características do QP estava a estabilidade no cargo, após dois anos de exercício.²⁹⁵

O termo “naturalista” era usado desde o século XIX para identificar a categoria social responsável pelos estudos e trabalhos científicos, equivalendo à cientista. Cada Setor, Seção ou Divisão do Museu Nacional deveria ter em seu quadro naturalistas especializados nos campos científicos correspondentes²⁹⁶. A Divisão de Antropologia e Etnografia receberia uma vaga para naturalista e uma para naturalista auxiliar. O/a candidato/a deveria indicar desde a inscrição qual o “Setor de Especialização” de sua escolha, se “Antropologia (Física), ou Etnologia”. Mas a preparação deveria ser nos currículos dos dois campos.

O “Programa” de “provas do concurso” ajuda a entender a leitura sobre o campo antropológico do Museu Nacional na década de 1950. A apresentação do “Programa de Antropologia” estava organizada em “parte A”, com os conteúdos de “Antropologia Física”,²⁹⁷ e “parte B”, com os conteúdos de “Etnologia”. Provavelmente foi elaborado por Castro Faria, com a possível colaboração de outros naturalistas. Para a Etnologia, os conteúdos estavam assim descritos:

publicou o livro “O Processo de Assimilação dos Terena”, onde trabalhou com a categoria de processos de interação social para analisar as relações entre os Terena e a sociedade nacional.

²⁹⁵ Portaria nº 219 da Divisão de Seleção e Aperfeiçoamento, Departamento Administrativo do Serviço Público, Presidência da República, de 21 de março de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

²⁹⁶ O naturalista era responsável pelos trabalhos científicos de campo e de gabinete. Nos trabalhos de campo, deveria realizar excursões destinadas à pesquisa e à formação de coleções. No gabinete, deveria classificar o material coletado, organizar exposições e guias de exposições, realizar conferências públicas, entre outras atividades. O naturalista auxiliar tinha as mesmas atribuições, tanto no papel de colaborador como na elaboração de suas próprias agendas de trabalho. A categoria permaneceu na organização administrativa até o Regimento de 1958. No começo da década de 1960, o cargo passou a ser nomeado de acordo com os campos científicos (botânico, geólogo, zoólogo e antropólogo). E no final da mesma década, os cargos destes cientistas foram substituídos pelo de “professor”, levando em consideração a organização do quadro social pelo vocabulário da universidade.

²⁹⁷ Os temas indicados para a Antropologia Física eram: origem e evolução do conceito de Antropologia; fundamentos genéticos; citogenética, fenogenética, filogenética; pensamento evolucionista e fatores da evolução; ecologia humana (as bases biológicas do comportamento humano); conceitos de espécie e raça, classificações raciais, raça e tipologia constitucional; fósseis e fossilização; mestiçagem e populações geográficas, fatores de diferenciação, crescimento diferencial dos grupos sociais; populações brasileiras, antropometria; antropologia e eugenia.

1. Etnologia e Etnografia. Antropologia Cultural. Desenvolvimento histórico desses conceitos. Esquemas conceituais e metodológicos.
2. Conceito de cultura. Classificação dos conteúdos da cultura.
3. Teorias da Cultura. Evolucionismo. Difusionismo. Funcionalismo. Neoevolucionismo.
4. Ergologia. Tecnologia. Economia.
5. Organização social. Família. Parentesco. Associações. Autoridades. Controle social.
6. Saber. *Ethos*. Religião. Mitologia. Arte.
7. Personalidade e Cultura.
8. O ameríndio. a) Arqueologia e paleoantropologia do Brasil; b) Culturas indígenas; c) Processos de assimilação dos índios no Brasil; d) Antropologia Física do indígena brasileiro.
9. O negro. a) Características culturais dos negros introduzidos no Brasil; b) a aculturação negra; c) o papel do negro na vida nacional. O problema do preconceito; d) Antropologia física do negro brasileiro.
10. O povoador português. Características culturais; influências portuguesas na formação da cultura brasileira.
11. Os colonizadores. Caracteres culturais dos principais contingentes migratórios (alemães, italianos, japoneses).
12. Populações brasileiras: mestiçagem. Aclimação e adaptação.

Um aspecto a destacar é a proximidade com o Programa de seleção para o CAAC, destacando-se a perspectiva antropológica cultural através dos temas como conceito de cultura, teorias da cultura, personalidade e cultura, entre outros. A abordagem cultural incluía estudos de organização e controle social, parentesco, mitologia, religião. Arte era um dos temas sugeridos, assim como ergologia e tecnologia, categorias voltadas a pesquisas sobre as coleções.

A partir do oitavo ponto, as propostas são voltadas aos estudos de povos e culturas que seriam formadoras das “populações brasileiras”, pensados sob o ponto de vista da mestiçagem, aclimação, adaptação, assimilação e aculturação, a depender de qual população o estudo se referia. As três primeiras (ameríndios, negros e portugueses) reforçam a narrativa das três raças formadoras do Brasil, todas elas prevendo o estudo do que seriam as características culturais, mas com algumas diferenças. Indígenas e negros seriam estudados na chave da Antropologia física, o que não aconteceria com o português, considerado “povoador”. A alcunha de colonizador recaiu sobre povos de migração observada nos cerca de cem anos anteriores, notadamente, alemães, italianos e japoneses. No caso dos indígenas, além dos estudos físicos e culturais, propunham-se os estudos arqueológicos e físicos de povos do passado (paleoantropologia). Em relação ao negro, colocava-se no horizonte a formação de uma linha de pesquisa que colocava em questão o preconceito e o papel dos negros na vida nacional. Da mesma forma, indicava-se uma linha de pesquisa sobre movimentos migratórios.

O primeiro ponto do Programa de Etnologia sugeria o tema de desenvolvimento histórico e os esquemas conceituais e metodológicos de “Etnologia e Etnografia” e de “Antropologia Cultural”. Os dois primeiros termos aparecem na documentação administrativa e científica do Museu Nacional desde meados do século XIX. O terceiro aparece com mais ênfase entre décadas de 1930 e 1950. É importante entender como essas categorias estão sendo tratadas no Museu Nacional em meados da década de 1950.

Desde meados do século XIX, os termos antropologia, etnografia e etnologia são acionados nas práticas científicas do Museu Nacional. O primeiro, entendido como estudo físico de indivíduos e grupos humanos, enquanto os seguintes entendidos como as relações entre os aspectos físicos e os aspectos morais, espirituais, os “usos e costumes” atribuídos aos humanos (VELOSO JR., 2013).²⁹⁸ O entendimento sobre etnologia e etnografia passou por diferentes significações.²⁹⁹ Entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, as pesquisas nestes domínios eram marcadas por perspectivas de estudos relacionadas à “história natural do homem”, sob a influência epistemológica do evolucionismo, do difusionismo e do darwinismo social (VELOSO JR., 2013).

Entre as décadas de 1920 e 1940, observa-se o desenvolvimento de pesquisas etnográficas/ etnológicas sob o ponto de vista da noção de cultura, com os termos geralmente associados a investigações sobre povos indígenas (etnografia indígena, etnologia indígena). Na linha do que Castro Faria (2006, p. 19) chamou de “duas antropologias”, sendo uma delas (cultural) relacionada à “ciência social”, com *episteme* diferente da antropologia biológica; e na linha do que Heloisa Domingues (2008) chamou de “corte epistemológico”, a noção de cultura (material e simbólica) nos trabalhos etnográficos do Museu Nacional pode ser

²⁹⁸ A expressão “usos e costumes” foi usada no Regulamento de 1842 para designar a “4ª Seção de Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, usos e costumes dos povos antigos e modernos”. O termo pode ser entendido como referido ao material etnográfico. “Etnografia” aparece em documentos referentes a “objetos etnográficos”, como o material reunido por Gonçalves Dias no âmbito da Comissão de Científica do Império (1859-1861) e das expedições realizadas na bacia amazônica para a Exposição Nacional de 1861. Do ponto de vista epistemológico, na segunda metade do século XIX a “*sciencia da ethnologia*” estava relacionada à “*anthropologia*”, o “estudo do homem físico”, responsável pelo estudo das distinções entre as raças humanas. A expressão *sciencia da ethnologia* foi usada por Manuel de Araújo Porto Alegre, primeiro responsável pelas coleções da 4ª Seção, em 1857, nas instruções elaboradas para a Seção de Etnografia e Narrativas de Viagem, comandada por Gonçalves Dias na Comissão Científica. A partir do estabelecimento do que seriam as características físicas dos humanos, haveria a documentação e o estudo classificatório o que era considerado caráter intelectual, moral e espiritual, os usos e costumes, as línguas, os conhecimentos, a religião, as tradições históricas e os artefatos. Documentar as informações e coletar os artefatos eram parte de processos civilizatórios, tendo como pressuposto a ideia de extinção e desaparecimento das populações consideradas “selvagens” (VELOSO JR., 2013).

²⁹⁹ Administrativamente, em 1876 “Etnografia” foi usado no Regulamento conduzido por Ladislau Netto como uma “Seção Anexa” à diretoria, ao lado da Arqueologia, destacando-se nas expedições científicas realizadas por viajantes-naturalistas e na Exposição Antropológica de 1882. E desde 1888 (Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia) tem presença nos mais diferentes normativos que organizam a instituição, ora com a grafia “Etnografia”, ora com a grafia “Etnologia”.

observada, por exemplo, nas pesquisas realizadas por Eduardo Galvão. Mas analisando a documentação, percebe-se que há variados entendimentos para “etnografia”, “etnologia” e “antropologia cultural”.

No final dos anos 1940 o termo “antropologia cultural” aparecia nos relatórios de trabalho etnográfico da então Divisão de Antropologia e Etnografia. Já citamos, por exemplo, as pesquisas de Castro Faria em 1949 para fazer “estudos de Antropologia Cultural nas áreas de aculturação afro-brasileira e sertaneja”, no interior da Bahia.³⁰⁰ Neste sentido, enquanto “etnologia” estaria voltada aos estudos sobre indígenas, a “antropologia cultural” abarcaria temas de populações não indígenas.

No ano anterior (1948), um plano quinquenal de atividades para a Divisão (de 1949 a 1953) previa a ampliação das coleções para o “estudo de populações neobrasileiras e indígenas, sob o ponto de vista biológico e cultural”, pretendendo-se o “preenchimento de lacunas documentárias”. Neste documento, a Divisão de Antropologia e Etnografia é apresentada em “Antropologia Física” e “Antropologia Cultural”. As atividades previstas para a Antropologia Física eram a “coleta de esqueletos e crânios, de “material de pele, pelo e cabelos, modelagens e arcádias dentárias”, atividades de “biometria”, além do “levantamento antropométrico, bem como de dados fisiológicos descritivos que possam interessar à caracterização antropológica das populações”.³⁰¹

Para a Antropologia Cultural era prevista a “caracterização cultural”, entendida como “estudos da economia, da organização social, das manifestações artísticas e psíquicas”. Os estudos antropológicos culturais seriam sobre:

- 1) centros pequenos de populações rurais (Amazônia, Nordeste, pelo menos 3 em pontos de faixa litorânea, 3 no Centro e um no Sul);
- 2) de alguns centros de população da zona rural em que tenha predominado o elemento negro;
- 3) de populações indígenas;
- 4) estudo de línguas indígenas, particularmente nos grupos em risco de desaparecimento;
- 5) ultimação dos estudos especiais sobre Tupis;
- 6) início aos estudos sobre os índios Caribas;
- 7) problemas de contato e aculturação.³⁰²

³⁰⁰ Relatório das atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional em 1949. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁰¹ Programa de trabalho para o quinquênio 1949-1953 da Divisão de Antropologia e Etnografia. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁰² Programa de trabalho para o quinquênio 1949-1953 da Divisão de Antropologia e Etnografia. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

O documento não está assinado, há apenas a indicação da data em que foi protocolado (13/01/1948). Não é possível afirmar a autoria dos tópicos sobre antropologia cultural, mas pela distribuição dos temas e pelo ano, mais uma vez é certo que Castro Faria participou da elaboração. Mesmo que não houvesse regimentalmente uma Seção Científica de Antropologia Cultural, no final da década de 1940 a expressão estava sendo utilizada para se referir ao campo de conhecimento antropológico voltado ao que se pensava como temas culturais e sociais, envolvendo pesquisas sobre comunidades rurais, negros, indígenas e línguas indígenas, contato e aculturação. Provavelmente, diante da reorganização semântica dos vocabulários conceituais e disciplinares dos vários conhecimentos científicos e disciplinares relacionados à antropologia, o primeiro ponto do Programa para o concurso sinalizava os três conceitos (Etnologia, Etnografia, Antropologia Cultural) como uma forma de indicar a pretensão de que naquela instituição eram desenvolvidos estudos etnográficos, etnológicos e de antropologia cultural.³⁰³

O diretor do Museu Nacional, José Cândido, apresentou o resultado do concurso no relatório de atividades da diretoria em 1957. A instituição passaria a contar com 19 naturalistas e 16 naturalistas auxiliares no seu Quadro Permanente de pessoal. Para atingir a quantidade mínima prevista no organograma, faltariam ainda dois naturalistas, para chegar ao total de 21, e mais 4 auxiliares, para alcançar o número de 20.³⁰⁴ As duas vagas para a Divisão de Antropologia e Etnografia foram direcionadas ao Setor de Antropologia Física. O cargo de naturalista teve apenas um candidato, Tarcísio Torres Messias, que já exercia a função de naturalista auxiliar. E para a vaga de naturalista auxiliar, a candidata aprovada foi Marília Carvalho de Mello e Alvim, que também já atuava no Setor de Antropologia Física.³⁰⁵ Na prática, Tarcísio e Marília continuaram trabalhando com as agendas anteriores, sendo nomeados sob novos regimes de vinculação em 1959.³⁰⁶

³⁰³ Com o avanço da influência da literatura antropológica social britânica e Lévi-Straussiana, principalmente a partir dos anos 1960, percebe-se no Museu Nacional o avanço do uso de “etnografia” como método de coleta de dados e como resultado analítico de pesquisas (artigos, monografias, dissertações, teses) e de “etnologia” como estudos teóricos e analíticos baseados em “etnografias” e como disciplina universitária.

³⁰⁴ José Cândido considerou que o baixo número de inscritos, o número ainda menor dos que fizeram as provas e o “reduzidíssimo dos que lograram aprovação” seria porque, no Brasil, não era encontrado “um mercado abundante” de pessoas com diplomas de graduação em cursos de ensino superior. Era preciso, no seu entender, investir na formação, principalmente nos campos científicos desenvolvidos no Museu Nacional. O diretor faz uma defesa da formação de estagiários na instituição, por um período máximo de dois anos, para formação baseada nas especificidades dos conhecimentos ali produzidos. Do total de dez aprovados para as vagas de naturalista auxiliar, sete já atuavam anteriormente como “naturalistas interinos” no Museu Nacional, por regime de contratos periódicos. Relatório das atividades anuais do Museu Nacional em 1957 (Diretoria). Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁰⁵ Relatório das atividades da Diretoria do Museu Nacional em 1957. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁰⁶ Relatório das atividades da Divisão de Antropologia em 1959. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

José Cândido afirmou que solicitaria autorização ao Ministério da Educação e Saúde para contratar naturalistas e auxiliares como “interinos”, na modalidade prevista na Lei de contratação do “pessoal extranumerário” (decreto-lei nº 5175, de 07/01/1943). Sob esse decreto aconteceram as contratações para o Setor de Etnografia, bastante movimentado entre 1956 e 1957. Esse também foi o regime de contratação de Heloisa Fénelon.

Os próximos tópicos abordarão as circunstâncias de contratação de Heloisa Fénelon e os aspectos das agendas de trabalho e de pesquisa na Divisão de Antropologia e Etnografia, das quais foi contemporânea. A ideia é compreender principalmente a formação das redes de sociabilidade intelectual que investiram na afirmação da antropologia social e os debates que se seguiram em relação à antropologia cultural. Procurando entender se (e de que forma) os debates inferiram sobre os modos como práticas antropológicas como as de Heloisa foram valorizadas pelos pares.

4.3 Equipes e programas de trabalho

Heloisa Fénelon foi contratada pela Universidade do Brasil em novembro de 1958. Poucos meses antes, houve a publicação de um novo Regimento Interno para o Museu Nacional (28 de julho de 1958). O documento organizava a nova Divisão de Antropologia (dessa vez sem o termo Etnografia) em duas Seções: a Seção de Antropologia Física e a Seção de Antropologia Cultural. Era a primeira vez que a antropologia de viés cultural entrava nas classificações regimentais. Na rotina administrativa da Divisão, a Seção de Antropologia Cultural passaria a reunir os Setores Científicos de Etnografia, de Arqueologia e de Linguística, este último recentemente instituído.

Um projeto de Castro Faria no início de 1956 recebeu apoio do CNPq, com aporte de 82 mil cruzeiros para aquisição de aparelho de gravação de som, a fim de ser usado para os registros sonoros de línguas e músicas indígenas. Castro defendia a necessidade e planejava a aquisição de um aparelho mais completo “para a realização de pesquisas sistemáticas entre os numerosos povos indígenas, geralmente assistidos pelo SPI”.³⁰⁷ Ainda em 1956, Castro solicitou que o fotógrafo do SPI, Heinz Forthmann, registrasse fotografias coloridas dos

³⁰⁷ Programa de Trabalho da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

índios do Xingu para o Museu Nacional, durante a expedição que participou junto com Orlando Vilas Boas.³⁰⁸

O professor Kenneth Lee Pike, antropólogo e linguista do *Summer Institute of Linguistics*, esteve no Brasil em abril de 1956 para ministrar uma série de conferências em várias instituições. Atendendo o convite de Darcy Ribeiro, realizou duas conferências no Curso em Antropologia Cultural do Museu do Índio. Pike havia desenvolvido um projeto no Peru para organização de um Instituto Linguístico, mantendo uma equipe de pesquisadores. Castro Faria aproveitou a sua presença e se reuniu com ele e Darcy (professor de Língua Tupi na FNFi da UB). A pauta era a proposta de um convênio entre o *Summer Institute* e o Museu Nacional, a fim de colocar em prática “o nosso programa de desenvolvimento das pesquisas no setor de línguas indígenas no Brasil”. Castro solicitou a presença de um especialista indicado por Pike para iniciar este programa, prometendo apoio institucional para realização das pesquisas junto a povos indígenas do Brasil.³⁰⁹

Os termos do convênio com o *Summer Institute* foram estabelecidos em 1956, de acordo com o relatório das atividades realizadas naquele ano³¹⁰. O professor Matoso Câmara Jr. foi convidado no ano seguinte para trabalhar como responsável pelas pesquisas e pelo novo Setor de Linguística.³¹¹ O relatório de 1957 foi o primeiro em que as informações sobre os trabalhos neste campo foram apresentadas na forma de um Setor Científico de Linguística.³¹² A redação final do convênio foi aprovada pela Congregação do Museu Nacional (instância de homologação das decisões) e pelo Conselho Universitário (órgão máximo da Universidade) em 1959. Matoso Câmara continuou a elaborar “um novo Fichário das Línguas Indígenas Brasileiras” e foi confirmado como o responsável pelo Setor Linguístico. Por sua vez, o *Summer Institute* enviou a linguista Muriel Perkins para colaborar com os trabalhos de organização do novo Setor.³¹³

³⁰⁸ Relatório de Atividades Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁰⁹ Programa de Trabalho da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³¹⁰ Relatório de Atividades Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1956. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³¹¹ Matoso Câmara ministrava cursos de Línguas Indígenas no Museu Nacional desde a década de 1940. No final dos anos 1950, desenvolvia uma parceria com a instituição para publicação de um “Manual de Transcrição Fonética”.

³¹² Relatório de Atividades Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1957. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³¹³ Relatório de Atividades Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1959. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

A efetivação do Setor Linguístico significou a criação de um ambiente administrativo e científico desvinculado do Setor de Etnografia.³¹⁴ Por sua vez, novas mudanças aconteceram no quadro funcional responsável pelos trabalhos etnográficos. Havia sido sob o regime de contratação temporária que entre 1956 e 1957 o Setor de Etnografia esteve bastante movimentado, diferente do cenário descrito por Castro Faria no início da década. Mas o cenário mudaria em 1958. Marcelo Moretzsohn não renovou o contrato. O seu nome aparece como professor assistente de Maria Lais Mousinho, na cátedra de Antropologia da PUC-Petrópolis, em 1959. Berta Ribeiro pediu exoneração em 30 de março de 1958. Darcy Ribeiro estava de mudança para Brasília, nova capital do Brasil, onde iria coordenar a criação da Universidade Nacional de Brasília (UNB). Berta deixou os seus trabalhos no Museu Nacional e acompanhou o então marido. Apenas Roberto Cardoso de Oliveira permaneceu no Setor de Etnografia e teve o contrato renovado.

Castro Faria recorreu mais uma vez ao CAAC para solucionar o problema. Entre os estudantes concluintes, vimos que alguns/mas tiveram experiências antropológicas em museus. Uma delas, Heloisa Fénelon, durante a formação acadêmica manteve relações com museus de arte e museus antropológicos. O seu tema de conclusão de curso, as bonecas Karajá, estava no campo de interesse de Castro Faria. No início de 1958, ela havia submetido o primeiro trabalho aos pares, na III RBA. Após a saída de Berta Ribeiro, certamente Castro Faria percebeu em Heloisa o potencial para se dedicar ao trabalho de pesquisa antropológica com as coleções etnográficas do Museu Nacional.

No dia 04 de novembro de 1958, a artista e antropóloga assinou o primeiro contrato profissional com a Universidade do Brasil. A outra assinatura foi do Reitor Pedro Calmon Moniz de Bittencourt.³¹⁵ Aos 31 anos de idade, Heloisa Fénelon ingressou profissionalmente na instituição científica que acabara de completar 140 anos. A vinculação por contrato deveria ser renovada anualmente, por isso o primeiro teve vigência de 04 de novembro a 31 de

³¹⁴ O interesse científico no estudo de línguas indígenas no Brasil pode ser observado no século XIX, como indica os trabalhos do IHGB (KODAMA, 2009) e da Sociedade Velosiana (VELOSO JR., 2013), instituições que contavam com a participação de cientistas vinculadas ao Museu Nacional (por exemplo, Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco Freire Alemão). Na década de 1930, sob a influência dos “quatro campos” sugeridos por Franz Boas para o campo antropológico, Heloisa Alberto Torres tentou a contratação de William Lipkind para oferecer cursos de Linguística, mas a vaga foi ocupada por Charles Wagley (EWBANK, 2017; LIMA FILHO, 2017). Conforme pude identificar nos relatórios e planos de trabalho antropológico do Museu Nacional, Matoso Câmara Jr. ministrou cursos de Linguística desde a década de 1940, enquanto Curt Nimuendajú lecionava Etnografia Indígena. Estudos sobre línguas indígenas estavam entre os temas de pesquisa de Raimundo Lopes (anos 1930) e Eduardo Galvão (anos 1940).

³¹⁵ Na ocasião o Museu Nacional estava organizado em quatro Divisões Técnico-Científicas, de acordo com o Regimento Interno recentemente publicado, em 28 de julho de 1958: 1ª) Geologia, 2ª) Botânica, 3ª) Zoologia e 4ª) Antropologia; além de uma Divisão de Educação.

dezembro de 1958, com o salário de seis mil cruzeiros.³¹⁶ O contrato foi renovado em 10 de janeiro de 1959, com validade até 31 de dezembro. Um termo aditivo de 24 de abril incluiu um abono de Cr\$ 1.800,00, com o salário chegando a R\$ 7.800,00. Foi sob este segundo contrato que ocorreu a nova viagem para o trabalho de campo na Ilha do Bananal.

A assinatura do terceiro contrato aconteceu em 03 de março de 1960, com encerramento previsto em 31 de dezembro. Mas houve uma mudança em 28 de novembro. A adequação do Museu Nacional à alteração das classificações de cargos do serviço civil do Poder Executivo (Lei 3780, de 12/07/1960) alterou o vínculo de Heloisa Fénelon e de outros naturalistas contratados para o Museu Nacional, passando a compor o quadro de funcionários efetivos da Universidade do Brasil. Em 1960, o cargo deixou de ser o de naturalista, tornando-se antropóloga, assim permanecendo até 1967. Pelo Decreto n.º 60455-A (de 13 de março de 1967), a Universidade do Brasil foi reestruturada, renomeada Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). As carreiras dos cientistas do Museu Nacional eram adaptadas à organização universitária. A partir dali, Heloisa Fénelon se tornava “professora adjunta”.³¹⁷

Entre 1958 e 1959, o quadro funcional da Divisão de Antropologia e Etnografia era composto diferentes pessoas, cargos e funções, vinculados a diversos Setores Científicos. A funcionária responsável em organizar a rotina administrativa e arquivística, Irandi Soares Xavier, foi contratada em 1956. As coleções eram conservadas pelo zelador Esperidião Antônio da Rocha e catalogadas por Eduardo Rio Soares. O primeiro, como vimos, contratado em 1946, além dos cuidados com as coleções no depósito, era um coletor profissional e realizou trabalhos de campo para fins de colecionamento. O segundo, nascido em 1903 e vinculado ao Museu Nacional desde 1922, era o funcionário mais experiente na Divisão de Antropologia, com 56 anos de idade e 37 anos de trabalho na instituição. Eduardo Rio Soares alcançou uma marca bastante relevante, referente ao trabalho de registro dos itens das coleções. Mais de 22 mil números, dos 41 mil registrados no Catálogo Geral das Coleções de Antropologia e Etnografia, foram catalogados nos Livros de Tombo por Eduardo Rio Soares, aposentado em 1964. São dois exemplos de profissionais da ciência que não têm os seus

³¹⁶ Como referência se pode lembrar que em 1956 o valor da bolsa mensal no CAAC era de quatro mil cruzeiros.

³¹⁷ Localizei essa informação na Portaria n.º 958, de 22/12/1969, que designava Heloisa Fénelon à posição de substituta eventual da Chefa da Divisão de Antropologia, Marília Carvalho de Mello e Alvim. Além da adequação da carreira, o Decreto n.º 60455-A (1967) instituiu a criação do Fórum de Ciência e Cultura, um Centro Universitário que reuniria órgãos da UFRJ voltados “ao estudo de problemas brasileiros e à difusão científico e cultural”. Duas décadas após perder a autonomia no âmbito ministerial, sendo vinculado à Universidade do Brasil, desta vez o Museu Nacional teria mais uma instância a qual deveria estar administrativamente atrelada, no interior da estrutura universitária. Decreto n.º 60455-A, de 13/03/1967, disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-60455-a-13-marco-1967-401280-publicacaooriginal-1-pe.html>.

nomes visibilizados. Talvez por não estarem necessariamente em posição funcional de produzir reflexões científicas (atribuição dos naturalistas, depois professores); de não entrarem nos regimes de publicação, citação e comentários; de não participarem da formação de novos quadros profissionais ou de outras formas de reconhecimento na hierarquia política do campo (ingresso em associação de classe, participação em eventos, reuniões, congressos), dificilmente os seus nomes e os seus trabalhos seriam reconhecidos. Mas são funcionários que exerceram atividades fundamentais à produção e documentação do patrimônio e do conhecimento científico.

Entre os cientistas da Divisão, os antropólogos ocupavam posições nos diferentes Setores Científicos, nas diferentes antropologias do Museu Nacional. No Setor de Antropologia Física estava em curso uma pesquisa sobre o Homem de Lagoa Santa, com Tarcísio Messias e Marília Alvim. O estudo dava continuidade à pesquisa osteométrica iniciada em 1956, a partir da análise de crânios coletados por W. Hurt e Castro Faria no sítio da Cerca Grande. Outra pesquisa era realizada por Castro Faria, sobre material ósseo do sambaqui da Cabeçada, em Santa Catarina, com apoio do professor José Nunes Cabral de Carvalho, da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, como estagiário. Alfredo de Azevedo conduzia uma pesquisa sobre estudo craniométrico da população de Bezerros, município de Pernambuco. Outros estagiários nos trabalhos de Antropologia Física neste período foram Maria Laís Moura Mousinho, ex-aluna do CAAC, Nizia Seródia de Mello, da Faculdade de Medicina, além das licenciadas Maria José Menezes e Margarida Anndreatta, do Centro de Ensino e Pesquisa Arqueológica do Paraná, vinculado ao Departamento de Antropologia da Universidade do Paraná, em 1959. Uma das atividades de rotina era a preparação de peças anatômicas para fins didáticos.

A presença das estudantes do Paraná fazia parte de uma parceria entre o Departamento de Antropologia da Universidade do Paraná e a Divisão de Antropologia do Museu Nacional, o que envolvia, além da Seção de Antropologia Física, a de Arqueologia. Castro Faria era integrante do Conselho Científico do Centro de Ensino e Pesquisa daquela instituição. No plano de trabalho para 1958, ele havia mencionado uma excursão para estudos sobre sambaquis e ocupações indígenas no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, parte de uma cooperação com o Centro de Estudo e Pesquisa.³¹⁸ No começo de 1959, Castro ministrou um Curso sobre Teoria e Método em Arqueologia na sede da instituição parceira, a convite do

³¹⁸ Também para 1958, Castro Faria planejou trabalhos de campo no litoral do Rio de Janeiro, concentrando-se na região do município de Barra de São João, para escavação de uma jazida e para a tentativa de localizar antigos aldeamentos os cemitérios Tupinambá.

Departamento de Antropologia.³¹⁹ O estreitamento dos laços institucionais pode ter concorrido para que, anos depois, em 1964, Heloisa Fénelon participasse de uma formação continuada em Arqueologia.

Em 1959, Castro Faria relatou atividades no Setor de Antropologia e no Setor de Arqueologia. Pelos dados dos relatórios anuais, até 1964 ele respondia pelas atividades do Setor de Arqueologia, que passou a contar com a presença de Maria da Conceição de Moraes Coutinho Becker (Beltrão) no começo da década. Quando Castro assumiu a diretoria do Museu Nacional, Maria Beltrão foi designada por portaria como “responsável pelo expediente do Setor de Arqueologia”, função correspondente ao que posteriormente seria chamado de curadoria das coleções. Também na década de 1960 o nome da professora Marília Carvalho Alvim aparece com trabalhos junto ao Setor de Arqueologia.

Já nas agendas de pesquisa do Setor de Etnografia constavam atividades de Dalton Moreira de Araújo, continuando a pesquisa iniciada no CAAC, sobre “Formas de adaptação ecológica no litoral fluminense”, e de Olmar Paranhos Montenegro, que estagiou enquanto fazia o Curso de Aperfeiçoamento em Pesquisas Sociais, do Centro Brasileiro de Pesquisa Educacional (CBPE), dirigido por Darcy Ribeiro. A sua pesquisa sobre “Mudança e Conservantismo na Cultura Bororo” foi orientada por Roberto Cardoso de Oliveira. Outras duas agendas de pesquisa estavam desenhadas para este Setor em 1959. Uma, coordenada por Roberto Cardoso de Oliveira, a partir de projetos que testavam a categoria analítica de fricção interétnica. A outra agenda era coordenada por Heloisa Fénelon, desenvolvendo estudos sobre a função cultural e social da arte, tema sobre o qual me dedicarei nos próximos capítulos.

Aqui, tratarei sucintamente dos aspectos relacionados às demais pesquisas do Setor de Etnografia e da Seção de Antropologia Cultural sob a coordenação Roberto Cardoso de Oliveira. Pretendo compreender quais os debates pautados pela rede de sociabilidade intelectual que se reuniu sob a sua mediação. É importante situar essa rede para entender o contexto do debate que Heloisa Fénelon encontrou nos primeiros anos de atividade na instituição.

Roberto Cardoso de Oliveira foi nomeado chefe da nova Seção de Antropologia Cultural em 1958, permanecendo até 1964, quando assumiu a direção da Divisão de Antropologia, enquanto Castro Faria havia sido empossado diretor do Museu Nacional. Do ponto de vista da pesquisa, Cardoso de Oliveira anunciava no plano de trabalho para 1958

³¹⁹ Castro revelou ainda as suas reflexões sobre os trabalhos na Lagoa Santa e nos Sambaquis. Outro investimento de Castro Faria na Arqueologia foi o estudo sobre Cerâmica Tupi, a partir das coleções do Museu Nacional.

uma nova etapa das pesquisas sobre os Terena. Após os estudos sobre o “processo de assimilação”, “acomodação e integração”, o planejamento era de um trabalho de campo para investigar o “processo de urbanização”, fazendo uso da categoria de “relações interétnicas”.

No mesmo plano de trabalho, Roberto Cardoso indicou a continuidade das atividades como etnólogo do SPI, conciliando com as atividades no Museu Nacional. Nesta condição, colaborou no planejamento de uma expedição do SPI à “região do rio Uraricoera, no Território do Rio Branco”, próximo à fronteira Brasil-Venezuela, a ser realizada no final de 1958. A proposta era “conhecer as condições atuais de vida das populações indígenas” na região, efetuar o censo, “caracterizar suas respectivas culturas e línguas” e, “finalmente, trazer coleções etnográficas, filmes, fotografias e fitas sonoras para o acervo do Museu do Índio”.³²⁰

Seria uma parceria entre o SPI e o Museu Nacional, mediada pelo próprio Roberto Cardoso, a assistência de pesquisa de Esperidião Antônio da Rocha. O projeto estaria alinhado ao “Estudo Etnológico das Tribos Indígenas que usam o curare e substâncias curarizantes”, proposto no *Symposium* Internacional”, evento ocorrido no Museu Nacional em 1957. Realizado pela UNESCO, pelo CNPq, pela Academia Brasileira de Ciências e pelo Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, o Simpósio reuniu pesquisadores estrangeiros e nacionais, de várias disciplinas, interessados no tema. Berta Ribeiro e José Cândido de Melo Carvalho apresentaram o ensaio “Curare, arma de caça e guerra”. Também foi aprovada a criação de um centro de estudos sobre o curare no Museu Nacional, reunindo botânicos e etnólogos, a fim de identificar áreas na região amazônica em que houvesse a presença das plantas “curarizantes”, “seu emprego por tribos indígenas e problemas correlatos”. Para este encontro, Berta Ribeiro organizou uma Exposição Sobre o Curare, em agosto de 1957.³²¹

Foi nessa chave interdisciplinar que relacionava etnologia e ciências naturais que Roberto Cardoso justificou a ampliação dos estudos sobre “contato intertribal e relações interétnicas”.³²² Concluindo as pesquisas sobre os Terena, em abril de 1959 ele seguiu em viagem de campo para o Alto Solimões, região de fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru. Desta vez, o seu interesse era estudar “formas e contato entre os índios Tukuna e a população neobrasileira regional”. Por estar associado ao projeto sobre o curare, o etnólogo foi acompanhado por botânicos do Museu Nacional, sob o patrocínio do CNPq. Ainda no

³²⁰ Plano de trabalho da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1958. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³²¹ Relatório de atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional no ano de 1957. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³²² Plano de trabalho da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional para o ano de 1958. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

primeiro semestre daquele ano, passou a contar com a assistência de Roberto Augusto DaMatta, recém-formado em História pela Universidade Federal Fluminense, admitido como estagiário do Setor de Etnografia.³²³

Em 1960, Cardoso e Castro Faria organizaram um curso que movimentou a rede de pesquisadores e as agendas de pesquisa. A ideia de que o SEE oferecesse um curso de extensão estava no Programa de trabalho planejado por Castro, como vimos nos documentos de 1956. A contratação de Roberto Cardoso pode ter sido a circunstância que faltava para o Museu Nacional oferecer este tipo de formação. No Programa de Atividades para 1960, Cardoso registrou que o Setor ofereceria um “Curso de Teoria e Pesquisa em Antropologia Social”.³²⁴ Um primeiro aspecto a observar é que, diferente do curso do Museu do Índio, a proposta não era pelo viés cultural, mas pelo social. Era um curso em nível de Especialização, em parceria com Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade do Brasil, que se tornou uma das instituições financiadoras, através de bolsas de estudos para os formandos e pagamento das despesas dos trabalhos de campo. Em 1959, Castro Faria ingressou no conselho diretor do ICS, o que pode ter concorrido ao estreitamento das relações entre o campo antropológico do Museu Nacional e o de ciências sociais da Universidade. O estagiário do Setor de Etnografia Olmar Paranhos Montenegro trabalharia como assistente de ensino e de pesquisa.

O Curso teve estrutura parecida com o CAAC e o CAPS, em regime integral, com duração de dez meses, em duas etapas. Na primeira, teórica, haveria as conferências, a partir das leituras bibliográficas indicadas. Na segunda etapa, condição para conclusão do curso, o trabalho de campo, com a duração mínima de três meses. A diferença em relação aos cursos anteriores estava na forma de orientação do trabalho de campo. Enquanto no CAAC os formandos realizaram trabalhos de campo sozinhos, desta vez a proposta era que o orientador acompanhasse os estudantes nesta etapa de treinamento, a fim de proporcionar a orientação no local de pesquisa.

Pelo planejamento inicial, Roberto Cardoso acompanharia e orientaria metade da turma, nas regiões e com os povos aos quais vinha se dedicando nos últimos anos, o Alto Solimões (Ticunas) e sul do Mato Grosso (Terenas). Já Castro Faria, segundo o planejamento, além de apresentar conferências, atuaria como orientador, vindo a treinar os estudantes nos

³²³ Relatório de atividades da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional no ano de 1959. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³²⁴ As informações sobre o Curso de Antropologia do Museu Nacional em 1960 e nos seguintes (1961 e 1962) foram observadas nos relatórios de atividades da Divisão de Antropologia durante este intervalo e em Laraia, 2008 e 2009.

trabalhos de campo. As pesquisas sob a sua orientação seriam direcionadas à região Nordeste do Brasil, com a outra metade da turma, onde estudaria “o complexo da feira como um meio sui-generis de contato entre comunidades e segmentos socioculturais nordestinos”, enfatizando as “relações de produção e de troca ou comércio, entre os diversos grupos sociais envolvidos.”³²⁵ Situava-se na linha de trabalho que Castro Faria classificava como “etnografia regional”, e que Roberto Cardoso posteriormente chamou de “antropologia da sociedade nacional”.

A seleção para a primeira turma ocorreu em fevereiro de 1960. Foram aprovados Alcida Rita Ramos, Edson Soares Diniz, Hortênsia Caminha, Onídia Bevenuti, Roberto Augusto DaMatta e Roque de Barros Laraia. Após o período de formação teórica,³²⁶ Roberto Cardoso e o assistente Olmar Paranhos orientaram os estudantes em trabalho de campo junto aos Terena, no Mato Grosso, entre junho e agosto de 1960. Pelo que o coordenador do curso e das pesquisas registrou no relatório de atividades, seria uma oportunidade de desenvolver pesquisas sob a referência teórica “funcional-estruturalista”. Em entrevista ao projeto de Memória das Ciências Sociais no Brasil do CPDOC/FGV, Alcida Rita Ramos afirmou que, “nós, na verdade, fomos coletar dados para a tese de doutorado do Roberto Cardoso” (RAMOS, 2017, p. 5). Pelos registros, não houve os planejados trabalhos de campo no Alto Solimões e nas feiras do Nordeste.

Ao final do Curso, os alunos participaram de um concurso interno, dos quais os três primeiros colocados seriam contratados para o Setor de Etnografia. Alcida Rita Ramos ficou em primeiro lugar, mas por ter nascido em outro país, Portugal, não foi contratada porque na ocasião não tinha se naturalizado como cidadã brasileira (RAMOS, 2017). Roberto DaMatta e Roque de Barros Laraia – também graduado em História, pela Universidade de Minas Gerais (1959) – foram os nomes contratados. A partir de 1961, o Setor contava com quatro pesquisadores, três relacionados ao Curso de Especialização (Roberto Cardoso, DaMatta e Laraia), e uma com outra linha de pesquisa, Heloisa Fénelon.

³²⁵ Castro já havia realizado viagens de campo a Bahia em 1949, a fim de estudar as feiras do Nordeste do Brasil como instituição na história social e econômica do país. Além do estudo etnológico da feira, a pesquisa previa o estudo ecológico da área urbana, sendo escolhida a cidade de Ilhéus como centro de interesse. Relatório de atividade da DAE em 1949. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³²⁶ Segundo um dos alunos desta turma, Roque de Barros Laraia, os eixos temáticos do curso foram “organização da atividade econômica”, com estudo de autores como Firth, Herskovitz, Malinowski, Franz Boas, Herbert Baldus, entre outros; “organização da vida associativa”, com textos de Morgan, Rivers, Lowie, Tonnie e Claude Lévi-Strauss, até então “pouco conhecido no Brasil”; “organização de conduta religiosa”, com textos de Durkheim, Mauss, Herz, Firth, Pindgton, Radcliffe-Brown, Weber e René Ribeiro; “aculturação e assimilação”, a partir de Malinowski, Redfield, Linton e Herskovitz, Siegel, Vogt, Watson e Broom (LARAIA, 2009, p. 17).

O Curso foi realizado em três edições, sendo a segunda em 1961 e a terceira em 1962. Na turma de 1961 foram aprovados e concluíram a formação Marcos Magalhães Rubinger, então professor assistente no Departamento de Antropologia da Universidade de Minas Gerais (por isso não recebeu bolsa, sendo financiado pela Universidade de origem), Julio Cezar Melatti, graduado em Geografia e História pela Faculdade Católica de Petrópolis (bolsista pelo ICS), Maria Andréa Loyola, bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Letras de Juiz de Fora (bolsista pelo ICS).³²⁷ Pelo relato de Roberto Cardoso, os alunos passaram pela formação teórica com ele nos temas de “Raciocínio Científico na Antropologia Cultural (Social)”; “Análise Funcional-Estrutural (Teoria da Ação Social)” e “Instituições e grupos sociais”. Sobre a inclusão do termo “Social”, colocado entre parênteses após “Antropologia Cultural”, retomarei no próximo tópico. Com Castro Faria, o tema foi “Sistemas econômicos tribais no Brasil”.³²⁸

Um dos alunos da segunda turma, Julio Cezar Melatti fez um relato em que sugere a baixa procura pelo Curso. Em depoimento ao CPDOC/FGV, o antropólogo falou sobre o seu ingresso na segunda turma em 1961, dessa vez sob o título de Curso de Especialização em Antropologia Cultural. Melatti comentou que, “naquele tempo, era tão concorrido, que eu acho que ele [Roberto Cardoso] tinha 15 bolsas. Apareceram oito candidatos e entraram quatro” (MELATTI, 2018, p.4). Se compararmos com o Curso do Museu do Índio, a procura pelo Curso do Museu Nacional parece ter sido menor, em termos de quantidade. Castro Faria havia mencionado que a edição experimental, em 1955, teve 70 inscritos, dos quais sete foram selecionados (a documentação indicou oito matriculados).

A parte teórica e os trabalhos de campo da nova turma contaram com a assistência dos alunos da turma anterior. Roberto DaMatta foi assistente na pesquisa junto aos Gavião, Roque Laraia, junto aos Suruí e Alcida Rita Ramos junto aos portugueses que habitavam a ponta do Caju, no Rio de Janeiro (LARAIA, 2009, p. 19). Segundo Alcida Rita Ramos, esta pesquisa não era do seu interesse. Era uma prática comum que os professores definissem não apenas os temas de pesquisa dos seus orientandos, como também os encaminhamentos de suas carreiras. No caso das experiências com Roberto Cardoso, Melatti mencionou que “o Cardoso não dava conselhos. O Cardoso dava ordens” (MELATTI, 2018, p. 14).³²⁹

³²⁷ Além deles, tiveram aprovação, mas não concluíram o curso, Célio José Alves, bacharel em Ciências Sociais e Políticas pela Escola de Sociologia e Políticas da Faculdade de Ciências Econômicas do Estado da Guanabara (bolsista ICS) e Lúcia Ramos Câmara, Licenciada em Filosofia pela FNFfi da UB (bolsista CAPES).

³²⁸ Relatório de atividades da Divisão de Antropologia no ano de 1961. Acervo: MN/UFRJ (SEMPEAR).

³²⁹ Julio Cezar Melatti fez esse comentário ao falar sobre o direcionamento por parte de Roberto Cardoso: “você [Melatti] vai fazer o doutorado com o Egon Schaden, o Roque [Laraia] vai fazer com Florestan Fernandes (MELATTI, 2018, p. 14).

Durante a formação em 1960, Alcida Rita Ramos havia seguido com os demais estudantes para fazer estudos sobre os Terena, acompanhados pelo orientador. Mas pelo seu relato, Roberto Cardoso não permitiu o seu retorno à área indígena, a fim de prestar atividades de assistência de pesquisa à turma de 1961. A justificativa seria o fato de que “ela é muito juvenzinha, é perigoso ela ir para o mato”. A sua expectativa de “ir para um lugar, mergulhar de cabeça e ficar um tempão” não foi correspondida (RAMOS, 2017, p. 5). O tema dos portugueses no bairro do Caju teria sido uma sugestão de Castro Faria, aceita por Roberto Cardoso. Sobre esta questão, Julio Cezar Melatti (na mesma entrevista citada anteriormente) revelou que “ainda havia essa separação de sexos na antropologia”. Ao rememorar o assunto, ele comentou:

eu sei que houve assim: “Não, acho que índio é muito perigoso para mulher”. Qualquer coisa assim. A Alcida já tinha feito pesquisa com índios antes. Porque o Cardoso, no primeiro ano que ele deu o curso de especialização, ele levou os seis alunos para Mato Grosso, mas foi índio de cidade. Então ele foi fazer o estudo dos Terenas na cidade. Então era Campo Grande, Aquidauana e mais uma outra cidade. Miranda, no Mato Grosso do Sul agora. (MELATTI, 2018).

Esses relatos nos permitem refletir sobre os desafios colocados às mulheres que pretendiam seguir carreira científica. Considerando que outros estudantes também eram jovens e poderiam estar sob os mesmos riscos, não foi a juventude de Alcida Rita Ramos, mas o fato de ser mulher que condicionou a decisão por parte do coordenador de pesquisa. Nas entrelinhas de uma prática que se anunciava como protetiva (“é perigoso ela ir para o mato”) a sua memória sobre essa experiência é sugestiva de um processo de silenciamento do interesse de pesquisa por causa de um papel social atribuído à mulher, na perspectiva tratada por Michele Perrot (2005).

No último ano em que o Curso foi oferecido (1962) se formaram Maria Cecília Vieira Helm, Maria Stela Amorim e Silvio Coelho dos Santos. As pesquisas direcionadas sobre “Sistemas Sociais Indígenas” no Alto Solimões (Ticuna) e no Tocantins (Gaviões, Suruí, Asurini, Apinayé) foram ampliadas pelo novo projeto “Estudo de Áreas de Fricção Interétnica no Brasil”. A proposta foi formulada por Roberto Cardoso e patrocinada pelo Centro Latino Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, que representava a UNESCO, tendo chamado a atenção de outros pesquisadores latino-americanos, interessados pela adoção dos mesmos referenciais teóricos em suas próprias investigações.³³⁰

³³⁰ Na excursão para o Alto Solimões (julho a agosto de 1962), Roberto Cardoso foi acompanhado pelos estagiários Cecília Maria Vieira e Silvio Coelho dos Santos, bolsistas do ICS da UB, que financiou as passagens

Havia diversas pesquisas em andamento, todas direcionadas pelo orientador. Roberto DaMatta realizou pesquisa de campo no médio Tocantins, ficando de setembro a dezembro de 1962³³¹. Roque Laraia continuou as pesquisas sobre os Asurini, estudando relações entre índios e brancos no Posto Indígena Trocará, em Tucuri, no Pará, que estariam vivendo com os mesmos fenômenos “depopulatórios” atribuídos aos índios Suruí, pelos estudos de 1961. Julio Cezar Melatti pesquisou entre os Krahô.³³² Concluindo o curso em 1961 com bolsa do CNPq, Melatti se juntou a Roberto DaMatta e a Roque Laraia na equipe de pesquisadores contratados para o Setor de Etnografia a partir do curso de especialização³³³. Marcos Magalhães Rubinger realizou pesquisa entre os índios Maxacali, com a estagiária Maria Stela Faria Amorim – estudante da turma de 1962.

Os estudos eram coordenados por Roberto Cardoso a partir de dois grandes projetos. Além do “Estudo sobre Áreas Interétnicas”, em 1962 ele desenvolveu o “Estudo Comparativo das Sociedades Indígenas do Brasil”, envolvendo os pesquisadores sob a sua rede de relacionamento intelectual. Nesse período, estreitaram-se as relações deste núcleo do Setor de Etnografia e da Seção de Antropologia Cultural do Museu Nacional com o *Laboratory of Social Relations*, da Universidade de Harvard, através da parceria com o diretor David Maybury-Lewis. O antropólogo estadunidense tinha uma agenda de pesquisa para o Brasil, e tal projeto foi uma oportunidade de garantir a troca de apoio científico e institucional. A articulação possibilitou o intercâmbio entre pesquisadores das duas instituições.³³⁴

Importante destacar que entre os resultados dessas parcerias está a introdução de coleções de objetos para o Setor de Etnografia do Museu Nacional. Roberto Cardoso, junto aos Ticuna, Laraia, Melatti, DaMatta, Turner e outros pesquisadores desta rede intelectual foram responsáveis por levar centenas de itens para as coleções etnográficas, num momento

e as demais despesas de viagem dos estudantes. A passagem de Roberto Cardoso foi paga pelo Centro de Estudos Latino Americano.

³³¹ Nos dois primeiros meses, Roberto DaMatta realizou estudos junto aos Apinajé, prosseguindo ao estudo comparativo dos sistemas sociais Jê-Timbira, iniciados junto aos Gaviões. Em dezembro, fez nova visita aos Gavião.

³³² Uma das justificativas para a escolha dos Krahô foi argumentada pelo fato de serem classificados como povos de origem Timbira, assim como os Gavião e os Apinajé, mas que nem por isso seriam idênticos, sendo importante o estudo comparativo.

³³³ Melatti realizou novo trabalho de campo entre os Krahô de setembro de 1962 a janeiro de 1963.

³³⁴ Em 1964, entre os alunos e os projetos orientados pelos dois professores, estavam, pelo Museu Nacional, Roberto Augusto DaMatta, nas pesquisas sobre os Gavião e os Apinajé – na ocasião estava entre os trabalhos de campo e a formação pela Universidade de Harvard; Roque de Barros Laraia, que após ter realizado períodos de trabalho de campo entre os povos Suruí e Asurini, iniciou pesquisas sobre os Kayabi, do Alto Xingu; Julio Cezar Melatti realizava pesquisa junto ao povo Krahô. Da Universidade de Harvard, além do próprio Maybury-Lewis, interessado nas pesquisas sobre os Xavante e os Xerente, estiveram Terence Turner e Joan Bamberger, com pesquisa entre os Kaiapó, Jean Carter e Dolores Newton, com pesquisa entre os Krikati-Timbira, no Maranhão, e John Christopher Croker, junto aos Bororo. Relatório de atividades do Setor de Etnologia, Divisão de Antropologia, em 1964. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

em que se observa a diminuição do ritmo de colecionamento, se comparado às décadas anteriores.³³⁵ A formação de coleção não estava necessariamente no plano central das pesquisas, mas tais práticas podem ser vistas como uma contrapartida pelo suporte institucional, estrutural e financeiro para a realização dos projetos no Brasil. A criação e o desenvolvimento do Curso de Especialização não ocorreram apenas na estrutura da Universidade do Brasil, mas também na estrutura do Museu Nacional, em parceria com o Instituto de Ciências Sociais da UB. Sinalizando que, nessas experiências, apesar de consideradas coisas do passado pelas gerações de jovens antropólogos no início da década de 1960, as antropologias de museus foram fundamentais ao desenvolvimento das antropologias universitárias.

No último tópico do capítulo, a análise se volta aos debates relacionados à abordagem social e à abordagem cultural nas antropologias desenvolvidas na instituição durante as primeiras décadas de atuação de Heloisa Fénelon.

4.4 “Antropologia Cultural (Social)”

O Curso Técnicas de Pesquisa em Antropologia Social foi nomeado desta forma apenas na primeira edição (1960). Nas edições seguintes (1961 e 1962), passou a ser chamado “Curso de Especialização em Antropologia Cultural”. Os relatórios das atividades realizadas por Roberto Cardoso de Oliveira nos anos de 1961 e 1962 indicam o nome do Curso como “Antropologia Cultural”, mas escreve o termo “Social” entre sinais de parênteses, como fez na indicação de um dos temas, “Raciocínio Científico na Antropologia Cultural (Social)”. As mudanças revelam um importante debate que se seguiu nesta fração do campo antropológico do Museu Nacional nas décadas seguintes.

Para Roberto Cardoso, as ideias de assimilação, integração, aculturação, recorrentes na antropologia cultural brasileira nas décadas anteriores, não mais dariam conta de responder epistemologicamente os problemas sociais colocados pelas experiências de contato entre a sociedade nacional e os povos indígenas. No Programa de trabalho para 1961, ao tratar do projeto “Estudo comparativo dos sistemas sociais indígenas do Brasil”, ele explicou a sua opção teórica:

³³⁵ Em 1962, entraram 89 peças no Setor de Etnografia, coletadas entre os Asurini (Laraia), Apinayé (DaMatta) e Krahô (Melatti). Em 1963, Terence Turner introduziu 83 peças dos Kaiapó, enquanto Melatti introduziu 33 pelas Krahô. Em 1964 entraram 96 peças dos Krikatí, resultado dos trabalhos de campo de Jean Carter e Dolores Newton e 31 dos Kamaiurá, por Roque Laraia, que em 1966 também introduziu 66 peças dos Suruí.

essa pesquisa representa esforço de ordenação teórica dos dados referentes aos grupos indígenas brasileiros, vistos como um sistema social, e não – como na grande maioria dos estudos compulsados – em termos da cultura global. Significa que se partirá da descrição e análise das sociedades tribais, através da consideração das fontes primárias e secundárias referentes à estrutura social, sistemas de parentesco, a mecanismos de sucessão e de herança, mecanismos de atribuição e de aquisição de papéis sociais no sistema inclusivo e de muitas outras áreas temáticas passíveis de nos levar a uma explicação das sociedades tribais no Brasil. A preocupação maior, teórica, que preside a realização desta pesquisa, refere-se à necessidade de se estabelecer – ou criar condições para que num futuro próximo se estabeleça – uma tipologia dos sistemas sociais, tribais, emergentes da realizada brasileira.

A questão expressava o afastamento do que seria uma abordagem cultural e a aproximação de uma abordagem social da antropologia. Na passagem para a década de 1960, Roberto Cardoso apresentava uma proposta teórico-metodológica para análise dos grupos indígenas brasileiros como “sistema social” e não “em termos de cultura global”. Um sinal aparentemente simples, do qual podem ser extraídas importantes questões, foi a sua assinatura no Programa de trabalho para o ano de 1961. Responsável pela Seção de Antropologia Cultural do Museu Nacional desde sua criação em 1958, Cardoso assinou como “Pesquisador da UB”. De fato, ele e todos os pesquisadores do Museu Nacional eram da Universidade do Brasil. Mas ao destacar a identidade institucional universitária, provavelmente estava associando a antropologia que defendia às universidades, enquanto as que propunha a superação poderia estar sendo associada aos museus.

Aqui repousa um ponto importante para o que venho refletindo. Heloisa Fénelon passou por formação em antropologia cultural, tendo Darcy Ribeiro, Castro Faria e Roberto Cardoso como professores. A sua inserção profissional no Museu Nacional ocorreu quando se configurava uma discussão política entre os que afirmavam a antropologia social e os que afirmavam a antropologia cultural. Essas questões foram compreendidas de forma diferentes por quem as viveu, a depender das redes às quais estavam relacionados. Alguns professores importantes na conformação da antropologia social fizeram comentários sobre este período, em publicações, entrevistas e depoimentos. Segundo Roque Laraia, formado na primeira turma do Curso Técnicas e Pesquisas em Antropologia Social, houve críticas à opção pelo “social”, com uma “acusação mais frequente” de que “se tratava de um curso de Sociologia”. Para ele, “o rompimento proposital dos limites ortodoxos da antropologia causou críticas e comentários por parte de antropólogos mais rigidamente presos aos cânones da disciplina” (LARAIA, 2009, p. 16).

Em entrevista concedida a Celso Castro e Karina Kuschir em 2010, no projeto de documentação de memórias de antropólogos e sobre a antropologia brasileira realizado

CPDOC/FGV, Laraia contou como estava a organização da Divisão de Antropologia quando do seu ingresso como estagiário, em 1960:

o Departamento [Divisão] de Antropologia... Na verdade, era assim: o Departamento era dividido em divisões [Seções e Setores], e o Departamento era dirigido pelo Castro Faria, que era um antropólogo, vamos dizer, generalista ainda, porque ele sabia tanto Antropologia Cultural quanto Antropologia Física e Arqueologia. E havia as divisões, que eram: Antropologia Cultural, que o Roberto Cardoso que dirigia, a Linguística, que era o Mattoso Câmara, e Antropologia Física, que era a Marília Carvalho que dirigia. Agora, na Antropologia Cultural, na verdade, só tinha o Roberto Cardoso.

O relato relembra os nomes de quem estava na posição dirigente nos Setores da Divisão de Antropologia. Um ponto importante é a identificação de Roberto Cardoso como chefe da Seção de Antropologia Cultural, recentemente regulamentada (1958). Mas ao afirmar que na Antropologia Cultural “só tinha o Roberto Cardoso”, parece-me que a referência não é apenas ao chefe, mas à equipe de trabalho. Heloisa Fénelon era do Setor de Etnografia, então vinculado à Seção de Antropologia Cultural. A ausência de Heloisa em suas memórias pode ter ocorrido pelo fato de não estar em posição de chefia na ocasião (ela assumiu a responsabilidade dos trabalhos etnológicos e etnográficos em 1964). Mas com a ênfase de que “só tinha o Roberto Cardoso”, de algum modo Heloisa é retirada da cena social.

Outro aspecto importante é a noção atribuída a Luiz de Castro Faria como “antropólogo (...) generalista ainda”. O advérbio de tempo “ainda” passa a ideia de prorrogação de algo. A posição de Castro seria diferente dos que *já* eram especializados em disciplinas, sobretudo os jovens antropólogos sociais. A questão geracional foi colocada por Roque Laraia em outra passagem da entrevista. Não apenas no interior do campo antropológico, mas também na relação com outros campos das ciências naturais. O professor fez o seguinte comentário sobre os efeitos do Curso de Especialização em Antropologia do Museu Nacional nas relações entre “jovens” e “velhos” cientistas:

desde o curso de Teoria, que era um curso de especialização, em 1960, 61 e 62, já havia um problema com os pesquisadores mais antigos do Museu. Porque o Museu estava congelado no tempo: todos os pesquisadores, independente da divisão, chamavam-se naturalistas, todos usavam... A gente usava um avental branco, tem fotos dessa época, como se fossem médicos, os pesquisadores. Aí, de repente, os pesquisadores descobriram que a nossa bolsa era equivalente ao salário deles, e aí já começaram a não gostar disso. Aí (...) o salário triplicou. Então, houve um descontentamento, porque nós passamos a ganhar tanto quanto os velhos. Porque não havia diferenciação de tempo. Eles achavam um absurdo... Nós achávamos que eles deviam até ganhar mais, mas nós não queríamos ganhar menos também. Então, era como se fosse uma renovação no quadro do Museu, que começou com aquele grupo de botânicos (LARAIA, 2010).

Como tratado por Jean-François Sirinelli (1996), além das noções de rede de sociabilidade e itinerário, a geração é uma categoria importante às investigações sobre trajetórias intelectuais. A imagem materializada no avental branco como símbolo dos “mais antigos”, os naturalistas, é uma representação visual da ideia de que o Museu Nacional estaria congelado no tempo, segundo o seu entendimento. É, também, expressão de uma tensão geracional, percebida ainda na equiparação salarial: os jovens ganhavam mais que os “velhos”. Neste caso, a tensão geracional estaria associada aos campos científicos, opondo os que seriam jovens antropólogos e os velhos naturalistas, os pesquisadores mais antigos.

Mas o professor Roque Laraia menciona também as tensões entre os que seriam defensores da antropologia social, grupo ao qual ele estava vinculado, e os que seriam defensores de uma antropologia cultural, chamados por aqueles de “culturalistas”. Segundo relatou,

o que o Roberto [Cardoso] lia, enquanto todos os antropólogos brasileiros, o Darcy e todos os antropólogos brasileiros seguiam uma tendência culturalista americana – era uma forte influência da Antropologia americana – que era a Antropologia definida como Cultural, o Roberto começou a ler muito mais Radcliffe-Brown e todos os ingleses, que falavam em antropologia social. Então, ele começou a usar esse termo, antropologia social. O Darcy falava: “Isso não é antropologia, isso é sociologia”. E foi daí que surgiu. E antropologia social, a gente entendia Antropologia Social porque os ingleses estavam muito mais interessados em organização social e nos parentescos do que os americanos e a Antropologia Cultural, que dava muita ênfase à cultura material e outras coisas desse tipo.

A fala permite observar as referências teóricas e as relações de aproximação e afastamento. A antropologia cultural é associada a Darcy Ribeiro e colocada como hegemônica no Brasil, sob influência da antropologia americana. Já a antropologia social, associada a Roberto Cardoso, vinculava-se teoricamente à antropologia britânica, sob influência de Radcliffe-Brown. Pelo seu relato, enquanto os antropólogos de tendência culturalista acusavam a sua rede de não fazer antropologia, mas sociologia, os de tendência social acusavam a outra rede de culturalistas influenciados pelo pensamento norte-americano. Os trabalhos com “cultura material” aparecem relacionados à antropologia cultural, em oposição aos trabalhos sobre organização social e parentesco, que seriam temas de antropologia social.

Outro aluno da primeira turma no Curso de Teoria e Pesquisa em Antropologia Social, Roberto DaMatta, em entrevista concedida à Revista de Ciências Sociais da PUC-RJ (2011) – onde era professor titular – mencionou a sua leitura sobre estas questões. Ele lembrou como se deu a sua inserção no Museu Nacional, mediada por Castro Faria. Falando que queria

estagiar no Museu, escutou que não poderia fazer Antropologia Biológica porque não sabia de anatomia, fisiologia. Ao que respondeu: “queria mesmo era fazer Antropologia Cultural – porque naquela época não tinha Antropologia Social”. Como estagiário, em 1959 começou a trabalhar com Roberto Cardoso de Oliveira. DaMatta se referiu ao seu orientador como “mais autoritário do que Castro Faria, só não dava murro na mesa”. O “autoritarismo” seria pela “dedicação e um amor pela antropologia que pretendia realizar” (DaMatta, 2011, p. 15-16).

Rememorando o papel do Curso de Especialização no debate teórico no campo antropológico do Museu Nacional, Roberto DaMatta comentou:

o curso de Teoria e Pesquisa em Antropologia Social provocou um problema dentro do Museu. Eu me lembro do Castro Faria dizendo para mim que esse negócio de antropologia social era muita fumaça e pouco fogo: “Por que não era cultural, mas social?” Mas essa era a diferença que o Roberto estava fazendo, porque ele estava lendo muitos antropólogos ingleses. Ele se apaixonou pelos antropólogos ingleses: por Raymond Firth e Meyer Fortes... E os seminários eram muito engraçados, porque, como o Roberto tinha formação em Filosofia, a gente lia os positivistas lógicos ingleses. Começávamos estudando a ideia de conceito, a ideia de teoria, o que que era teoria, o que que era epistemologia, porque aquilo era a formação em filosofia. Depois, pegava em antropologia clássica e líamos alguns livros. E cada um de nós era responsável, em cada semana, pela apresentação de um texto. Era de uma solenidade danada, todo mundo ficava calado, todo mundo sério, e o Roberto, mais sério ainda, ouvia, explicava o que tinha que explicar. Isso foi em 1961 e 62... (DaMatta, 2011, p. 19).

Esse relato expressa um ponto importante relacionado à antropologia de Roberto Cardoso: a sua formação inicial em Filosofia. O método de formação no Curso do Museu Nacional, com os seminários solenes, iniciados pelas teorias, conceitos, epistemologias, leituras consideradas clássicas, é atribuído à formação filosófica do seu orientador, na USP. Outro ponto importante é o questionamento de Castro Faria sobre o porquê do social e não o cultural. Na resposta de DaMatta, seria a paixão de Roberto Cardoso pela antropologia inglesa.

Em passagens seguintes, DaMatta recuperou duas expressões para nomear as redes de antropólogos relacionadas ao cultural e ao social: os “darcyistas”, ou “grupo do Darcy” e os “Cardoso’s boys”,³³⁶ ou “grupo do Roberto”. Rememorando como as questões teriam sido evidenciadas na Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) de 1962, em Belo Horizonte (MG), ele falou:

³³⁶ Segundo DaMatta, a expressão teria sido dita por Eduardo Galvão, na RBA de 1962, ao dizer: “nós aqui do Museu Goeldi temos antropologia cultural... mas no Museu Nacional tem os “Cardoso’s boys” que fazem antropologia social”. Na entrevista, ele conta como se levantou e enfrentou Galvão, “juvenilmente”. Entrevista com Roberto DaMatta. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, 2011.

Chegamos lá no Congresso de Antropologia, onde estava o grupo do Darcy, que era representado pelo Klaus Woortmann, o pelo Carlos Araújo Moreira. Eram os darcysistas, que sabiam muito mais de Antropologia do que nós. E nós, do grupo do Roberto, que era mais sociológico, éramos uma mini-USP, discípulos netos do Florestan (...). Um era o grupo do Darcy, esse grupo era um pouco vago, porque o Darcy não estava mais dando aulas, era menos acadêmico no sentido da militância escolástica. O Carlos tinha estudado os índios Kayapó, tinha feito uma visita de dois meses. Naquela época, a Antropologia se resumia a isso: ficava-se dois meses e se escreviam notícias sobre os Xavante, “a situação social dos Apinayé”, “a situação atual dos Tenetehara” etc. Uma exceção era o Eduardo Galvão, que tinha sido aluno do Charles Wagley, em Columbia. Ele era Ph.D., mas estava no Museu Goeldi em Belém. Ele foi do Museu e depois de algum problema, não pisou mais no Museu Nacional. O [Herbert] Baldus, que tinha feito pesquisa de campo com tribos indígenas e o [Egon] Schaden, eram os “donos” da Antropologia em São Paulo. O outro grupo era o do Museu Nacional, com o Roberto. E o Roberto começou a falar em antropologia social. Então houve a primeira reunião sobre a biota amazônica, em [19]62, se eu não me engano. Quer dizer, era a nossa primeira reunião de Antropologia e o Castro Faria chamou a atenção porque não fomos na sessão de Arqueologia, embora não fôssemos arqueólogos! Nós éramos antropólogos sociais. Para você ver como é que era a Antropologia: tinha umas 50 pessoas e eu apresentei como comunicação o meu projeto de pesquisa entre os índios Gaviões. Imagina se isso é possível hoje! Naquela época eu nem sabia o que que era índio. Eu nunca tinha visto índio na vida, mas eu apresentei em plenário, um projeto de pesquisa. Eu me lembro que o Darcy estava na mesa, e depois o Darcy veio falar comigo: “Eu gostei do seu projeto. Nós precisamos conversar...”. O Darcy queria tudo, queria dizer como é que você ia ser, como seria o seu futuro... O Darcy era incrível, por isso as pessoas colavam nele! (DaMatta, 2011, p. 19-20).

Na genealogia traçada por Roberto DaMatta, o grupo “do Museu Nacional”, com Roberto Cardoso, “mais sociológico”, seria herdeiro da USP e “discípulo neto” de Florestan Fernandes. Já o grupo de Darcy, considerado menos acadêmico por conta da ausência do chefe na rotina docente. Haveria ainda Eduardo Galvão no Museu Goeldi (“uma exceção”) e a “antropologia de São Paulo”, sob a chefia de Baldus e Schaden. É importante observar que “sociológico” aparece aqui como uma categoria de afirmação identitária. O sentido muda de acordo com quem fala: para os alinhados à antropologia cultural, a aproximação do grupo de Roberto Cardoso com a Sociologia o afastaria do campo antropológico.

Por estas entrevistas, além da associação entre antropologia social e o grupo de Roberto Cardoso de Oliveira e antropologia cultural e o grupo de Darcy Ribeiro, Castro Faria aparece como um “generalista”, “culturalista”, crítico da opção pelo social, mas que – apesar de associado antropologia cultural – transitou nas redes intelectuais que assinalavam a abordagem “social” de suas pesquisas. Castro fez parte da equipe de professores orientadores do Curso em Antropologia Cultural no Museu do Índio e na Especialização em Antropologia Social (posteriormente, Antropologia Cultural) do Museu Nacional. Ao lado de Roberto Cardoso e David Maybury-Lewis, foi um dos articuladores do PPGAS, em 1968, tanto no aspecto teórico-metodológico e da docência, quanto nas negociações político-

administrativas.³³⁷ Aliás, foi o próprio Castro que, anos antes, traçou os Programas de trabalho que se desdobraram nestas experiências. Foi também sob a sua direção no Museu Nacional que ocorreram as parcerias institucionais e a criação do Programa de Pós-Graduação.

Essas narrativas permitem compreender a formação das redes intelectuais que compuseram as primeiras gerações de antropologia social e os debates com a antropologia cultural. Foi neste cenário que Heloisa Fénelon iniciou a carreira antropológica. Enquanto Roberto Cardoso e os seus estagiários/orientandos eram vistos como jovens antropólogos, Castro Faria estaria entre os mais experientes, um dos herdeiros das gerações intelectuais anteriores. Em 1963, ele apresentou na IV RBA um texto intitulado “dez anos após a I RBA”, propondo um balanço sobre o campo antropológico desde a primeira Reunião, uma reflexão sobre “problemas da Antropologia brasileira”, como o próprio autor se referiu (FARIA, 1963, p. 18).

Um ponto a observar no texto é a indicação das disciplinas em que a antropologia brasileira estava organizada: arqueologia, etnologia, linguística e antropologia biológica. No cenário dos debates sobre antropologia social e antropologia cultural, nenhuma destas disciplinas foi categorizada nominalmente na abordagem sobre o que de mais significativo ocorreu no decênio entre 1953 e 1963. Mas não significa que o autor não tenha feito as suas ponderações. Ao contrário. Uma menção à antropologia social pode ser observada na passagem em que Castro aborda o cenário da etnologia naquela ocasião:

pode ser que em países desenvolvidos já não existam mais *etnólogos*, substituídos todos, talvez, por um modelo mais versátil, como por exemplo o antropólogo social. O Brasil já pode também, como país modernizado, acompanhar esse figurino, mas precisa muito ainda – pelo menos enquanto perdurar a fase inquieta e fragilmente ordenada do seu pré-desenvolvimento – é mesmo de etnólogos. E de etnólogos que se satisfaçam das culturas tribais e não se intimidem, portanto, com a eventualidade de um julgamento muito em voga, simploriamente resumido na palavra *superado*. (FARIA, 1963, p. 24, grifos do autor).

Castro Faria está associando a etnologia aos estudos de “culturais tribais” e a antropologia social aos estudos de sociedades de “países desenvolvidos”, “modernizados”. Em tom de ironia (“modelo mais versátil”, “acompanhar esse figurino”), chama a atenção para o que seria, a seu ver, “um julgamento muito em voga” de que os estudos sobre povos indígenas, associados ao trabalho dos etnólogos, estariam sendo considerados superados.

³³⁷ Sobre o papel de Roberto Cardoso de Oliveira, Luiz de Castro Faria e David Maybury-Lewis na criação do PPGAS do Museu Nacional, ver Garcia, 2009.

Defendendo visão contrária, Castro recorreu a dados levantados por Eduardo Galvão e Darcy Ribeiro (considerados culturalistas pelas redes de antropólogos sociais) sobre povos e línguas para afirmar a necessidade de 120 e 150 etnólogos no Brasil, informando que haveria menos de vinte naquela ocasião (FARIA, 1963, p. 23-24). Ao defender mais etnólogos no Brasil, o autor está operando com uma imagem que por muito tempo marcou as ciências antropológicas e etnográficas, a ideia de que os povos indígenas estariam numa fase pré-moderna, pré-desenvolvida.

Um documento guardado no Arquivo Castro Faria (MAST) revela o conceito atribuído por Castro Faria aos que seriam as disciplinas do campo antropológico. Trata-se de um projeto de currículo mínimo para a formação de antropólogos físicos e antropológicos culturais, em nível de graduação e de pós-graduação, a serem realizados no Museu Nacional. Por esta proposta curricular, a “antropologia cultural” seria formada pelos “ramos ou especialidades” de arqueologia, etnologia, antropologia social e linguística antropológica. Na proposição, nota-se que a antropologia social seria uma disciplina integrante da antropologia cultural, considerada como equivalente à “sociologia comparada”. No item sobre o currículo mínimo da antropologia social, Castro indica

o ponto de vista sociológico na análise das populações tribais. A análise funcional-estrutural aplicada no conhecimento dos grupos nacionais (imigrantes) e nas minorias étnicas não-tribais. O método comparativo. Estrutura e função. Organização social. Mudança social.³³⁸

O documento não está datado, mas pelos dados dos quadros docentes sugeridos, provavelmente foi elaborado nos primeiros anos da década de 1960. São seis páginas datilografadas com a organização de um currículo mínimo para a graduação e uma proposta para cursos de pós-graduação em Antropologia Física (três cursos, também relacionados à Arqueologia) e em Antropologia Cultural (quatro cursos). Nesse projeto, Heloisa Fénelon tinha lugar de docência. Um dos cursos sugeridos foi o de “Especialização em Arte Primitiva” (curso de 12 meses), a ser ministrado por Heloisa, ao lado do próprio Castro. Outro curso em que Castro se colocou no projeto era voltado à “Especialização” ou ao Doutorado [24 meses] em “Etnologia Brasileira: Estudos de Áreas”. Além dele, os outros docentes seriam Roberto Cardoso de Oliveira, Roberto DaMatta e Roque Laraia. Ainda em “Antropologia Cultural”, a proposta indicava um “Curso de Especialização ou Doutorado em Linguística Descritiva”, com Matoso Câmara, Yonne Leite e membros do *Summer Institute*; e um “Curso de

³³⁸ Acervo: MAST. Arquivo Luiz de Castro Faria. CFDA 13.02 057.

Especialização em Antropologia Social”, a ser ministrado por Cardoso de Oliveira, DaMatta e Laraia.

Vinte anos após a criação do PPGAS do Museu Nacional, em 1988 Castro Faria apresentou o seu balanço sobre a antropologia social no Brasil. Um primeiro questionamento foi sobre a ideia de que sua origem tenha sido na década de 1960. Para ele, a antropologia social teria começado na década de 1940, “de extração norte-americana”, na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. Estaria, em princípio, fora da universidade oficial, em uma instituição “privada, livre e americanizada”. Essa experiência seria evidenciada pelo avanço nas publicações e circulação de livros didáticos, pelo modelo de curso sociológico e político e pela prática de pesquisa de campo, praticamente “desconhecida nas Faculdades de Filosofia” até ali. A Divisão de Estudos Pós-Graduados (1941) teria produzido, antes das instituições oficiais, “a articulação do ensino de pós-graduação com a pesquisa de campo”. O apoio do Instituto de Antropologia da *Smithsonian Institution*, principalmente através das presenças de Donald Pierson e Kalervo Oberg, teria sido fundamental. Neste sentido, a sua hipótese é que aquela antropologia (social) teria elaborado a “sociologização da antropologia” e “uma antropologização da sociologia. Seria, portanto, uma antropologia “*made in Brazil*”, e não necessariamente, “Tupiniquim” (FARIA, 1993, p. 86-90).

O argumento foi apresentado pouco depois de Roberto Cardoso de Oliveira ter lançado a questão e elaborado respostas sobre “O que chamamos de Antropologia brasileira?”, como observei no capítulo dois. A questão de Castro era: “Uma Antropologia Social Tupiniquim?”. Com essa provocação, título do texto e da comunicação, o autor apresentou a sua leitura sobre o desenvolvimento recente no campo antropológico brasileiro. O comentário que citei anteriormente já lança algumas questões: o autor desloca a história da formação da antropologia social dos anos 1960 para os anos 1940, o “berço” da USP para a ELSP e a referência estrangeira da Inglaterra para os EUA.

Pelo seu olhar, a “nova” antropologia social pautada na passagem para a década de 1960 seria uma “ressurgência” e não teria provocado uma ruptura epistemológica, tal qual a ruptura provocada pelos estudos culturais em relação aos estudos biológicos, nas décadas anteriores. Teria, sim, servido “para estabelecer uma separação e um afastamento progressivo das outras disciplinas do campo”. Castro afirma que não houve a “criação de nova identidade”. E diz que lhe parecia ter havido uma preocupação, por parte dos que defendiam a antropologia social, de

evitar a contaminação com as disciplinas mais antigas, do núcleo inicial, cujos sentidos pareciam esgotados. A Antropologia Física em declínio, a Etnografia com a sua perigosa identificação com cultura material e o colecionismo, a própria Etnologia ameaçada ou enfraquecida com a perda do seu objeto tradicional de pesquisa, a Arqueologia percebida como extravagante, e finalmente a Antropologia Cultural comprometida com o chamado culturalismo norte-americano – era preciso garantir um distanciamento profilático. (FARIA, 1993, p. 99).

Vale lembrar que os registros das entrevistas e depoimentos a que me referi anteriormente aconteceram décadas depois dos episódios narrados (quase cinco décadas, no caso da entrevista de Roberto DaMatta, e quase seis décadas as de Roque Laraia, Melatti e Alcida Rita Ramos). Assim como os textos de Mariza Correa (1988) e de Roberto Cardoso de Oliveira (1986), o de Castro Faria sobre antropologia social data do final da década de 1980. As “tensões” entre antropologia social e cultural percebidas nos relatos e textos parecem ter sido marcantes entre as décadas de 1960 e 1970, e arrefecido nas décadas seguintes. O próprio Roberto Cardoso de Oliveira considerou dessa forma, afirmando a aproximação entre a abordagem social e a cultural, na década de 1980, pelo caminho epistemológico das “representações” (OLIVEIRA, 1986). Categoria que Heloisa Fénelon trabalhou, inclusive compondo o título de sua segunda tese, “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais”, apresentada justamente em 1986.

É preciso considerar que as narrativas foram elaboradas por quem vivenciou as situações narradas, ocupou posições nos cenários descritos, produziu trabalhos reconhecidos e formou gerações de novos/as antropólogos/as. São alguns dos atores sociais atribuindo sentido a experiências das quais foram protagonistas, observadores, narradores, comentadores. Além do cruzamento de diferentes temporalidades e experiências no e com o tempo, há de se entender que os enquadramentos (de papéis sociais, de memórias), as oposições e a forma de argumentação são diferentes, a depender de quem faz uso do verbo. A aproximação da antropologia social com a sociologia poderia ser uma acusação ou uma afirmação identitária. A crítica ao “culturalismo” apareceu tanto nas palavras de antropólogos identificados como sociais quanto nas identificados como culturais, como visto no plano de aulas de Darcy Ribeiro para o tema de Teorias da Cultura, no CAAC, em 1955.

Compreender a diversidade e a complexidade no tratamento às noções de antropologia social, antropologia cultural, etnologia, etnografia ao longo do tempo é importante para ter um melhor entendimento sobre o ambiente intelectual encontrado, convivido e partilhado por Heloisa Fénelon. As questões não diziam respeito apenas aos aspectos administrativos, com a criação de novas unidades setoriais e seccionais, e epistemológicos, com as diferentes perspectivas teórico-metodológicas das pesquisas e do ensino. Revelavam, também, embates

de afirmação e negação identitárias entre redes de sociabilidade, produzindo sentido para si e para o outro. Fizeram parte da dinâmica do campo antropológico no período em que uma mulher com formação e experiência em arte, iniciada em antropologia cultural, construiu a carreira na instituição considerada fundamental para o desenvolvimento da antropologia social. E inferiram na maior ou menor valorização atribuída aos/às que participaram destas experiências, a depender do capital político e da posição social que ocupavam na hierarquia do campo.

CAPÍTULO 5: A ARTE DA ANTROPOLOGIA

Quando submeteu a primeira tese ao concurso de livre docência em História da Arte na Escola Nacional de Belas Artes, em 1968, Heloisa Fénelon fez uma pequena, mas significativa mudança no título, em relação ao projeto apresentado para a sua contratação ao Museu Nacional dez anos antes. A pesquisa “A Arte e o Artista na Cultura Karajá” foi apresentada como a tese “A Arte e o Artista na Sociedade Karajá”. Não se trata de uma simples mudança de nome. A alteração revela que a antropóloga não esteve incólume aos debates no interior do campo. Formada em Antropologia Cultural, assim como a sua geração, Heloisa foi influenciada e lançou mão de referências associadas à abordagem de viés social e estrutural. Além recorrer a autores reconhecidos na antropologia cultural, sociologia da arte e antropologia da arte, como Franz Boas, Georges Balandier, Roger Bastide, William Fagg, Marcel Griaule, a sua tese também dialogou analiticamente com autores como Raymond Firth e Claude Lévi-Strauss.

Enquanto desenvolveu carreira antropológica junto ao Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, a rede intelectual que constitui o PPGAS se fortaleceu acadêmica e politicamente, tornando-se uma das principais referências na produção antropológica social no Brasil e construindo importantes relações internacionais. O aporte financeiro oriundo de parcerias com instituições como a Fundação Ford e a FINEP, garantiu os investimentos para o fortalecimento e expansão do Programa. Professores que passaram pelo PPGAS do Museu Nacional tiveram participação importante na construção do campo antropológico brasileiro, contribuindo para a criação de novos Programas em outras Universidades.

Seguindo por outros caminhos, Heloisa Fénelon criou estratégias para planejar e realizar atividades, reunindo pessoas de diferentes disciplinas das ciências humanas, em diferentes etapas de formação ou atuação (estagiários, graduandos, mestres, doutores, técnicos, docentes). Contava, para isso, com os recursos públicos destinados à UFRJ e ao Museu Nacional, geralmente considerados escassos. Na década de 1970, um projeto de financiamento junto à FINEP permitiu a ampliação das atividades de pesquisa, de preservação do patrimônio etnográfico, de produção de novas coleções, de conhecimentos e de novas carreiras acadêmicas.

Além de investir em relações interinstitucionais, como as parcerias do Museu Nacional com a Escola de Belas Artes e com a FUNARTE, a interdisciplinaridade se constituiu como importante estratégia acadêmica. A atitude intelectual de Heloisa Fénelon não ia na direção de anular um campo ou uma disciplina em detrimento de outro (ou outra). Ao contrário, a

interdisciplinaridade foi uma marca da sua experiência teórico-metodológica no campo antropológico, buscando, em diferentes disciplinas, alternativas epistemológicas à produção de suas reflexões.

Um comentário de Afonso Santoro, que administrou os projetos com a FINEP na década de 1980, chamou a minha atenção. Eu havia perguntado se, naquela ocasião, ele percebia algum sentimento de Heloisa por não trabalhar PPGAS ou por não ter sido convidada. Ao que respondeu:

não, não, não, para mim isso era mais... o meu sentimento em relação a isso é que era mais uma decisão dela. Pode ser que anteriormente sim, mas desde a época em que eu estava lá, não parecia ser uma questão para ela. Eu acho que, com isso, ela tinha uma certa liberdade. Pelo fato de não dar aula [no PPGAS] ela tinha liberdade de fazer essas coisas que ela fazia com maior prazer.³³⁹

Além de demarcar a resposta entre dois tempos (“anteriormente” e “a época em que eu estava lá”) a fala de Afonso trouxe as noções de liberdade e de prazer associadas ao trabalho da professora. O fato de ter alcançado posição de liderança (responsável pelo Setor de Etnografia), de ter conquistado relativa autonomia para elaborar e desenvolver agendas de trabalho e de ter alcançando a posição de professora titular na UFRJ pode ajudar a entender os caminhos que percorreu, diante das situações de disputas e reorganizações epistemológicas e políticas nas antropologias do Museu Nacional.

O objetivo deste capítulo é analisar a carreira antropológica de Heloisa Fénelon, procurando compreender aquilo que Castro Faria chamou de “artesanato da produção acadêmica”. Inicialmente, analiso os primeiros trabalhos de gabinete, passando em seguida aos trabalhos de campo com povos indígenas do Alto Xingu. Adiante, passo à análise do seu trabalho docente, tanto no que seria a docência em museus – a orientação de estagiários – quanto no que seria a docência universitária, através de disciplinas de graduação e de pós-graduação que ela criou. Por fim, procuro compreender a relação entre pesquisa e preservação do patrimônio etnográfico que nortearam o seu trabalho de curadoria, inaugurando um novo programa de pesquisas para o SEE, no final da década de 1970.

Nos arquivos históricos do Museu Nacional havia um currículo apresentado por Heloisa Fénelon como parte da documentação para o concurso à vaga de professora titular de Etnologia, no Departamento de Antropologia. Como tratei no capítulo 1, o concurso foi autorizado em 1984 e realizado em 1986. A base inicial do currículo estava datada em 1979, atualizado por dados anuais até a apresentação dos documentos. O rascunho de uma das

³³⁹ Entrevista realizada em 17 de dezembro de 2019.

versões, com o texto datilografado e a inclusão de algumas informações a lápis, indicava as informações sobre quais seriam as suas “atividades principais”:

curadoria das coleções. Orientação de estagiários em nível de pós-graduação e de graduação. Pesquisas de campo e gabinete sobre Etnologia e Etnografia indígenas. Organização de exposições. Colaboração em cursos de pós-graduação.

A partir dos currículos, elaborei dez tabelas, apresentadas no ANEXO I desta tese. Classifiquei as tabelas deste modo: formação e titulação, experiência profissional, sociedades científicas, principais projetos de pesquisa, estagiários no Setor de Etnologia e Etnografia, orientação de mestrado em Artes Visuais (EBA), professores e pesquisadores vinculados a projetos sob a sua supervisão, conferências, palestras, cursos, congressos, textos (comunicações, edição do autor e publicações científicas e atividades museológicas). Apesar das suas práticas antropológicas relacionadas a museus, a temas de cultura material e de arte e do viés de análise da organização sociocultural dos povos estudados não terem sido considerados a ponto de Heloisa ser inserida nos quadros docentes dos cursos de antropologia social do Museu Nacional, os dados da carreira evidenciam a complexidade da sua produção acadêmica.

5.1 Responsável pelo Setor de Etnografia

O primeiro ano de Heloisa Fénelon no Setor de Etnografia foi voltado à preparação e à realização de um novo trabalho de campo na Ilha do Bananal, dessa vez como profissional. Uma das condições para contratação de naturalistas extranumerários era a submissão de um projeto de pesquisa, e Heloisa o apresentou sob o título “A Arte e Artista na Cultura Karajá”.³⁴⁰ A justificativa para o retorno aos Karajá era a continuidade das observações sobre a organização social, a função social da arte e o papel do/a artista, sobretudo da mulher ceramista, na cultura e na sociedade Karajá. O projeto também previa a introdução de uma coleção de objetos e uma coleção de desenhos para o Museu Nacional. Diferente da coleção de arte indígena reunida anteriormente por Esperidião Antônio da Rocha para o Museu Nacional, dessa vez os materiais passariam por um estudo sob orientação teórico-metodológica até então inédita na antropologia brasileira. Heloisa partiu do Rio de Janeiro em outubro de 1959 e retornou em fevereiro de 1960. As experiências de retorno aos Karajá e de formação das coleções serão analisadas no próximo capítulo.

³⁴⁰ Relatório de atividades da Divisão de Antropologia em 1959. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Enquanto preparava o novo projeto, a antropóloga do Setor de Etnografia ingressava nas atividades de rotina. Nos primeiros dias de trabalho, ela preencheu fichas catalográficas de inventário, nos modelos produzidos poucos anos antes por Berta Ribeiro, para objetos Bororo localizados no depósito do Setor. Esta atividade seguiu ao longo do ano de 1959 e provavelmente estava relacionada às pesquisas de Olmar Paranhos Montenegro, do Curso oferecido pelo CBPE, dirigido por Darcy Ribeiro, sob a orientação de Roberto Cardoso de Oliveira (pesquisa sobre “Mudança e Conservantismo na Cultura Bororo”).

Também em 1959, Heloisa colaborou com uma pesquisa de Castro Faria sobre “Cerâmica Tupi – Uma tradição estilística”. Castro elaborava um curso sobre “Teoria e Métodos em Arqueologia”, a ser ministrado na Universidade do Paraná, e estava interessado nos desenhos inscritos nas cerâmicas arqueológicas. Heloisa ficou encarregada de preparar a documentação gráfica, elaborando aproximadamente trinta desenhos a lápis, reproduzindo os desenhos³⁴¹.

Outra atividade de gabinete nos primeiros meses foi uma colaboração na pesquisa realizada por Helza Camêu sobre instrumentos musicais e música indígena, iniciada em 1959, desenvolvida até 1964.³⁴² O trabalho resultou na produção de um catálogo de instrumentos musicais indígenas e de uma exposição onde foram apresentados ao público, além destes objetos, “uma série de desenhos relativos a danças e rituais indígenas, colhidos nestes últimos anos pelos etnólogos da Divisão de Antropologia”.³⁴³

Entre os produtos documentais desta atividade, está um novo modelo de ficha de catalogação, produzida por Helza Camêu, com a colaboração de Heloisa. Foi um modelo ficha com diferenças em relação a que fora produzida por Berta Ribeiro, específica para objetos classificados como instrumentos musicais, sob o campo da “Etnografia – Música”. As imagens a seguir são da catalogação de uma flauta dos índios Tukano, da região do rio Uaupés.

³⁴¹ A atividade contou com a colaboração do estagiário Arino de Mattos Filho, orientado por Castro Faria, e do zelador da Esperidião Antônio da Rocha, o conservador da Divisão de Antropologia e Etnografia. Relatório das atividades da Divisão de Antropologia no ano de 1959. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁴² Musicista e estudiosa da música, o interesse de Helza Camêu por música indígena foi despertado em 1929, quando acessou no Museu Nacional os registros sonoros feitos por Roquette-Pinto junto aos Pareci e Nambuiquara em 1912. Em 1977, ela publicou o livro “Introdução ao estudo de música indígena no Brasil”, a partir dos estudos realizados no Museu Nacional.


³⁴³ Informações observadas nos relatórios de atividades dos anos de 1959 a 1963. A inauguração da mostra foi em agosto de 1964.

Museu Nacional	
Série - Etnografia	Categoria - Música
Registro N.º	388
Denominação	Flauta de arco
Procedência	Índ. Tucano (Tukana)
Geografia	Rio Negro e afluentes, especial Maupé - Amazonas
Situação	Castelo Permanente
Coletor	
Data	
Aquisição	
Localização	A. D. 627 - P. 1 Cxg 1

Figura 28: Ficha de instrumento musical (frente)

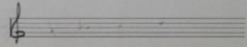
MUSEU NACIONAL	
ETNOGRAFIA — MÚSICA	
Registro N.º	388
Entrada:	Denominação: Flauta de arco
	Procedência: Índ. Tucano
	Região: Maupé (as lagoas dos rios Tiquié e Lapese)
	Dist. do Amazonas
	Situação do grupo: Castela permanente de índ.
Lugar no Depósito:	Artesão:
A. 627	
P. 1 - Cxg 1	
Lugar na Exposição:	Coletor:
	Excursão:

Figura 29: Ficha de instrumento musical (frente)

Flauta de arco	
Tipo	Nota
Descrição	Instrumento feito da fibra direita de arco, medindo cerca de comprimento X de 3 orifícios quase regularmente espaçados. No instrumento o arco está em posição horizontal. O arco apresenta certa flexibilidade sem curvas as extremidades. A polca da fibra cujo diâmetro foi reduzido por meio de uma localiza-se bem no centro da câmara, tendo, logo abaixo, um abertor, em V, que funciona como diapasão. Os 3 orifícios do instrumento estão localizados mais para o lado inferior, bem próximo à saída de som, que também tem a largura diminuída por meio de um botaqui de arco.
Som	
Utilização	
Referências bibliográficas	Totipotite: "Musical and other sound instruments of the South American Indians" pag. 343/44 (fig. 205)
Observações	

Museu Nacional, Março 1959
Helza Camêu

Figura 30: Ficha de instrumento musical (verso)

Flauta de arco	
Tipo	Nota
Descrição	Instrumento feito da fibra direita de arco, medindo cerca de comprimento X de 3 orifícios quase regularmente espaçados. No instrumento o arco está em posição horizontal. O arco apresenta certa flexibilidade sem curvas as extremidades. A polca da fibra cujo diâmetro foi reduzido por meio de uma localiza-se bem no centro da câmara, tendo, logo abaixo, um abertor, em V, que funciona como diapasão. Os 3 orifícios do instrumento estão localizados mais para o lado inferior, bem próximo à saída de som, que também tem a largura diminuída por meio de um botaqui de arco.
Som	
Utilização	
Referências bibliográficas	Totipotite: "Musical and other sound instruments of the South American Indians" pag. 343/44 (fig. 205)
Observações	

Data: Março 1959
Assinatura: Helza Camêu

Figura 31: Ficha de instrumento musical (verso)

No lado esquerdo, imagens de frente e verso do estudo (28 e 30). No lado direito, a ficha que resultou do estudo (29 e 31). Ambas foram assinadas por Helza Camêu, em março de 1959. Dois campos de anotação são importantes para entender a forma como os registros procuravam se aproximar de informações que nem sempre foram elencadas como relevantes para documentação: o nome do artesão, revelando o aspecto da individualização da produção.

Não são apenas “índios do Rio Negro”, “índios Tukano”, mas abre-se espaço para chegar a quem o produziu e o espaço para escrita dos sons, através da linguagem das escalas musicais.

A primeira experiência de Heloisa na montagem de uma exposição pelo Museu Nacional também ocorreu no curso de 1959. O tema era “A vida e a obra de Charles Darwin”, sob a supervisão do naturalista José Lacerda de Araújo Feio e o patrocínio do Conselho Britânico. A exposição foi montada pela Divisão de Educação do Museu, contando com o apoio da antropóloga.

Com o contrato anual renovado para 1960, aquele ano foi dedicado à pesquisa do material coletado na excursão realizada à Ilha do Bananal. Heloisa estudou e classificou os objetos que ela mesmo coletou. Estudou também os demais documentos etnográficos produzidos no trabalho de campo. Os desenhos elaborados pelos indígenas, as narrativas registradas nas cadernetas de anotações e nos diários de campo. Enquanto fazia suas reflexões sobre os Karajá, ela começou a preparar uma nova pesquisa, a fim de dar continuidade às questões teóricas que mobilizavam as investigações. A nova área era a região do Alto Xingu, que despertava o interesse científico e do desenvolvimento econômico. Em 1961, a antropóloga realizou a primeira viagem à região, retornando várias outras vezes ao longo das décadas de 1960 e 1970, como veremos no próximo tópico.

Além das tarefas museológicas e das pesquisas de campo, outras duas atividades que marcantes na sua trajetória intelectual também foram iniciadas logo nos primeiros anos de trabalho: a comunicação dos trabalhos e a formação de estagiários. Heloisa já havia participado de duas edições da Reunião Brasileira de Antropologia, uma no Recife, em 1958, e outra em Curitiba, no ano seguinte, como profissional do Museu Nacional. Até então, as comunicações eram voltadas para o público especialista de antropólogos. Ao retornar da Ilha do Bananal, a professora estreou no exercício de comunicação para o público do Museu Nacional formado não apenas por antropólogos, mas também por zoólogos, mineralogistas, paleontólogos, botânicos, educadores.

A divulgação científica era uma das atribuições dos cientistas do Museu Nacional desde meados do século XIX. Pelo Regimento de 1958, os naturalistas poderiam pronunciar “de livre espontânea vontade” as “palestras culturais e educacionais”, o “círculo de palestras, conferências e comunicações do Museu Nacional” (Art. 100). Em 1960, Heloisa apresentou uma palestra com o tema “Pesquisa entre os índios Karajá”, contando sobre as suas pesquisas, sobre as andanças nos dois trabalhos de campo e sobre a arte e as artistas Karajá. No mesmo ano, a apresentou a palestra “O Papel Social da Mulher Karajá” no Setor de Linguística, para integrantes do *Summer Institute of Linguistics*.

O tema “Pesquisa entre os Karajá” foi apresentado também em 1960 para um público externo ao Museu Nacional. Heloisa fez duas palestras na Escolinha de Arte do Brasil, onde o seu nome apareceu como professora voluntária, anos antes. Uma delas aconteceu em 6 de outubro, conforme noticiado no O Jornal. Na mesma edição do Jornal em que era anunciada a ampliação da vantagem eleitoral de Jânio Quadros para presidência e de João Goulart para a vice-presidência da República, a publicação trouxe uma nota informando a conferência. Dizia que, “para esta reunião, estão convidados professores, artistas e demais interessados”.³⁴⁴

No ano seguinte, apresentou mais duas palestras, dessa vez circulando por outras faculdades e universidades. Na Faculdade de Filosofia de Juiz de Fora (MG), o tema foi novamente “Pesquisa entre os Karajá”, enquanto na PUC do Rio de Janeiro a palestra foi “Características do desenho espontâneo dos Karajá”. Essa comunicação aconteceu a convite de Maria Lais Mousinho, sua ex-colega de formação em Antropologia Cultural no Museu do Índio, da primeira turma (1955). Na ocasião, Mousinho era professora de Antropologia da PUC. Foi justamente da PUC do Rio de Janeiro que surgiu a primeira experiência de estágio orientado por Heloisa no Setor de Etnografia. Em 1961, a estudante Maria Olívia da Silva Rodrigues, do curso de Ciências Sociais, trabalhou prestando assistência às atividades museológicas e de pesquisa desenvolvidas pela antropóloga.

Heloisa contou com a mediação de Castro Faria para dar continuidade à formação. Dessa vez, seria sua primeira experiência de estudos e trabalhos fora do Brasil. Ela seguiu para estagiar, estudar e trabalhar em museus etnográficos franceses, buscando a ampliação das referências literárias e das experiências ancoradas em perspectivas etnológicas, históricas e museológicas. Em fevereiro de 1962, Castro Faria recebeu uma correspondência de Georges Henri Rivière sobre os procedimentos para solicitação de uma bolsa de estudos, a ser paga pelo governo francês, a fim de subsidiar a permanência de pesquisadores brasileiros naquele país por um ano. Enquanto os debates entre antropologia social e antropologia cultural ecoavam, Castro Faria investia para garantir nova formação para Heloisa, a fim de qualificá-la a aplicar os conhecimentos nos trabalhos com as coleções etnográficas do Museu Nacional.

O processo de seleção exigiu uma vasta documentação.³⁴⁵ Aprovada, Heloisa permaneceu na França de julho de 1962 a outubro de 1963, sob a supervisão de Rivière. Lá, desenvolveu estudos teóricos, acessando bibliografias especializadas nos diversos assuntos, e estudos práticos, com as coleções museológicas. No Museu de Artes e Tradições Populares,

³⁴⁴ O Jornal. Edição 12295. Rio de Janeiro, 06/10/1960. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

³⁴⁵ Certidão de nascimento de inteiro teor atualizada, histórico escolar de todos os níveis de formação, cartas de anuência da embaixada francesa no Brasil, comprovantes de formação na EBA e no Museu do Índio e CAPES, comprovante de vinculação institucional com o Museu Nacional e plano de trabalho.

assistiu a aulas e a conferências sobre “folclore francês”. Em abril de 1963, participou de um estágio em museografia que G. H. Rivière organizou em Rennes, região da Bretanha francesa, reunindo especialistas do país dedicados a este tema.³⁴⁶

O tema de etnografia europeia também foi tratado no Museu do Homem. Heloisa estagiou no Departamento da Europa, onde estudou com René Pasquino arte camponesa e documentação museológica (fichários e coleções). Além do folclore europeu, outro estudo desenvolvido nesta formação foi o de artes africanas. No Departamento de África Negra, estudou coleções e fez estudos teóricos, sob orientação do museologista M. Liensol e de Michel Leiris, chefe do Departamento. Também estagiou no Serviço de Organização de Exposições, com o chefe, M. Falck, e no Serviço de Restauração, com orientação do Chefe, M. Levrault.³⁴⁷

A importância dessa experiência e da ampliação do acesso à literatura antropológica francesa pode ser percebida em algumas entrevistas que realizei. A professora Lucia Hussak van Velthem, que estagiou no Setor de Etnologia no começo da década de 1970, mencionou que “a lembrança que tenho é de absoluta fascinação pela erudição de Heloisa Fenelon, sobretudo de autores franceses”.³⁴⁸ Já o professor Wallace Barbosa, ao falar sobre a orientação que recebeu para realizar pesquisas de mestrado junto ao povo Kambiwá, em Pernambuco, na passagem para a década de 1990, relatou que

Heloisa era muito influenciada pela literatura francesa, pela sociologia francesa, e ela na época me deu muitos textos para ler, do Balandier, do Marcell Griaule (...) e eles todos falavam de mutação ao revés, evolução arcaístas, uma espécie de volta ao passado ressignificado. E ela gostava muito dessa ideia que havia muito na África, e sugeri que eu pensasse nisso, levando em conta os índios do Nordeste.³⁴⁹

De volta ao Brasil, a antropóloga do SEE continuou os trabalhos de gabinete e a organização de novos trabalhos de campo no Xingu. Logo no primeiro semestre de 1964, talvez sob a influência dos estudos sobre artes africanas, ela trabalhou com a catalogação da Coleção Africana do Museu Nacional. Esse trabalho fora iniciado décadas antes, em 1929,

³⁴⁶ Georges Henri Rivière (1897-1985) é um dos nomes importantes no desenvolvimento da museologia francesa relacionada aos estudos etnológicos ao longo do século XX. Em 1928, ele era o vice-diretor de Paul Rivet no *Musée Trocadéro*, de História Natural, quando iniciada a reorganização da parte antropológica, culminando na criação do *Musée de l'Homme* (Museu do Homem), apresentado ao público em 1938. O museólogo foi fundador e primeiro diretor do *Musée des Arts et Traditions Populaires* (Museu de Artes Tradições Populares), em 1937, voltado a estudos e colecionamentos de folclore e arte camponesa na França. Em 1946, participou da criação como o primeiro diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM), saindo em 1962.

³⁴⁷ Relatório de atividades do Setor de Etnologia, Divisão de Antropologia, em 1962. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁴⁸ Entrevista com Lucia Hussak van Velthem, realizada em 25 de outubro de 2020.

³⁴⁹ Entrevista com Wallace Barbosa, realizada em 25 de abril de 2020.

por José Bonifácio Martins Rodrigues – então na posição de estagiário (praticante) – que em 1956 seria professor no curso de Antropologia Cultural do Museu do Índio.³⁵⁰ Heloisa realizou o levantamento documental nos Arquivos etnográficos, procurando complementar e atualizar as informações reunidas. Além da documentação, ela analisou naquele ano 52 peças da coleção africana.

O ano de 1964 foi bem movimentado para Heloisa Fénelon e para o SEE. Como todo o país, vivia-se o clima de instabilidade política e de descontinuidade do processo democrático-eleitoral. O presidente eleito, Jânio Quadros, assumiu em 1961 e renunciou com poucos meses de mandato. O vice-presidente, depois de muita resistência, assumiu o governo, mas sofreu um golpe de estado por integrantes das forças armadas, com apoio de setores da sociedade civil. Em 31 de março de 1964, instaurava-se um governo autodeclarado provisório, início de um regime ditatorial que se propagaria por mais de vinte anos. Heloisa Fénelon, segundo Otávio Velho, estava com a documentação para se filiar ao Partido Comunista. Mas com os acontecimentos de abril de 1964, ela teria rasgado os papéis.³⁵¹ Uma das políticas da nova governança foi a perseguição a opositores e intelectuais.

Para a antropologia do Museu Nacional, 1964 foi um ano de mudanças nas posições políticas internas. Castro Faria estava afastado da chefia da Divisão de Antropologia desde o início do ano, realizando pesquisas e participando de atividades acadêmicas. Roberto Cardoso de Oliveira passou a responder como substituto interino. Em agosto, Castro assumiu a direção do Museu Nacional, e Roberto foi nomeado diretor da Divisão de Antropologia. Em 01 de outubro, Heloisa Fénelon havia sido autorizada a realizar mais um curso, desta vez de Arqueologia, o Seminário de Ensino e Pesquisa em Jazidas Cerâmicas, no Centro de Estudos e Pesquisas do Departamento de Antropologia da Universidade do Paraná. Foi um curso com duração de duas semanas, coordenado por Betty Meggers e Clifford Evans, com bolsa de estudos paga pela CAPES. Além do Departamento de Antropologia da Universidade do Paraná ser considerado uma importância referência em pesquisas, formação e treinamento arqueológicos, contando com a colaboração de Castro Faria desde a década anterior, os nomes de Meggers e Evans eram reconhecidos como importantes pesquisadores e conhecedores de arqueologia brasileira, especialmente, amazônica (DOMINGUES, 2010).

³⁵⁰ Nas atividades da 4ª Seção em 1939 foi relatada a revisão da “coleção negra”, referência à coleção africana, realizada por José Bonifácio Martins Rodrigues. No mesmo ano, Castro Faria trabalhou na organização da “coleção regional”, a pedido de Heloisa Alberto Torres. No relatório está informado que em outubro foram elaboradas “474 fichas de peças da “etnografia sertaneja”. Com as 552 anteriores, chegou ao número de 1026, correspondendo ao total de peças chamadas no mesmo relatório de “regional” e de “sertaneja”.

³⁵¹ Entrevista com Otavio Velho, concedida em 22 de maio de 2019.

Pouco tempo depois dessa formação, em 26 de outubro de 1964, no contexto de recomposição das posições, Heloisa foi nomeada por Castro Faria “responsável pelo expediente do Setor de Etnografia”. A nomeação de “responsável pelo expediente” significa a atribuição de uma função de responsabilidade pelas atividades do Setor. Acontece que ali havia duas linhas de atividades em curso: uma, com Heloisa, relacionada às coleções e às pesquisas sobre (e a partir da) cultura material. Outra com Roberto Cardoso e a afirmação da antropologia social.

A imagem a seguir é de um evento festivo, a celebração do Natal em 1964 no Museu Nacional. Ao centro, o diretor Castro Faria está com o seu cachimbo, desenlaçando o que seria a abertura de um espaço, talvez uma sala expositiva, onde o fotógrafo estava posicionado para registrar o momento. Não há registro de autoria, mas provavelmente o autor da foto foi J. Lobo, que acompanhava o diretor nos eventos. Havia algumas crianças e mulheres, e ao fundo, alguns homens, possivelmente funcionários e familiares. Uma das mulheres, como pode ser visto no detalhe ampliado, era Heloisa Fénelon.³⁵²



Figura 32: Evento de Natal no Museu Nacional em 1964

³⁵² Figura 32: Acervo: MAST. Arquivo Luiz de Castro Faria.

Assim como na fotografia, parece-me que o reconhecimento de que Heloisa Fénelon era “responsável pelo expediente do Setor de Etnografia” não ficou tão visível para alguns dos seus colegas. Ou ficou restrito aos trabalhos com as coleções. No relatório de 1964, ano em que as novas posições foram definidas, o novo diretor da Divisão de Antropologia, Roberto Cardoso, relatou que Heloisa havia sido designada a “ser responsável pelo expediente do sub-setor de coleções etnográficas da D.A.” Ou seja, o seu entendimento era de que a responsabilidade da antropóloga e do Setor de Etnografia recaiam sobre as coleções, quando na verdade era pelo “expediente do Setor de Etnografia”, o que corresponde a todas as atividades, incluindo as pesquisas, envolvendo ou não as coleções.

Dois anos depois, no relatório de atividades realizadas no primeiro semestre de 1966, Roberto Cardoso citou como referência de trabalhos no Setor de Etnografia os seus projetos sobre colonialismo interno, financiados pelo CNPq; os projetos dos seus orientandos Roberto DaMatta, junto aos Apinayé (trabalho de campo) e Julio Cezar Melatti, o “estudo monográfico sobre os índios Krahô”. A outra pesquisa era a de Heloisa Fénelon, a “pesquisa sobre o complexo artístico Xinguano”. O relatório indicava a continuidade destas pesquisas no segundo semestre, além de mencionar o retorno de Roque Laraia de um trabalho de campo junto aos indígenas Suruí, da qual foi acompanhado pelo assistente de pesquisa Otávio Velho, em pesquisa sobre o “colonialismo interno” e “fricção interétnica”. O relatório citava ainda a presença de pesquisadores estrangeiros, oriundos da Universidade de Chicago (EUA) e da Universidade de Colúmbia (Nova York, EUA), sob coordenação de Roberto Cardoso. As atividades de Heloisa junto às coleções foram registradas como “trabalhos de rotina”, ao lado do zelador Esperidião Antônio da Rocha, “no fichamento de coleções e na conservação do acervo etnográfico”.³⁵³ Não houve referência no relatório à posição de Heloisa “responsável pelo expediente do Setor de Etnografia”. Também não houve referência à sua nomeação como suplente na representação do Museu Nacional junto ao Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas (CFEAC), tendo Maria Martha Barbosa como titular.

Quase todas as pesquisas em curso e citadas no relatório estavam vinculadas a projetos mediados e coordenados por Roberto Cardoso. Apenas a de Heloisa seguia a sua própria orientação. Havia diálogos, sobretudo pelo respeito de Heloisa à orientação de pesquisa de campo que recebeu de Roberto Cardoso no Curso do Museu do Índio e pelo uso que fez das

³⁵³ Relatórios de atividades da Divisão de Antropologia nos 1º e 2º semestres de 1966. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

categorias de fricção interétnica e colonialismo interno nas pesquisas sobre os Karajá. Mas os trajetos e as propostas profissionais seguiam rumos diferentes.

Ao longo da década de 1960, além das pesquisas coordenadas por Roberto Cardoso e as de Heloisa Fénelon, Castro Faria também desenvolveu atividades docentes no Setor de Etnografia. Em 1961, ministrou o curso sobre Sistemas Econômicos Indígenas, na Especialização em Antropologia Cultural. O tema foi retomado e atualizado, oferecido em 1968, dessa vez na primeira turma do PPGAS. Ainda em 1961, apresentou um curso de Introdução ao Estudo da Arte Primitiva, no Museu Nacional de Belas Artes. Junto a Roberto Cardoso, Castro fez parte das mediações que levaram à criação do PPGAS, em 1968, resultado de parcerias internacionais, como a Universidade de Harvard, através de David Maybury-Lewis, e a Fundação Ford, e nacionais, como o Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, coordenado por Manoel Diegues Junior.

No relatório de atividades de 1970, os trabalhos dos docentes que lecionavam no PPGAS e os trabalhos de Heloisa Fénelon foram apresentados como parte do “Setor de Etnologia e Antropologia Social”.³⁵⁴ O Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social estava no quinto semestre de funcionamento, e antes mesmo da primeira dissertação de mestrado ser defendida – Otávio Velho, em 1971 – era considerada uma experiência exitosa. As aulas do curso, naquele período, eram ministradas no Centro Latino-Americano. Para o ano de 1970, Roberto Cardoso de Oliveira informou que a UFRJ havia recebido “um *grant*”, uma concessão financeira da Fundação Ford no valor de 305 mil dólares, destinados aos trabalhos do Programa. Teria sido um aporte “expressivamente superior à doação anterior”.

No ano seguinte (1971), uma nova organização regimental modificou a estrutura das Divisões Científicas do Museu Nacional, promovendo a criação dos Departamentos Acadêmicos, seguindo o vocabulário da Universidade do Brasil. Com a mudança, os Setores Científicos foram organizados em torno das disciplinas reunidas no interior de cada Departamento. O Departamento de Antropologia do Museu Nacional passou a ser organizado nas disciplinas de “1-Arqueologia, 2-Antropologia Biológica, 3-Etnologia, 4-Antropologia Social e 4-Linguística”. Além de subtrair a Seção de Antropologia Cultural – observada no Regimento anterior, de 1958 – e incluir a disciplina de Antropologia Social, definida como estudo sobre as chamadas “sociedades complexas” – o novo Regimento definia a Etnologia como estudo das chamadas “sociedades simples”.

³⁵⁴ Relatório de Atividades do Setor de Etnologia e de Antropologia Social, Divisão de Antropologia do MN em 1970. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Apesar dos Setores Científicos terem sido substituídos no Regimento de 1971 pelas disciplinas universitárias, a prática institucional manteve a nomeação de Setores Científicos nas rotinas, documentos, projetos, relatórios. Enquanto a disciplina de Antropologia Social seguiu sob a organização do PPGAS, a disciplina de Etnologia, seguiu sob duas grandes agendas de trabalho. Uma sob a coordenação de Heloisa Fénelon, no Setor de Etnologia e Etnografia. Outra com a linha de pesquisa e de ensino em Etnologia indígena relacionada ao Programa. As rotinas de trabalho, e por conseguinte, os tipos de ciência e de formação, os financiamentos e as redes de sociabilidade seguiram por caminhos próprios, que ora se encontravam, ora se desencontravam, com momentos de aproximação e de afastamento. Nos dois núcleos, as pesquisas etnológicas se desdobraram em agendas, abordagens e perspectivas heterogêneas.

Para Heloisa Fénelon, a responsabilidade pelos trabalhos do SEE não ficaria na sombra da afirmação e do crescimento do PPGAS. Aos poucos, percebe-se a formação de equipes de trabalho, a ampliação das rotinas classificatórias e de agendas de pesquisa, de campo e de gabinete, mesmo com recursos financeiros limitados pelo orçamento da instituição. Em 1974, por exemplo, enquanto Roberto DaMatta, então diretor do Departamento de Antropologia e coordenador do PPGAS relatava “um volume de recursos na ordem de Cr\$ 900.000,00 (novecentos mil cruzeiros)”, resultado de convênios com a FINEP, a Fundação Interamericana e a Fundação Ford,³⁵⁵ Heloisa Fénelon solicitou à direção do Museu (e, por conseguinte, à UFRJ) o valor de Cr\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil) para auxílio às atividades do Setor de Etnologia e Etnografia no ano seguinte.³⁵⁶

É preciso considerar as diferentes estruturas e necessidades orçamentárias. Mas não se pode deixar de perceber pela movimentação financeira a dificuldade que Heloisa teria para ampliar a rede de pesquisas e de pesquisadores. A situação financeira do SEE mudou pouco tempo depois, quando a professora assinou o que seria o primeiro de uma série de convênios com a FINEP, conseguindo recursos para os trabalhos até a segunda metade dos anos 1980. Foi um período de intenso trabalho, circulação de pessoas, objetos e saberes, de orientação de estágio e criação de disciplinas acadêmicas, de formação de novas coleções baseada em critérios de pesquisa de campo, da relação da ciência com a arte e o artesanato e da busca de compreensão dos pontos de vista e modos de classificação e representação das comunidades.

³⁵⁵ Relatório de atividades docentes de Roberto Augusto DaMatta no primeiro semestre de 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁵⁶ Relatório de atividades docentes de Heloisa Fénelon no primeiro semestre de 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Momento em que Heloisa Fénelon alcançou as maiores titulações e posições profissionais na carreira.

Pelo SEE, a professora desenvolveu a carreira antropológica que, apesar de associada às atividades de museus, não deixou de se caracterizar pelas atividades universitárias, entre a docência, a pesquisa e a extensão, a comunicação, publicação e exposição dos conhecimentos. Antes de avançar sobre para a análise desses pontos, abordarei no próximo tópico os trabalhos de campo realizados no Alto Xingu, segunda área indígena a qual se dedicou a fim de realizar suas pesquisas.

5.2 Trabalhos de campo no Alto Xingu

Castro Faria considerou os trabalhos de campo de Heloisa Fénelon como “a parte mais extensa e sobretudo a mais grandiosa da vida profissional”. A grandiosidade é apontada à despeito de adversidades levantadas pelo autor. Ele cita como adversidade uma doença de pele contraída numa das muitas viagens de campo, a leishmaniose cutânea, passando por tratamento agressivo no Hospital de Manguinhos, da FIOCRUZ. Cita as dificuldades de transporte e deslocamento para as áreas indígenas e a busca incessante por financiamento. Outra questão seriam as características do seu biótipo, consideradas desfavoráveis. Castro não disse exatamente o que não era favorável, mas chama a atenção o fato de características biogenéticas (ou do tipo físico) serem colocadas como situação adversa para o desempenho da atividade de uma mulher. O trabalho de campo era condição preponderante para a formação e a atuação antropológica. Mais além, era um fundamento da disciplina. Se as mulheres não pudessem realizá-lo por questões atribuídas ao perigo para uma jovem, no caso citado por Alcida Rita Ramos, ou ao biotipo, no caso da dificuldade atribuída a Heloisa, estavam-lhes sendo imputados limites para o desenvolvimento deste fundamento, portanto, da própria atuação profissional. O gênero, nestes casos, constitui-se como marcador de diferença social (SCOTT, 1995), influenciando na produção do que Londa Schiebinger chamou de “culturas da ciência” que excluía mulheres e outras minorias (SCHIEBINGER, 2008, p. 272). Segundo a autora,

uma cultura é mais do que instituições, regulações legais ou uma série de diplomas e certificados. Ela consiste em suposições e valores não declarados de seus membros. A despeito dos clamores de objetividade e de valor neutralidade, as ciências encerram culturas identificáveis, cujos costumes e hábitos desenvolveram-se ao longo do tempo. Muitos desses costumes desenvolveram-se historicamente não contando com a presença das mulheres e, além disso, como argumentei em outro

trabalho, em oposição à participação delas. Esse segundo nível indaga como as culturas da ciência – nas quais o sucesso requer pelo menos algum domínio dos rituais da conformidade cotidiana, dos códigos que governam a linguagem, dos estilos de interações, dos modos de vestir, das hierarquias de valores e práticas – foram elaboradas por profissionais em sua imensa maioria homens ((SCHIEBINGER, 2008, p. 273).

Castro Faria concluiu este comentário sinalizando que, apesar das dificuldades, “nada a fazia parar”, Heloisa seria “incansável”, “indômita” (FARIA, 1997, p. 269). Parece-me que a sua perspicácia foi fundamental para ultrapassar não apenas as tensões políticas nos debates teórico-metodológicos do campo antropológico, mas também aos limites colocados às mulheres que pretendiam seguir carreira científica.

Resultado dos trabalhos de campo em áreas indígenas, as teses de Heloisa sobre os Karajá e os Mehinako foram consideradas pioneiras por Castro Faria, por conta da valorização do papel social do/a artista e do “colecionamento esclarecido”. O esclarecimento na prática de colecionamento estaria na prática de observação direta, um dos métodos de pesquisa consagrados na pesquisa antropológica. Sobre os trabalhos de campo com os Karajá, trabalhei no capítulo 3 e retomarei no capítulo 6. Neste tópico, analiso os seus trabalhos de campo no Alto Xingu.

Como mencionei anteriormente, Roberto Cardoso de Oliveira relatou a presença de pesquisadores da Universidade de Chicago e da Universidade de Colúmbia no Setor de Etnografia em 1966. De Colúmbia, o pesquisador era o antropólogo estadunidense Thomas Gregor, que realizava estudos no Alto Xingu, entre os Mehinako. A pesquisa de Thomas Gregor fazia parte do seu curso de doutoramento em Antropologia, pela instituição novaiorquina (GREGOR, 1982).

O interesse de Gregor pelos Mehinako parece ter chamado a atenção de Heloisa. Um documento não datado, mas cujo título permite sugerir que é de meados da década de 1970 – “Esquema de itens que devem constar do PROJETO (FINEP)” – revela uma tentativa de aproximação por parte da chefe do SEE. O documento era um manuscrito, reunindo dados para o projeto de financiamento a ser submetido à FINEP. Para justificar a importância científica das coleções de etnológicas e etnográficas, um dos argumentos de Heloisa foi uma proposta de “entendimentos com o prof. Thomas Gregor à propósito de sua pesquisa no Alto Xingu”. Esse entendimento, pelo que mencionou, visava à “organização de um simpósio sobre problemas de pesquisa nessa área, com a participação de professores brasileiros e estrangeiros”. Não localizei referência à realização do simpósio, mas a anotação sugere a busca de Heloisa por firmar o seu espaço na discussão e na instituição.

O interesse etnográfico pela região é registrado na literatura ao menos desde o final do século XIX.³⁵⁷ Como abordei anteriormente (capítulo 2), no âmbito da Marcha para o Oeste foi organizada a Expedição Roncador-Xingu, em 1943. Ingressando na expedição por mediação do chefe do almoxarifado Aracy de Passos Oliveira, os irmãos Cláudio, Orlando e Leonardo Villas-Boas lideraram expedições posteriores que contaram com a participação científica do Museu Nacional na região do Xingu. Em 1947, os pesquisadores José Cândido de Mello Carvalho, Tarcísio Messias, Eduardo Galvão e Pedro Estêvão Lima acompanharam esta expedição, realizando estudos e reunindo coleções, num projeto de colaboração entre FBC, SPI e Museu Nacional. Dois anos depois, Galvão retornou à região, acompanhado pelo zoólogo Antenor Leitão de Carvalho. Em 1949, Carvalho, Galvão e Lima publicaram a obra “Observações Antropológicas e Zoológicas do Rio Xingu”.

As expedições aumentaram o fluxo de contato da sociedade nacional com uma diversidade de povos, falantes de diferentes línguas, que circulavam, ocupavam e se reorganizavam historicamente naqueles territórios. Diante dos impactos dos projetos coloniais sobre as populações indígenas, o sentido de “proteção aos índios” associado a Cândido Rondon foi recuperado pelos irmãos Vilas Boas e por Darcy Ribeiro, com a apresentação em 1955 do projeto para criação de um Parque Indígena, conceito até então inexistente no corpo jurídico brasileiro (SOUZA LIMA, 1995). O Parque foi criado em 1961 como “Parque Nacional”. Segundo Souza Lima, a proposta abarcaria dupla finalidade, a de “preservar a flora e a fauna e de criar uma espécie de ‘estufa’ para que os grupos da região pudessem se *aculturar* paulatina e espontaneamente” (SOUZA LIMA, 1995, p. 295, grifo do autor). O Parque Nacional do Xingu produzia um novo conceito, voltado à “preservação” ambiental e de populações. Ali foram reunidos diferentes povos³⁵⁸ e famílias linguísticas.³⁵⁹

³⁵⁷ A presença indígena na região do Mato Grosso desperta o interesse do campo antropológico ao menos desde as expedições científicas ao Xingu realizadas pelo Karl von den Steinen, em 1884 e 1887. Segundo Carlos Fausto, o etnógrafo alemão encontrou um “complexo sociocultural único, pluriétnico e multilíngue”, cuja composição seria a de povos falantes de línguas Tupi, Karib e Arawak e de uma língua isolada, o Trumai. Fausto recupera a ideia de que evidências de ocupação Xinguanas remetem ao menos ao século IX do calendário cristão, identificadas a partir de sítios arqueológicos cerâmicos. Entre os séculos XIII e XVII, há registros de grandes aldeias, circundadas por fossos de até 15m de largura, 3m de profundidade e 2,5km de extensão, em torno das áreas habitadas. Esta estrutura sugere estratégias espaciais de defesa, provavelmente contra outros grupos, não necessariamente Xinguanos. As aldeias seriam interligadas por estradas, com ligações a aldeias menores. Pontes, canais, reservatórios, barragens, abertura de roça, também são identificados neste período. Por volta do século XVII, este sistema teria colapsado, configurando-se a paisagem de um “complexo multiétnico” encontrado por Karl von den Steinen e que adentra pelo século XX (FAUSTO, 2005, p. 18-21).

³⁵⁸ Aweti, Ikpeng, Kalapalo, Kamaiurá, Kawaiwete (Kaiabi), Kisedjê, Kuikuro, Mapitu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Tapayuna, Trumai, Wauja, Yawalapiti e Yudja. Ver: Base de dados sobre Terras Indígenas do Brasil, Instituto Socioambiental. <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3908#direitos>

³⁵⁹ Aweti, Karib, Tupi-Guarani, Jê, Aruak, Trumai, Juruna. Ver: Base de dados sobre Terras Indígenas do Brasil, Instituto Socioambiental. <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3908#direitos>

A partir da classificação de Eduardo Galvão, a região do Alto Xingu reuniria um conjunto de características que o levou a defini-la como uma “área cultural”.³⁶⁰ O Alto Xingu, segundo Galvão, seria uma área

onde tribos de origem, história e língua diversas se nuclearam em uma área cultural, facilitando o processo aculturativo intertribal, o fenômeno que chamamos de “compressão cultural”, efeito indireto da expansão de frentes nacionais sobre esses grupos. (GALVÃO, 1959, p. 13-14).

Diante do grande interesse etnográfico pelos índios do Xingu, a inserção de Heloisa ocorreu através da arte. Da mesma forma que as pesquisas na Ilha do Bananal, a arte era parte do objeto de estudo e do método de pesquisa. Sua primeira viagem ao Alto Xingu ocorreu em julho de 1961, ano de criação do Parque. A atenção e o fluxo de antropólogos levaram vários pesquisadores à região, o que pode ter gerado concorrência. Somente pelo Museu Nacional, ou em parceria com a instituição, vimos que na década de 1960 Roque Laraia realizou pesquisas entre os Kaiabi (1963) e os Kamaiurá (1964) e que Thomas Gregor realizou pesquisas entre os Mehinako (1966). Também teve Maria Helena Dias Monteiro, professora assistente e ex-estagiária de Heloisa Fénelon no SEE, selecionada ao PPGAS para fazer estudos no Alto Xingu, sob orientação de Roberto DaMatta. Não foi à toa, portanto, a aproximação que Heloisa disse ter procurado com Thomas Gregor e outros pesquisadores.

A viagem de 1961 foi a primeira vez em que a antropóloga retornava ao estado de origem, o Mato Grosso, como profissional. Se, nas experiências anteriores, na Ilha do Bananal, ela se dirigiu sozinha, dessa vez contou com a assistência do experiente zelador Esperidião Antônio da Rocha. Também foi acompanhada pelo zoólogo do Museu Nacional, Hypolithe Arté, interessado em observações e colecionamentos zoológicos, promovendo uma relação científica entre etnologia e zoologia.

De acordo com o Programa de trabalho da Divisão de Antropologia para 1961, assinado pelo diretor da Divisão, Roberto Cardoso de Oliveira, o objetivo da viagem era a observação das atividades cerimoniais do *Kuarup* e dos rituais relacionados ao enterramento

³⁶⁰ Em sua proposta, apresentada na IV RBA em Curitiba (1959), o território brasileiro foi dividido em onze áreas culturais, levando em consideração dados e estudos etnográficos da primeira metade do século XX. O etnólogo estabeleceu critério a ideia de “aculturação”, a partir da “situação de contato”, podendo ser “contato interno” (relações intertribais) e “contato externo, entre as sociedades tribais e as sociedades nacionais” (GALVÃO, 1959, p. 13-15). A qualificação destas categorias foi baseada no trabalho de Darcy Ribeiro, *Culturas e Línguas Indígenas do Brasil*, onde o autor apresentou uma classificação dos indígenas a partir do grau de contato: índios isolados (contatos acidentais), contatos intermitentes (relações ocasionais), permanentes (contatos diretos e permanentes) e integrados (incorporados como mão de obra ou produtores especializados).

de dois jovens caciques.³⁶¹ O acompanhamento dos cerimoniais seria importante “para a compreensão do sistema cultural Xinguano” e uma oportunidade para obtenção de “material estilístico suficientemente numeroso e relevante do ponto de vista estético”. Roberto Cardoso considera que a pesquisa anterior da antropóloga sobre a arte dos Karajá a havia credenciado a se dedicar a “um segundo grupo tribal ou a um conjunto de grupos”. No programa de trabalho está mencionado que, assim como a pesquisa sobre os Karajá, a nova investigação sobre o “complexo artístico” Xinguano se daria “em termos da cultura global”.

Uma consideração importante é a referência à coleta de “material estilístico”, cuja relevância estaria no “ponto de vista estético”. Tratava-se do interesse em reunir coleção de desenhos elaborados pelos indígenas. Temos visto que a preocupação antropológica de Heloisa Fénelon com a questão estética não se limita à própria estética, mas sim aos demais aspectos socioculturais, como ela frisou em diferentes espaços (projetos, textos, entrevistas). Mas desde o início de sua carreira se percebe a tendência a maior associação do seu trabalho a referenciais artísticos do que necessariamente antropológicos.

Outra questão observada nesta passagem do Programa de trabalho para Heloisa Fénelon em 1961 pode ser um caminho para esclarecer a questão inicial da minha investigação. Roberto Cardoso indicou que as pesquisas de Heloisa sobre arte Karajá e arte Xinguanas seriam “em termos da cultura global”. Como analisei no Capítulo 4 (Antropóloga do Museu Nacional), a expressão “em termos da cultura global” foi usada por Cardoso no mesmo Programa de trabalho, na parte em que se referiu às suas próprias atividades, especificamente, o projeto de “Estudo comparativo dos sistemas sociais indígenas do Brasil”. Neste ponto, o professor criticou a organização dos dados de pesquisas sobre “sociedades tribais brasileiras” realizadas “em termos da cultura global” e defendeu a arrumação teórica na perspectiva do “sistema social”.

Aqui está uma pista para o entendimento do porquê Castro Faria ter dito que a carreira de Heloisa Fénelon não foi devidamente ressaltada e por qual rede intelectual. Ao se referir à pesquisa de Heloisa Fénelon nos mesmos termos conceituais que estava negando, Roberto Cardoso está definindo a abordagem da colega na antropologia cultural que, para ele, deveria ser superada. Isso pode estar relacionado, mesmo que indiretamente, à ausência do nome de Heloisa em algumas referências sobre os estudos Xinguanos. No texto de Roque Laraia sobre

³⁶¹ O *Kuarup*, cerimônia mortuária realizada por povos da região em homenagem a chefes falecidos, foi um dos interesses de observação de Heloisa Fénelon. Trata-se de um importante evento em que as narrativas de criação se atualizam, entre o rito de passagem do falecido e o rito de iniciação das moças à vida adulta, apresentadas aos convidados, de outras aldeias e povos, após um período de reclusão. O objetivo de Fénelon era observar os usos sociais dos materiais e suas relações com o imaterial, entendido na sua gramática de então como “sobrenatural” (COSTA, 1988).

“Etnologia indígena brasileira” houve a indicação de que a “área do Xingu foi intensamente estudada na década de [19]70”.³⁶² Mas as pesquisas de Heloisa Fénelon no Alto Xingu não foram citadas. Roque Laraia havia integrado a banca para o concurso de professora titular de Heloisa em 1986 e escreveu a apresentação do livro “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais”, publicado em 1988. Mas o nome da antropóloga não constava no seu texto.

Assim como a formação inicial de Heloisa, Roberto Cardoso também transitou em antropologia cultural, no Museu do Índio, antes de enfatizar a abordagem social britânica e o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss. Mas por trabalhar com temas pouco valorizados nos primeiros currículos da antropologia social, recaiu sobre a antropologia de Heloisa a imagem de “culturalista”. Tal imagem tende a simplificar aspectos importantes das pesquisas da antropóloga, inclusive o interesse por temas de organização social, parentesco, mitologia e outros geralmente associados à antropologia social. Para ela, tanto a abordagem cultural quanto a social ofereciam ferramentas teórico-metodológicas relevantes às questões de pesquisa e de trabalho que a mobilizavam.

A primeira viagem de Heloisa Fénelon ao Xingu a levou de volta aos jornais do Rio de Janeiro, desta vez como antropóloga. A pesquisa de campo no Alto Xingu foi motivo de matéria jornalística. Em 10 de setembro de 1961, o jornal Diário de Notícias publicou uma pequena nota dizendo que “os círculos de Antropologia aguardam com interesse os resultados da pesquisa de campo que Heloisa Fénelon realizou recentemente realizou no Alto Xingu”.³⁶³ Era a prévia da reportagem especial que circularia na edição de domingo, 01 de outubro, uma entrevista com a “Etnóloga Heloisa Fénelon”, cujo título foi “entre os índios, arte é feita para todos”.³⁶⁴

O Diário de Notícias se apresentava como “o matutino de maior tiragem do Estado da Guanabara”. A entrevista de Heloisa foi concedida a Diva Múcio Teixeira no Museu Nacional e veiculada na “Seção Feminina”. Na edição de domingo, 01 de outubro de 1961, o jornal circulou com 50 páginas. Além das Seções dedicadas a temas políticos nacionais e internacionais, a variedades, classificados e esportes, a edição contava com o “Diário

³⁶² O autor destacou os trabalhos de Ellen Basso (Kalapalo), Thomas Gregor (Mehinako), George Zahur (Aweti), Pedro Agostinho (Kamaiurá), Eduardo Viveiros de Castro (Yawalapiti), Carmem Junqueira (Kamaiurá), Patrick Menget (Txicão). Na região norte do Xingu, foram citadas as pesquisas de Adélia Engrácia de Oliveira (Juruna), Anthony Seeger (Suyá) e Vanessa Lee (Txukarramae). Laraia, 1987, p. 7.

³⁶³ Diário de Notícias (ed. 11911), Seção Feminina. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1961, p. 3. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

³⁶⁴ Diário de Notícias (ed. 11929), Seção Feminina. Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1961. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

Escolar”, veiculando notícias sobre “educação e cultura”, apresentado como “jornal universitário”, “jornal dos professores e alunos”. Também havia um “Suplemento Literário”, com assuntos de “letras e artes”. Heloisa fazia ciência, estava vinculada a uma instituição de pesquisa e de ensino e abordava um tema de arte. Mas o fato de uma mulher coordenar atividade de pesquisa científica e realizar trabalho de campo sob a sua própria orientação chamou a atenção da jornalista, partilhando as narrativas da antropóloga na seção do jornal voltado destinada às mulheres.

A entrevista permite identificar pela narrativa de Heloisa Fénelon o seu entendimento sobre o trabalho de campo no Xingu, sobre as experiências anteriores com os Karajá, sobre artes indígenas e sobre a sua experiência com a antropologia. Logo no início da reportagem, é recuperada uma fala em que a antropóloga diferencia o sentido de arte para “uma comunidade indígena” e para as “modernas sociedades urbanas e estratificadas”: a noção de que, para os indígenas, “todos podem participar da arte”. Para ela,

qualquer índio pode fabricar e ornamentar objetos de uso comum, contribuindo com suas produções para a satisfação dos outros componentes do grupo. Os artistas (aqueles artesãos mais hábeis e mais admirados) estão em contato mais estreito com o seu público que os critica diretamente à medida que executam os trabalhos de arte.

Um aspecto importante, identificado na sua produção acadêmica, é a ideia de que os estudos sobre arte dos indígenas não se limitavam aos elementos estéticos. Heloisa destacou que “a arte específica de um grupo” era analisada em relação “aos outros aspectos da vida social”, à “importância econômica” da produção e comercialização do material, ao “papel desempenhado pelo artista na comunidade”. Esse último ponto seria o principal objeto de estudo naquele momento, procurando identificar como o artista é formado na infância e na juventude.

Sobre o mais recente trabalho de campo, a antropóloga informou que o seu objetivo no Xingu era “observar de que modo se processa a troca de objetos artísticos na região e compreender estas artes tribais em suas relações com todo o contexto sociocultural, como procurei fazer quando estive entre os Karajás”. Essa fala foi em resposta à indagação sobre as experiências com trabalhos de campo. Heloisa explicou que a pesquisa de campo requer a convivência com o grupo estudado: enquanto observava e registrava “os diferentes aspectos da vida social”, procurava esclarecer os problemas que mobilizavam a investigação.

Depois de resumir as experiências de campo entre os Karajá, seguiram-se notícias sobre a viagem realizada em julho ao Alto Xingu. Um dos interesses eram as “especialidades

artesanais” de cada grupo e o “comércio de suas produções artísticas com os demais”. Os grupos teriam suas marcas específicas, como a cerâmica ornamentada dos Waurá, os colares de concha dos Kalapalo e dos Kuikuro, as cestas com padrões geométricos dos Mehinako, as máscaras de madeira pintadas dos Kamaiurá.



Figura 33: Reportagem sobre o trabalho de campo de Heloisa Fénelon em 1961³⁶⁵

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, Heloisa realizou seis viagens à região do Alto Xingu (1961, 1965, 1970, 1971, 1975 e 1978), cada uma com duração média de um mês. Exceto a de 1965, quando ficou por três meses, totalizando assim oito meses de observação, num intervalo de 17 anos. Foi um método diferente do seguido com os Karajá, com a permanência de cinco meses em cada trabalho de campo. A antropóloga considerou que foi possível, desse modo, “registrar a evolução de alguns acontecimentos na região, e entre os Mehinako especialmente, o que contribuiu para o melhor entendimento dos costumes e valores indígenas” (COSTA, 1988, p. 12). Além dos Mehinako, ela realizou observação entre os Kamayurá, os Yawalapití e os Kalapálo. Deve-se considerar também as dificuldades para

³⁶⁵ Na imagem do jornal, enquanto Heloisa Fénelon organizava um traje indígena Xinguanos no depósito das coleções etnográficas do Museu Nacional, ao lado a Seção Feminina apresentava um “traje” da “alta moda romana”. Diário de Notícias (ed. 11929), Seção Feminina. Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1961, p. 1 e p. 6. Acervo: Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital).

conseguir financiamento de pesquisa com recursos públicos destinados às universidades, nas décadas de 1960 e 1970. Quem não conseguia aporte de outras instituições de fomento, nacionais e internacionais, tinha mais dificuldade.

Os resultados das pesquisas foram apresentados em diversos textos e comunicações³⁶⁶. Mas a tese “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais” é o principal investimento teórico. Heloisa afirmou que a escolha pela aldeia dos Mehinako ocorreu por oferecer “melhores condições”.³⁶⁷ A questão epistemológica central que lançou mão em suas incursões foi a perspectiva dos estudos da arte, propondo

a consideração de alguns aspectos dos valores estéticos e outros das tribos do Alto Xingu, de famílias linguísticas diversas, mas portadoras de uma cultura relativamente homogênea, mormente se pensarmos em instituições como o comércio e as cerimônias intertribais, no complexo de ideias concernentes à doença e à feitiçaria, e também quanto à cultura material. (COSTA, 1988, p. 11).

A expressão artística dos indígenas Xinguanos, na perspectiva analítica de Heloisa Fénelon, foi a base de investigação das suas classificações e representações sobre o mundo, pensadas sob aspectos “naturais” e “sobrenaturais”, “animais” e “humanos”. Também serviu para a compreensão sobre os “padrões de pintura corporal”, sobre as relações com o “espaço” e as “territorialidades” do “ambiente” e do “corpo”. Segundo Heloisa,

os Mehinaku concebem a existência como luta sem trégua contra a morte, destruidora das vidas animais e vegetais. O feiticeiro ocasiona a desordem na natureza, isto é, provoca a ruptura do pacto que se estabeleceu entre um sobrenatural (*papañê*) e um doente, o que pode tornar irremediável a situação de desequilíbrio do organismo, o qual só se restabelecera em suas propriedades originais se o feitiço for descoberto, melhor, ainda, se o feiticeiro for executado. O *papañê* colocou a doença, de início, apenas para chamar a atenção do atingido, o qual deverá desde então oferecer-lhe festas periodicamente, sob pena de transformar-se a doença num mal crônico. (COSTA, 1988, p.15)

A sobrevivência dependeria do equilíbrio e manutenção da estabilidade, tanto na vida social quanto nas relações com os seres que, no vocabulário partilhado por Heloisa, eram tidos como “sobrenaturais”. O *papañê* que desejasse uma festa em sua homenagem não poderia deixar de ser atendido, assim como não se poderia deixar de executar o feiticeiro

³⁶⁶ Entre outros, “Clássico e Barroco na Plumária Xinguaná”, em parceria com Maria Helena Dias Monteiro (1968/1969); “Arte Indígena e Classificações Primitivas” (1974); “Desenhos do Alto Xingu: o Mundo dos Mehináku e suas representações visuais” (1978); “O Mundo dos Mehináku: Representações Visuais, Mito e Cerimonialismo” (1978); “O Sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku” (1986). Ver a Tabela IX do “Anexo I”.

³⁶⁷ Provavelmente estava se referindo à existência de um Posto Nacional, de uma estrutura militar que contava com pistas de pouso e fluxo de funcionários das Forças Armadas e de antropólogos, interessados pela situação de contato recente com os não indígenas.

considerado invejoso, o que seria uma grave ameaça à continuidade de uma família ou mesmo do povo. A sobrevivência após a morte sofria ameaças dos eclipses, daí a necessidade das cerimônias em homenagem aos parentes falecidos, a fim de neutralizar os efeitos que poderiam provocar a segunda morte, que seria, dessa vez, irreversível (COSTA, 1988, p. 15).

Foi em algumas destas viagens que Heloisa fez e ensinou etnografia, como mencionado por Castro Faria (1997), levando grupos de estagiários para instruí-los sobre pesquisas de campo enquanto elas estavam acontecendo. A orientação de estagiários foi o “artesanato de produção acadêmica” referido pelo autor. E será o tema do próximo tópico.

5.3 “Produção do artesanato acadêmico”

A tabela a seguir (tabela 2) apresenta os nomes de 40 (quarenta) estagiários orientados por Heloisa Fénelon, o período trabalhado (em alguns casos não apenas como estagiário/a, mas também como profissional) e o curso de graduação (concluídos ou em andamento), quando do ingresso no SEE. Recorri aos mesmos currículos citados anteriormente e a relatórios de atividades disponíveis nos respectivos anos em que as atividades de estágio aconteceram. Considerei os graduandos, os recém-graduados e alguns vinculados a cursos de pós-graduação.

Tabela 2: Estágios orientados por Heloisa Fénelon no SEE (1961 a 1988)

Período	Nome	Observações
1961	Maria Olívia da Silva Rodrigues	Curso de Ciências Sociais da PUC (Rio)
1966	Ruth Maria de Almeida Figueira Nery	Curso de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia da UFRJ. Bolsista CAPES
1966-69	Maria Helena Dias Monteiro	Curso de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia da UFRJ. Bolsista CAPES e depois CEPG/UFRJ
1967	Sônia Regina Pacheco Alves	Aluna do 3º ano do Curso de História da Faculdade de Filosofia da PUC. Bolsista CEPG/UFRJ
1970-72	Clarice Barroca d'Andrea	Ciências Sociais, UEG. Bolsista do CNPq
1970-72	Denise da Silva Delvaux	Ciências Sociais, UEG. Bolsista do CNPq
1970	Edna Luiza de Melo Taveira	Licenciada em Ciências Sociais pela UFG e auxiliar de ensino na mesma
1970-73	Lúcia Hussak van Velthem	2º ano da Faculdade de Museologia, MHN. Bolsista do CNPq
1970-73	Manoel Vital Fernandes Pereira	5º ano no Bacharelado em Psicologia pela UFRJ e 3º ano de Museologia pelo MHN. Bolsista CAPES e depois CNPq
1970-74	Maria Emília de Souza Mattos	Formada pela Faculdade de Museologia do MHN e cursando 3º ano de História na UEG. Bolsista do CEPG/UFRJ entre 1971 e 72.
1970-73	Rosza Wigdorowicz Vel Zoladz	Curso de História, União Universitária Santa Úrsula. Bolsista do CNPq
1973	Lúcia Maria Neiva Blundi Guinle	Curso de Museologia do MHN (1966).
1973-78	Beatriz Nogueira Junqueira	2º semestre de Ciências Sociais pela UFF. Bolsista do

		CNPq entre 1974 e 1975
1973-76	Paulo José Ribeiro Magalhães	2º semestre do Curso de Ciências Sociais, UFF Mestre pelo PPGAS MN/UFRJ em 1983
1973-83	Ricardo Gomes Lima	3º semestre do Curso de Ciências Sociais da UFF. Bolsista do CNPq.
1974	José Flavio Pessoa de Barros	Realizando Curso de Mestrado em Antropologia Cultural na USP
1974	Tânia Maria Cunha Neiva	7º semestre Curso de Ciências Sociais da UFF.
1975	João Ricardo Carneiro Moderno	Cursando Faculdade de Comunicação e Turismo Hélio Afonso
1975-77	Naumí A. de Vasconcelos	Pesquisador de nível B do CNPq, com Mestrado na Bélgica. Cursando doutoramento em Louvian
1975-78	Marcos Antônio Farias de Medeiros	Curso de Ciências Sociais na UFF. Bolsista do CNPq
1975-87	Therezinha de Barcellos Baumann	Curso de Museologia (MHN) e Graduação em Estudos Políticos e Ciências Sociais (PUC-Rio). Mestranda em História da Arte na UFF
1976	Mônica Sampaio Cavalcanti	Cursando Ciências Sociais na UFF
1976-81	Ana Margareth Heye	Graduada em Letras na Itália (Università Italiana per Stranieri – Perugia)
1978-79	Maria Josefina Cardoso de Oliveira	Bolsista de aperfeiçoamento do CNPq
1978-81	Hamilton Botelho Malhano	Graduação em Arquitetura pela UFRJ e Ciências Sociais pela UFF
1979-85	Lúcia da Silva Bastos	Curso de Museologia (UNIRIO). Bolsista do CNPq
1979	Márcia Maria Viana Magalhães	Curso de Ciências Sociais (UFF), 1976. Estágio no SEE durante o Mestrado no PPGAS/MN (UFRJ)
1979	Marisa Santos Dias	Curso de Arqueologia e Museologia (Estácio de Sá)
1979	Sonia Giovanetti Fonseca	Bacharel em Ciências Sociais e Especialização em Antropologia Cultural (UFPR)
1979-85	Mariza de Carvalho Soares	Bacharel em História pela PUC (Rio)
1979-96	Fátima Regina Nascimento	Cursando Museologia na UNIRIO
1979	Elisa Lustosa Byington	Cursando Sociologia e Política pela PUC-RJ
1980-85	Maria Jussara Gomes Gruber	Curso de Graduação em Artes/UFRGS
1980	Márcia Magalhães	Mestranda do PPGAS, MN/UFRJ
1980	Marisa d'Agosto	Cursando Museologia (F.I Estácio de Sá)
1980	Lucy Manso	Cursando Ciências Sociais (UFF)
1980	Maria Paula Gomes dos Santos	Cursando Ciências Sociais (UFF)
1980	Ricardo Muniz de Ruiz	Formado em Ciências Sociais pela UFF
1982-87	Antônio Carlos de Souza Lima	Graduado em História pela UFF (1979)
1988-94	Wallace de Deus Barbosa	Graduado em Psicologia pela UFF (1986)

Um ponto a destacar é que entre os quarenta estágios identificados no intervalo de 1961 a 1988, trinta foram realizados por mulheres e dez por homens. Com Heloisa Fénelon, a presença de mulheres nos trabalhos do SEE cresceu significativamente. Heloisa Alberto Torres está entre as primeiras mulheres a ingressar na então denominada 4ª Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia, em 1918, como estagiária de Edgar Roquette-Pinto. A documentação indica que outras mulheres estagiaram na 4ª Seção, na passagem para a década de 1920. Em 1921, além de Heloisa Alberto Torres, Roquette-Pinto contou com as estagiárias Noêmia Álvaro Salles, Emília Saldanha Gama e Laura da Fonseca e Silva

Brandão. Suas atividades eram a coleta de fichas antropométricas de mulheres.³⁶⁸ No mesmo ano, o nome de Maria Luíza Beltrão aparece como auxiliar do professor Domingos Sérgio de Carvalho, diretor da Seção.

Uma dessas estagiárias, Heloisa Alberto Torres, tornou-se a primeira mulher naturalista no quadro funcional de cientistas no campo antropológico do Museu Nacional, contratada por concurso público em 1925, seguindo carreira científica e administrativa nas décadas seguintes. Na década de 1950, houve a contratação de Marília Carvalho de Mello e Alvim para a Antropologia Física e de Berta Ribeiro para o Setor de Etnografia. No final da década, foi a vez de Heloisa Fénelon, após a saída de Berta. As contratações sinalizam que cada vez mais mulheres ingressavam na carreira de pesquisa científica.

Se até meados do século XX o quadro social de cientistas do Museu Nacional, inclusive nas Seções de Antropologia, era composto majoritariamente por homens, em algumas áreas se percebe o aumento na presença de mulheres. No Departamento de Antropologia, apesar do primeiro quadro docente do PPGAS, no segundo semestre de 1968, ser composto por oito homens e apenas uma mulher, Francisca Keller,³⁶⁹ percebe-se o crescimento na quantidade de mulheres nos outros Setores. É o caso de professoras e pesquisadoras como Yonne de Freitas Leite (Setor de Linguística), Charlotte Emmerich (Setor de Arqueologia), Maria Helena Dias Monteiro (Setor de Etnografia), Giralda Seyferth (Setor de Antropologia Biológica),³⁷⁰ Lina Maria Kneip (Setor de Arqueologia),³⁷¹ Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão (Setor de Arqueologia). A partir da década de 1960, sob a coordenação de Heloisa Fénelon, ao menos três dezenas de mulheres tiveram a oportunidade de passar por formação de estágio, complementar aos cursos de graduação ou de

³⁶⁸ A coleta fazia parte de um projeto coordenado por Roquette-Pinto desde os anos 1910. Pretendia traçar os tipos antropológicos brasileiros. Treinadas antecipadamente pelo professor, as auxiliares recolheram as fichas na Associação Cristã Feminina, na Companhia Telefônica, em fábricas no centro da cidade, na Imprensa Nacional. Em 1921, a Seção chegou a 1124 fichas masculinas e 450 femininas. Relatório de atividades da 4ª Seção de Antropologia, Etnografia e Arqueologia do Museu Nacional em 1921. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁶⁹ Francisca Isabel Schurig Vieira Keller (*O Conhecimento do Brasil "Tradicional" - Análise de Monografias*); Henry A. Selby (*Curso de Férias - Outline for Summer Seminar in Quantitative Anthropology*); Sidney Greenfield (*Instituições Comparadas*); Bruce Corrie e Roque de Barros Laraia (*Instituições comparadas*); Luiz de Castro Faria (*Sistemas Econômicos Indígenas*); Roberto Cardoso de Oliveira (*Mudança Social*); Roger Boyd Walker (*Estrutura e Sistema de Poder*).

³⁷⁰ Defendendo o mestrado pelo PPGAS em 1973 (sobre colonização alemã no sul do Brasil), Giralda Seyferth foi contratada como assistente de ensino do Setor de Antropologia Biológica. Pelos relatórios de atividades de ensino e pesquisa de 1973 e 1974, ela ministrou o curso de Ecologia Social I no Departamento de Ecologia, Instituto de Biologia (IB) da UFRJ. Pouco depois foi incorporada ao PPGAS. Relatórios de atividades (Setor de Etnologia) em 1973 e em 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

³⁷¹ Lina Maria Kneip foi estagiária do Setor de Etnologia (1962) e contratada como professora auxiliar em 1970. Nos relatórios de 1973 e 1974, ela registrou as aulas de Ecologia Humana I e II no Departamento de Ecologia, no IB da UFRJ, contando com o auxílio de Giralda Seyferth. Relatórios de atividades (Setor de Etnologia) em 1973 e em 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

pós-graduação, colaborando com as atividades de rotina do SEE e se habilitando para seguir carreira profissional.

Outro dado importante é a concentração nas áreas das ciências humanas. Entre os cursos de graduação com maior quantidade de estudantes que passaram por estágio no SEE neste período estão Ciências Sociais (com 19, sendo 14 mulheres e 5 homens), Museologia (com 9, sendo 8 mulheres e 1 homem) e História (com 5, dos quais 4 mulheres e 1 homem). As outras áreas de origem foram Psicologia (2) e com uma formação, Arquitetura, Sociologia e Política e Comunicação e Turismo. A experiência antropológica interdisciplinar de Heloisa foi fundamental para a formação universitária de dezenas de cientistas das humanidades.

Em termos de vinculação institucional e regional, a maior parte do pessoal passou por formação inicial em instituições do Rio de Janeiro (34), enquanto seis se formaram em outros estados. Parte significativa do capital científico do SEE do Museu Nacional serviu à formação de pessoas da região onde está localizada, o Rio de Janeiro: 14 estagiários/as procederam de Cursos da UFF (Niterói), 5 da UFRJ, 5 do MHN, 5 da PUC-Rio e 3 da Universidade do Estado da Guanabara (UEG). Após o Curso de Museologia oferecido no Museu Histórico Nacional ser transferido para a UNIRIO, mais dois estágios procederam dessa formação inicial.

O primeiro estágio de Heloisa foi orientado em 1961. Depois de alguns anos sem registro de estágio – talvez por conta dos trabalhos de campo, das viagens para continuidade da formação e da escrita da tese sobre os Karajá – em 1967 havia três. Entre 1970 e 1982, foram 35. Considerando os diferentes tempos de vinculação, o período de estágio era em média de um ou dois anos, mas houve estagiários/as que permaneceram por três, quatro ou cinco anos. Alguns passaram mais de dez anos, em diferentes projetos, enquanto outros foram contratados e concursados como funcionários do Museu Nacional. Entre os anos 1970 e 1980, havia uma média de seis a oito estagiários/as por ano.

Concorreu para isso a iniciativa de Heloisa Fénelon em coordenar os projetos e buscar parcerias institucionais e intelectuais para fomentar as atividades de pesquisa e de rotina museológica. A formação de estagiários/os teve um peso importante em sua diversificada agenda de trabalho. Aliás, como discuti no capítulo 2, esta era uma prática prevista no Museu Nacional desde o século XIX, e muitos dos principais cientistas que passaram pela instituição iniciaram a carreira como praticantes.

A reforma universitária de 1968 (Lei nº 5540, de 28/11/1968) também pode ser outro aspecto considerável. O objetivo atribuído ao chamado ensino superior era “a pesquisa, o desenvolvimento das ciências, letras e artes e a formação de profissionais de nível

universitário” (Art.1). Neste sentido, ensino e pesquisa seriam indissociáveis (Art. 2). Pelo Regimento do Museu Nacional de 1958 (que regia a instituição quando Heloisa ingressou), os estágios tinham por objetivo “o aperfeiçoamento de professores, de técnicos-auxiliares e serviços científicos, de técnicos de museologia e pessoal para as pesquisas científicas” (Art. 99). Após a reforma universitária de 1968 e da reorganização da UFRJ, o Regimento do Museu Nacional de 1971 incluía também como estágio museológico “a iniciação científica de universitários” (Art. 31). Na prática, significava a regulamentação do estágio museológico como uma etapa de formação universitária. No caso da experiência de Heloisa Fénelon, foi a oportunidade de associação entre antropologia de museu e antropologia de universidade.

O pagamento de bolsas de estudos era um estímulo a mais. Os financiamentos para iniciação científica proviam principalmente de recursos da CAPES, do CNPq e do Conselho de Ensino e Pesquisa (CEPG) da UFRJ. As bolsas eram concedidas mediante aprovação do plano de trabalho da/o estagiária/o, que seria incorporada/o aos projetos coordenados por Heloisa Fénelon. Entre 1973 e 1974, por exemplo, o título do projeto no CEPG/UFRJ era Estudos de Documentos Visuais, referidos “principalmente à Ergologia das tribos do Brasil Central (regiões do Araguaia e do Alto Xingu)”.³⁷² Posteriormente, outra fonte de financiamento foi o convênio do SEE com a FINEP.

Os arquivos de Heloisa Fénelon no Museu Nacional guardavam um manuscrito com rascunhos sobre algumas características do trabalho no Setor de Etnologia e Etnografia. Provavelmente se tratava de uma anotação para organizar informações em função dos concursos públicos para vagas de livre docência, na década de 1970 (em História da Arte, pela EBA, e em Antropologia, pelo Museu Nacional). Continham tópicos como “memorial”, “depósito”, “coleções”, “tarefas do Setor”. O “treinamento de pessoal” é uma das tarefas destacadas, incluído o ponto “orientação de estagiários” interessados em “conhecimentos sobre Etnologia e Etnografia indígenas no Brasil”.

O treinamento incluía formação teórica, com rotinas de leitura e sessões de discussão e elaboração de projetos. Havia oferta de cursos de formação para os estagiários em “Etnologia e Etnografia do Brasil”, “Teoria Antropológica”, “Etnologia da Arte” e “Antropologia Cultural”. Também indica a participação do pessoal em atividades de gabinete, como a organização dos arquivos e fichários (dos objetos, da iconografia e documentação sonora); o estabelecimento de tipologias e elaboração classificação do material, com a elaboração de

³⁷² O uso de documentos visuais como fonte de pesquisa foi tema de interesse ao logo da carreira. Em 1972, Heloisa apresentou o trabalho Documentos Visuais como Elementos de Informação Cultural no Congresso da Associação de Museus de Arte no Brasil (AMAB), no Rio de Janeiro (RJ). Relatórios de atividades didáticas de Heloisa Fénelon em 1972 e no primeiro semestre de 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

fichas catalográficas e outros documentos; atividades de conservação, restauração e acondicionamento das peças (antigas e novas); colaboração em exposições. Geralmente, o plano de trabalho dos estagiários estava relacionado a projetos e coleções em estudo pelos pesquisadores do Museu Nacional, em especial, coordenados por Heloisa, ou por pesquisadores colaboradores.

Entre as tarefas classificadas registradas neste documento como mais importantes estava o “cuidado às coleções”. O trabalho curatorial foi destacado pelo “valor documental”: “grupos que hoje não fazem mais esse artesanato, que constituem documento das técnicas de subsistência, dos modos de entender a adaptação ao habitat, que constituem enfim testemunhos de valores e práticas sociais”. As coleções seriam valorizadas também pelo valor de antiguidade (“coleções antigas”), pela quantidade e pela “representatividade”: “dos povos indígenas do Brasil”, da “variedade de coleções de cultura popular e coleções provenientes da África, da América do Norte, culturas do Pacífico, Oriente”.

O capital das coleções etnográficas e etnológicas do Museu Nacional gerava demandas de pesquisadores nacionais e estrangeiros interessados em pesquisar, examinar, fotografar, solicitar informações, expor, constituir parcerias de pesquisa e outras formas de colaboração. Para Heloisa, o trabalho de recepção e atendimento das demandas não deveria ser feito pelas/os estagiária/os, que estariam ali para adquirir habilidades e para serem futuramente contratados pelo Museu Nacional e por outras instituições. A professora mencionou que entre os recém-graduados, vários teriam conseguido contrato com outros museus e instituições universitários. Três nomes estavam anotados: Edna Luiza de Melo Taveira, Maria Emília de Souza Matos e Lúcia Hussak van Velthem. As três ingressaram no SEE em 1970, ano em que havia sete estagiários com Heloisa Fénelon. Além das três, ingressaram naquele ano Clarice Barroca, Denise da Silva Delvaux, Rosza Wigdorowicz Vel Zoladz e Manoel Vital Fernandes Pereira, o único homem. Por estas menções, provavelmente a anotação do rascunho foi registrada entre 1973 e 1974,³⁷³ próximo ao concurso para Livre Docente na Escola de Belas Artes.

Edna Taveira iniciou o estágio no Setor de Etnologia e Etnografia em 1970. Ela havia cursado Ciências Sociais na Universidade Federal de Goiás (1969), para onde fora contratada como auxiliar de ensino e seguiu carreira de docente e de pesquisadora. No Museu Nacional, o seu estágio esteve voltado à Etnografia do Araguaia. Naquele mesmo ano, Heloisa Fénelon foi convidada a participar da inauguração do Museu Antropológico da UFG, vinculado ao

³⁷³ O plano de trabalhos para 1974 de Heloisa indicou as atividades desenvolvidas pelas três estagiárias e por outras/os naquele ano. Ali a professora mencionou que as três estavam vinculadas a outras instituições.

Departamento de Antropologia e Sociologia daquela universidade.³⁷⁴ A inauguração ocorreu em 5 de setembro de 1970. Anos depois, Edna Taveira se tornou diretora do Museu Antropológico, com o qual Heloisa manteve estreitas relações. Após passar por Cursos de Aperfeiçoamento em Arqueologia, em 1978 ela concluiu a dissertação de mestrado em Ciências Sociais pela USP. Além de pesquisas etnológicas e arqueológicas sobre povos indígenas da região de Goiás, Edna se tornou reconhecida pelas atividades museológicas. Por duas ocasiões, a professora foi diretora do Museu Antropológico, de 1983 a 1993, e depois de 1993 a 1995.

Maria Emília de Souza Matos foi formada em Museologia pelo curso do MHN. Quando ingressou no estágio do SEE, estava cursando 3º ano de História na Universidade Estadual da Guanabara. O seu nome aparece na documentação como estagiária até 1974. Entre 1971 e 1972, a iniciação científica foi incentivada pela bolsa de estudos do CEPG/UFRJ. Concluída a segunda formação, em 1973 ela estava matriculada no Curso de Aperfeiçoamento em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ³⁷⁵. O seu trabalho no Setor foi sobre as coleções da região norte do Amazonas. Em 1974, os relatórios indicam a sua vinculação como “funcionária do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu de Artes e Tradições Populares (MATP)”. O estágio naquele ano ocorreu a pedido da diretoria do MATP, que organizava um “fichário tratando de aspectos culturais diversos concernentes a populações indígenas históricas e atuais”.³⁷⁶

O outro nome anotado por Heloisa Fénelon como estagiária que seguiu carreira profissional foi Lucia Hussak van Velthem. Na história da antropologia no Brasil, pesquisadoras como Berta Ribeiro, Heloisa Fénelon e Lux Vidal podem ser consideradas pioneiras, desbravadoras dos estudos sobre artes indígenas no campo antropológico sob o viés dos trabalhos de campo e da pesquisa etnográfica. Na geração seguinte, Lúcia van Velthem é uma das mais importantes referências, pensando a arte, a estética, objetos e museus etnográficos como fontes de pesquisa antropológicas. Além da experiência com Heloisa Fénelon, a sua consagração em termos de titulação ocorreu sob orientação de Lux Vidal, nos cursos de mestrado (1980) e doutorado (1991), no PPGAS da USP. Ali desenvolveu estudos sobre os índios Dayana. No Museu Paulista, recebeu orientação de Tekla Hatmann. E na

³⁷⁴ O convite foi assinado pela então diretora do Instituto de Ciências Humanas e Letras, professora Lena Castelo Branco Ferreira Costa.

³⁷⁵ O IFCS foi criado a partir da reforma universitária de 1968, reunindo os cursos de Ciências Sociais, História e Filosofia da antiga FNF (posteriormente, houve a inclusão do curso de Sociologia). Ver: <https://ifcs.ufrj.br/index.php/o-ifcs>.

³⁷⁶ Relatório das atividades docentes de Heloisa Fénelon no Setor de Etnologia em 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

década de 1990, conviveu com Berta Ribeiro. Gentilmente atendendo à minha solicitação, a professora me concedeu entrevista em 25 de outubro de 2020.³⁷⁷

Lúcia Hussak van Velthem entrou no SEE, em 1970, quando cursava o segundo ano de formação em Museologia pelo MHN, permanecendo até o final de 1972, quando se mudou para Belém, Pará. A sua experiência afetiva com o Museu Nacional começou bem antes da inserção no SEE:

o Museu Nacional sempre foi uma verdadeira “obsessão” para mim. Explico: o meu avô materno, o geólogo Eugen Hussak tinha várias ligações com a instituição e seu retrato (devorado pelo fogo) figurava no salão, ao lado de Linneu. Participou do grupo que analisou o Bendegó. Minha mãe, a química Maria Luiza Hussak trabalhou uns tempos na Biblioteca do MN e era muito próxima de Roquette Pinto, para quem traduzia textos do alemão.

Além da experiência familiar com a instituição, a sua área de formação despertou o interesse pelo Setor de Etnologia e Etnografia, pois gostaria de se “especializar na conservação e restauração de acervo etnográfico”. Lucia van Velthem associou o interesse à experiência que teve como estagiária no “Museu do Folclore – Museu da República”, onde foi orientada por Aécio de Oliveira e participou da fase inicial de estruturação daquela instituição. Respondendo à pergunta sobre o que a experiência no SEE significou para ela, a professora disse ter percebido a possibilidade de não ser “exclusivamente uma museóloga no sentido estreito do termo”, mas que “poderia ser uma museóloga/antropóloga”.

A sua lembrança sobre as primeiras atividades e rotinas permite identificar o valor atribuído pela sua orientadora, Heloisa Fénelon, à pesquisa. Segundo contou, Heloisa a desaconselhou da “pretensão museológica” de conservação e restauro justificando a falta de quem a orientasse. Então foi aconselhada a procurar algum tema para estudo. Os primeiros passos de pesquisa foram com a plumária dos índios Tukano, mas não recordava exatamente o porquê. O que ela lembra bem é que não poderia trabalhar com o material Xinguano, pois, “além de Heloisa, a maioria das pessoas estava interessada nesta região”.

Sobre o estágio, Lúcia pontuou alguns detalhes do trabalho que realizou: “levantei, descrevi e analisei 368 peças do acervo, tanto as sem identificação de coletor como as das seguintes coleções”. Entre as coleções por ela identificadas estão as introduzidas pela “Inspetoria dos índios do Amazonas, Jaramillo Taylor, Curt Nimuendajú, Visconde de Santo

³⁷⁷ Eu tive a oportunidade de conhecê-la em dezembro de 2010, quando iniciou uma série de visitas à reserva técnica do SEE, onde iniciou seu estágio em 1970. À época, Lúcia van Velthem estava participando da organização da exposição internacional Índios do Brasil, parte do Festival Europalia.Brasil, edição 2011, realizado em Bruxelas, Bélgica, contando com sua participação na curadoria. Mais de quarenta peças do acervo etnográfico do Museu Nacional seguiram emprestadas para a exposição.

Elias, Visconde de Paranaguá, Conde Stradelli, José Joaquim Palheta”. Com bolsa de iniciação científica e depois de formada com bolsa de aperfeiçoamento, os estudos tiveram continuidade no Museu Goeldi, para onde foi contratada em 1975, com pesquisas sobre plumária dos indígenas Tukano. Daí a referência de Heloisa sobre a importância do treinamento de estágio para a preparação de mão de obra para o mercado de trabalho no campo que relacionava antropologia e museus.

Ao lado de Lux Vidal e Berta Ribeiro, Heloisa Fénelon foi mencionada como uma das pesquisadoras que “lançaram as bases dos trabalhos que chamamos agora de colaborativos e participativos”. Essa não era uma noção usual nos vocabulários antropológicos de então, por isso Lucia mencionou que era algo de alcance “mais tímido, talvez”. Mas a atribuição desse sentido às práticas das três antropólogas recupera um lugar importante e pioneiro para as suas experiências.

Lucia van Velthem também fez referência ao papel de Geraldo Pitaguary em sua formação: “nos meus tempos de Museu Nacional a minha paixão era o museólogo Geraldo Pitaguary, uma paixão correspondida e reconhecida”. Ela afirma que foi o “professor Pitaguary” que lhe orientou a buscar os caminhos, tanto dentro da reserva técnica quanto na análise e descrição dos objetos plumários. A foto a seguir, do seu acervo pessoal, mostra um momento de descontração durante atividade de conservação conduzida por Geraldo Pitaguary, com a assistência de Clarice Barroca (esquerda) e da própria Lucia (direita).



Figura 34: Fotografia de Geraldo Pitaguary, Clarice Barroca e Lúcia van Velthem na reserva técnica do Setor de Etnologia (MN/UFRJ)

O museólogo e conservador estava orientando as estagiárias a partir do trabalho com o trono do Rei Adandozan, do antigo Reino do Daomé, enviado como presente ao príncipe regente de Portugal, d. João VI, no início do século XIX. Junto a Maria Helena Dias Monteiro, Pitaguary colaborou com o acompanhamento dos trabalhos junto aos estagiários, sobretudo nas atividades de conservação e de catalogação das coleções.

Considerando a relevância acadêmica dos trabalhos de formação profissional nos museus, Heloisa apresentou duas comunicações no Congresso de Museologia realizado em Petrópolis (RJ), em 1970. Em parceria com os professores auxiliares Maria Helena Dias Monteiro e Geraldo Pitaguary, ela discutiu os temas “Extensão Universitária e Museu nas Atividades do Setor de Etnologia do Museu Nacional” e “A Universidade e a formação de técnicos conservadores em museus de Etnografia”. Ficava evidente o seu projeto de formação de profissionais especializados em Antropologia e Etnografia de museus.

Heloisa também incentivou o pessoal de estágio a produzir e apresentar trabalhos acadêmicos. O texto elaborado com Maria Helena Dias Monteiro, “Dois Estilos Plumários: *Barroco e Clássico no Xingu*”, foi apresentado em 1970 na 22ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em Salvador (BA), com o título “Clássico e Barroco na Plumária Xinguana”. No ano seguinte, em 1971, dois trabalhos em parceria com estagiárias também foram apresentados em evento científico, ambos na 23ª Reunião da SBPC, em Curitiba (PR). Com Lúcia van Velthem e Geraldo Pitaguary, o tema comunicado foi “Estudos das Coleções Amazônicas no Museu Nacional”. Já com Rosza W. Vel Zolads, apresentou “Estudos e Desenhos Espontâneos Indígenas”, sobre os desenhos dos Karajá reunidos por Heloisa Fénelon e outros pesquisadores nos trabalhos de campo. Outra parceria com Rosza Zolads ocorreu na edição seguinte da SBPC, em sua 24ª Reunião, com o tema “As Aquarelas e Desenhos de Guido, o Menino Bororo”. Nesta edição do evento, Fénelon se tornou membro contribuinte da SBPC.

As exposições também foram atividades em que a Heloisa contou com a colaboração dos estagiários. Desde a sua nomeação como responsável pelo expediente do Setor, a professora passou a responder também pelas exposições etnológicas e etnográficas do Museu Nacional. Em 1969, ela apresentou um plano de remodelação das exposições etnográficas do Museu Nacional, propondo a apresentação sobre a cultura dos índios do Alto Xingu. Se, aparentemente, não houve entendimentos para o seminário com Thomas Gregor, a pesquisadora procurou demarcar o seu espaço pelos caminhos da cultura material e da arte. Contudo, o projeto museográfico não foi aprovado, por alegação de falta de recursos.

Mas não significou a desistência do plano. Em 1975, Heloisa conseguiu apoio da FUNAI para apresentar a primeira exposição sob a sua coordenação geral, ou seja, a sua curadoria. Trata-se de uma exibição pioneira, a Exposição Desenhos Espontâneos do Alto Xingu (1961-1974). Os desenhos foram produzidos ao longo dos trabalhos de campo que ela realizou na região em 1961, 1965, 1970, além de desenhos obtidos por Manoel Vital Fernandes Pereira, em 1971. Outro dado importante foi o local de apresentação da exposição, o Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Através da mediação de Heloisa Fénelon, uma galeria de arte moderna se abria para o que até então era visto como “arte primitiva”, “arte tribal”, “arte indígena”. Além da colaboração das professoras Charlotte Emmerich e Maria Beltrão, os estagiários Beatriz Nogueira Junqueira, Ricardo Gomes Lima (ambos ingressos em 1973) e Tânia Maria Cunha Neiva (ingressa em 1974) tiveram participação neste evento. No ano seguinte, em 1976, foi a vez da museóloga Thereza de Barcellos Baumann (ingressa no SEE como estagiária no ano anterior) colaborar na apresentação da mesma exposição na 28ª Reunião Anual da SBPC, a Convite da Fundação Cultural do Distrito Federal. Importante perceber o quanto a carreira de Heloisa transitava entre instituições voltadas às artes e instituições voltadas às ciências.

A homenagem *in memoriam* de Castro Faria a Heloisa Fénelon indicou a associação entre a docência e a pesquisa, o que a tornaria “um raro exemplo de pesquisadora de campo”. Segundo Castro, nos trabalhos de campo, ela tanto “recolhia dados preciosos em termos de observação direta da produção de peças de arte indígena, como instruía os estagiários”. No seu entendimento, Heloisa “fazia etnografia e ensinava a praticá-la” (FARIA, 1997, p. 270). Foi comum a presença de estagiários nos trabalhos de campo ao longo das décadas de 1970 e 1980, na posição de assistentes de pesquisa.

A viagem de 1970 foi acompanhada por Manoel Vital Fernandes Pereira, que entre as colaborações, ajudou na coleta de documentação etnográfica, em especial, registros sonoros e fotográficos, além de desenhos dos indígenas. Manoel Vital a acompanhou novamente em 1971, reunindo uma coleção de objetos. Heloisa foi novamente acompanhada por três estagiários na expedição de 1975, Ricardo Gomes Lima, Beatriz Nogueira Junqueira e Tânia Maria Cunha Neiva. Já na viagem de 1978, além das estagiárias Beatriz e Tânia, o fotógrafo Lélío Dorneles Facó foi o responsável pela documentação fotográfica. O mesmo aconteceu nas novas viagens à Ilha do Bananal, retomadas em 1979, também com a presença de estagiários, como tratarei no último tópico deste capítulo.

O Programa de trabalho para 1975 dá indícios de como o pessoal de estágio foi integrado à equipe de pesquisa de campo. Heloisa descreveu como seria utilizado o recurso de

25 mil cruzeiros solicitados por ela ao Museu Nacional/UFRJ, a serem aplicados nas atividades do SEE naquele ano. Deste valor, 16 mil seriam para as despesas do trabalho de campo no Alto Xingu, com a participação de “auxiliares de campo”, escolhidos entre a equipe de estágio. O dinheiro seria para compra de medicamentos, alimentação, brindes para os índios, equipamentos, material sonoro-fotográfico, cadernos de campo, fichas e tintas de desenho.

Pela lista, é possível identificar como a arte se entremeia na metodologia de trabalho antropológico. A relação de aproximação com os indígenas era baseada na oferta de presentes, a fim de obter a simpatia e confiança, propiciando as condições para produção dos dados etnográficos. Os dados seriam recolhidos através da observação direta, cujos aspectos principais seriam anotados nos cadernos e diários de campo, nas gravações sonoras e registros fotográficos. Os desenhos serviriam à análise do senso estético e do ideal de beleza indígena. Por sua vez, estes pontos seriam analisados não como aspectos isolados, mas sim a partir da noção de organização sociocultural e da relação com outras comunidades, indígenas e não indígenas. Em campo, os estagiários seriam instruídos ao exercício, entre as teorias e as práticas etnográficas.³⁷⁸

A última viagem ao Xingu, em 1978, contou com financiamento do convênio do Setor de Etnologia e Etnografia com a FINEP, além de contar com o apoio da FUNARTE, com a disponibilização de verbas para os registros fotográficos. Por este projeto, Heloisa Fénelon retornou ao Araguaia, para novas pesquisas de campo (1979, 1980 e 1981), também com apoio do CNPq e do CPEG/UFRJ, no financiamento de bolsas de estudos dos estagiários. E foi naquele momento que ela publicou o primeiro livro, a tese “A Arte e o Artista na Sociedade Karajá”, editado pela Divisão de Estudos e Pesquisas da FUNAI.

No retorno ao Araguaia, Heloisa mais uma vez reuniu equipes de colaboradores, entre estagiários do SEE e outros pesquisadores do Museu Nacional. Em 1979, ela foi acompanhada novamente por Tânia Neiva e Beatriz Junqueira, pelo arquiteto e museólogo Hamilton Malhano Botelho, pelo fotógrafo Pedro Lobo, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), e pela museóloga e professora Edna Taveira.³⁷⁹ Edna acompanhou Heloisa

³⁷⁸ Plano de trabalho docente e de pesquisa de Heloisa Fénelon para 1975. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). O valor de 5 mil seria para o pagamento de terceiros, como serviço de xerox e contratação de um tradutor de alemão, para trabalhar na tradução de obras de Max Schmidt, Krause, Ehrenreich e Kock-Grunber, e de um desenhista, para confecção de mapas, tabelas e desenhos técnicos. Os 4 mil restantes eram para compra de livros sobre Teoria Antropológica, de monografias etnográficas e de obras voltadas à “problemática da arte primitiva”. Os livros eram destinados tanto para os encaminhamentos dos projetos de pesquisa quanto para subsidiar a formação dos estagiários.

³⁷⁹ Em 1978, Edna Taveira defendeu dissertação de mestrado na USP, com o tema Etnografia da cesta Karajá, publicada pela UFG em 1982.

nas demais viagens de campo, que contatam ainda com a presença de Hamilton Botelho e Dante Teixeira, ornitólogo do Museu Nacional.

A viagem de 1981 não chegou a ser a sua última ida à Ilha do Bananal. A professora esteve algumas vezes em Goiás, em atividades no Museu Antropológico.³⁸⁰ Provavelmente, em algumas dessas oportunidades se dirigiu a aldeias Karajá. Um episódio em especial foi relatado por Wallace de Deus Barbosa e ajuda a identificar não apenas o que se tornou a sua última visita de Heloisa Fénelon aos amigos Karajá, mas o quanto o trabalho de campo continuava a ser valorizado como lugar de orientação. Entre o concurso para a vaga de professor de Etnologia em 1994 e a viagem ao Japão em 1995, ela fez uma viagem à aldeia de Santa Isabel do Morro e Wallace Barbosa fez parte da equipe. Por sua narrativa, concedida em entrevista, é possível entender o quanto o trabalho de campo continuava a ser uma sala de aula:

eu me lembro naquele campo, algumas lições que ela me deu, ouvindo lá um amigo do Maluaré, Tebokua, falando das figuras, das representações, dos seres sobrenaturais. Eu, distraído, encostado numa cancela, ela com o Tebokua. Daqui a pouco ela: "Wallace, Wallace, Wallace, bem discretamente, ouve o que ele está falando". Formato, morfologia, características dos sobrenaturais, uma série de lições.³⁸¹

Este é um aspecto do que Castro Faria chamou de “forma peculiar de docência”. Com a experiência de ter defendido a dissertação de mestrado (em 1991), de ter passado por concursos públicos, um dos quais resultou na aprovação que o levou à carreira docente no Departamento de Arte da UFF (realizado em 1992, convocado em 1994), de acordo com suas lembranças, Wallace tomou duas lições. A primeira, da professora, que sugeriu atenção e discrição ao observar. A segunda, de Tebokua Karajá, de quem escutou “uma série de lições”, neste caso, lição de Karajá.³⁸²

Retomarei o tema da orientação de estagiários no último tópico deste capítulo, onde abordarei o convênio entre o SEE e a FINEP. O intervalo entre meados da década de 1970 e de 1980 foi um período de grandes projetos, com a ampliação da rede de intelectuais reunida por Heloisa. Mas antes disso, no próximo tópico eu analisarei as suas experiências com a

³⁸⁰ O professor Manuel Ferreira Lima Filho me relatou que teve a oportunidade de conhecê-la em 1990, no Museu Antropológico da UFG. Na ocasião, ele mostrou uma prancha de desenhos rituais de um rapaz Karajá, Waritaxi. Heloisa chamou a sua atenção para “o senso de perspectiva do artista”.

³⁸¹ Entrevista com Wallace de Deus Barbosa, realizada em abril de 2020.

³⁸² Como visto no capítulo 3, Heloisa conheceu Tebokua em 1957, quando estava com aproximadamente 18 anos.

docência universitária, o ensino de Antropologia em sala de aula, em cursos regulares oferecidos nos níveis de graduação e de pós-graduação.

5.4 Produção de disciplinas acadêmicas

Como venho afirmando, a docência de Heloisa Fénelon não foi desenvolvida em cursos de antropologia social. Talvez por isso a sua carreira seja mais relacionada à antropologia desenvolvida nos museus do que nas universidades. Na década de 1970, localizei apenas dois registros de aulas ministradas em Programas de Pós, um de Ciências Sociais e outro Antropologia. O primeiro, em 1976, ocorreu no Programa do Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, uma aula sobre Arte Indígena. O segundo registro foi de um seminário sobre Cultura Material PPGAS do Museu Nacional. O curso era ministrado por Anthony Seeger.

Anthony Seeger trabalhou no PPGAS do Museu Nacional entre 1975 e 1982.³⁸³ Em entrevista publicada em 2007 pela Revista de Antropologia, ele contou que foi convidado para integrar o quadro do Programa por Roberto DaMatta. Após a saída de Roque Laraia (1969) e de Roberto Cardoso (1972) para a UNB, esse último para a criação de um Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, o Programa do Museu Nacional teria recebido cinco vagas da UFRJ para reorganizar o quadro docente. DaMatta teria transmitido, por telefone, o panorama de composição de parte do corpo de professores: “tem Moacir [Palmeira], tem Lygia [Sigaud], tem Otávio [Velho], tem Gilberto [Velho], mas não tem ninguém da Etnologia”. Ou seja, havia professores para as linhas de pesquisa em antropologia das sociedades camponesas e em antropologia urbana, mas não para etnologia indígena. A justificativa para o convite seria o fato de que Seeger falava “a língua” e “que poderia tratar da área indígena com seriedade”. Apesar de ter sido orientado por vários colegas a não aceitar o convite (Terence Turner, Victor Turner e David Schneider, esse último dizendo que ele poderia parar de participar da antropologia internacional), Seeger aceitou (SEEGER, 2007, p. 405-06).

³⁸³ Graduado pela Universidade de Harvard em 1967, onde estudou com os orientandos de Maybury-Lewis Terence Turner e Victor Turner, Seeger conheceu Roberto Cardoso em seminários nos EUA, entre as circulações intelectuais da parceria entre as instituições. A relação de Anthony Seeger com o PPGAS do Museu Nacional foi estreitada em 1970, quando estagiou com Roberto DaMatta, antes de se dirigir ao trabalho de campo para o doutorado pela University of Chicago. Suas pesquisas ocorreram entre os Suyá (Kisêdjê), na região do Posto Indígena do Xingu. Antes de retornar aos EUA para escrever e defender sua tese, o antropólogo teve uma experiência docente no PPGAS, com Roberto DaMatta, em 1973, num seminário sobre parentesco.

Os comentários de Anthony Seeger chamam a atenção por dois aspectos. Pelas redes intelectuais reunidas por Roberto Cardoso desde a década de 1960 e seguidas por Roberto DaMatta na década seguinte, percebe-se o esforço de inserir a antropologia social do Museu Nacional no cenário internacional. Mas a fala de Seeger revela que, para alguns dos seus pares, essa seria uma antropologia sem alcance internacional. Obviamente que, na ocasião, o PPGAS tinha pouco tempo de atividade, e muitas coisas mudaram desde então, em termos de visibilidade e influência nacional e de avanço nas relações internacionais. Mas não deixa de revelar a forma como práticas acadêmicas produzem hierarquias, uma espécie de colonialismo nas experiências científicas, produzindo-se fronteiras entre o que seria uma “antropologia internacional” e, no máximo, uma “antropologia nacional”.

Marcas das hierarquias científicas também podem ser observadas no que seria a produção de uma antropologia tida como “nacional”. Segundo Christina Rubim, entre 1968 e 1994, 75% da produção acadêmica em antropologia social no Brasil foram produzidas na UFRJ (Museu Nacional), USP, UNB e UNICAMP (RUBIM, 1997, p. 97). O dado pode ser reflexo das políticas de concentração do poder político e dos investimentos em determinadas regiões e instituições, que se constroem como produtoras do nacional, evidenciando a desigualdade nas condições de produção de conhecimento.

Outro aspecto que pode ser inferido a partir da fala de Anthony Seeger são as leituras sobre as antropologias do Museu Nacional pelos que faziam algumas dessas antropologias. Roberto DaMatta teria afirmado que naquela ocasião não tinha ninguém para ocupar a posição de docência em Etnologia indígena no PPGAS. Subentende-se daí que as experiências etnológicas de Heloisa Fénelon não foram consideradas como passíveis de desenvolver um trabalho “com seriedade”. Nas fronteiras internas do campo antropológico da instituição, a formação, a carreira, o capital político e o tipo de antropologia que Heloisa praticava não se alinhavam às pretendidas para a disciplina de Etnologia do Programa. Anthony Seeger aceitou o convite, ingressando e desenvolvendo atuação importante, com investigações e orientações que ajudaram a constituir redes e perspectivas de pesquisa em Etnologia indígena no PPGAS.³⁸⁴

A participação de Heloisa Fénelon no seminário do curso ministrado por Antony Seeger em 1977 aconteceu no contexto de organização de um concurso público visando o

³⁸⁴ Das publicações de Anthony Seeger que resultaram das pesquisas realizadas no Brasil, podem ser citadas “Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras” (Campus, 1980); “Nature and Society in Central Brazil: The Suyá Indians of Mato Grosso” (Harvard University Press, 1981); “Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People” (Cambridge University Press, 1987). Entre os alunos que receberam sua orientação no PPGAS estão Eduardo Viveiros de Castro, no curso de doutorado (1977-1984) e Elizabeth Travassos, no curso de mestrado (1979-1984).

provimento de vagas para a disciplina de Etnologia, a ser realizado no ano seguinte. Heloisa era uma das componentes da banca de avaliação, presidida por Seeger. Talvez o convite para ministrar uma aula tenha acontecido mais em razão do concurso do que de uma aproximação intelectual. Tanto o SEE quanto o PPGAS tinham pautas de trabalho que justificavam a contratação de um professor/pesquisador. Segundo João Pacheco de Oliveira, um dos aprovados para a vaga de Etnologia e que desenvolveu trabalhos no SEE em parceria com Heloisa, o Programa tinha interesse em “fortalecer-se dentro do Departamento e do Museu Nacional” (OLIVEIRA, 2018, p. 24-25). Isso se observa na inscrição de vários alunos da primeira turma de doutorado, iniciado em 1978. Os quatro aprovados (duas vagas de Etnologia e duas vagas na disciplina de Antropologia Social) eram alunos do PPGAS.³⁸⁵

A carreira docente de Heloisa Fénelon seguiu por outras redes. As primeiras conferências ocorreram com a apresentação de palestras, várias em Faculdades e Universidades, ao longo das décadas de 1960 e 1970³⁸⁶. Em 1977, duas palestras revelam a aproximação da temática de arte indígena com a de arte popular e de artesanato, ampliando as redes de sociabilidade e institucionais. Ao lado de Lélia Coelho Frota, ministrou o tema “Arte Indígena no Brasil”, no Seminário sobre Arte Indígena e Arte Popular, realizado no 1º Encontro Latino-Americano de Educação através da arte, promovido pela FUNARTE. No mesmo ano, Heloisa apresentou a palestra “Arte Indígena e Taxinomia de Cultura Material”, no Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em Brasília-DF.

Além das palestras, Heloisa passou a ministrar cursos de formação em Arte Indígena. A tabela 3 apresenta alguns cursos oferecidos pela antropóloga, no intervalo de duas décadas.³⁸⁷

Tabela 3: Cursos oferecidos por Heloisa Fénelon (1966-1986)

Ano	Tema	Local	Observações
1966	Curso Arte Indígena Brasileira	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de	Departamento de Ciências Sociais e História (16 de maio a 2 de junho)

³⁸⁵ Para as vagas de Etnologia, foram aprovados João Pacheco de Oliveira e Eduardo Viveiros de Castro. João Pacheco, que havia cursado o mestrado na UNB com Roberto Cardoso de Oliveira, era orientado no PPGAS do Museu Nacional por Otávio Velho. Eduardo Viveiros de Castro, orientado no doutorado por Antony Seeger, havia cursado o mestrado no mesmo Programa, sob orientação de Roberto DaMatta (1974-1977). Os aprovados para as vagas de Antropologia Social foram José Sérgio Leite Lopes e Afrânio Garcia.

³⁸⁶ “Arte Indígena Brasileira” (duas palestras, uma na Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, em Belo Horizonte e na Faculdade de Filosofia de Juiz de Fora, em 1966); “As atividades do Setor de Etnografia do DA/MN/UFRJ”, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, em 1970; “Pesquisa de campo e museológica”, no Museu do Índio/FUNAI, relativas às pesquisas que realizava no Alto Xingu, em 1971; “As Culturas Indígenas”, no Curso de Antropologia oferecido no Curso Básico do Centro de Ciências da Saúde da FEFIERJ (posteriormente, UNIRIO), em 1977.

³⁸⁷ Não estou considerando, aqui, as palestras (exceto as que aconteceram em cursos de graduação e pós-graduação), os congressos e outros formatos de comunicação, que podem ser vistos no Anexo I.

		Marília (SP)	
1966	Curso Arte Indígena Brasileira	Museu Nacional	Promovido pela Sociedade dos Amigos do Museu Nacional
1967	Curso Arte Indígena Brasileira	ENBA-UB	Promovido pelo professor Mário Barata no 1º e no 2º semestre
1972	A visão Etnológica da Arte	Curso de Antropologia na Casa do Estudante do Brasil	Curso realizado pelos professores do DA/MN
1973-74	Etnologia da Arte (Arte Primitiva)	Disciplina oferecida a cursos de Graduação da UFRJ	Identifiquei uma turma oferecida na EBA em 1974.2, correspondendo no currículo ao curso de História de Arte (Relatório de atividades do DA)
1975-96	Livre Docente	EBA-UFRJ	Como professora de História da Arte, trabalhou temas de antropologia da arte
1976	Disciplina de Etnobotânica	Curso de Pós-Graduação em Botânica	Programa de Pós-Graduação em Biologia da UFRJ
1980-85	Professora e orientadora no Curso de Especialização em Arqueologia	Setor de Arqueologia, DA/MN	Disciplinas oferecidas - Culturas Indígenas no Brasil; - Etnohistória das Populações Indígenas no Brasil - As Populações Indígenas do Brasil e o Contato Interétnico
1986	Professora e orientadora no Curso de Mestrado em Artes Visuais	EBA-UFRJ	Área: História e Crítica da Arte Disciplinas oferecidas - Antropologia Cultural - Arte Primitiva
1986	Professora Titular de Etnologia	Departamento de Antropologia/MN (UFRJ)	Disciplinas oferecidas - Teoria e Técnica de Pesquisa - Arte na América Espanhola - Produção Cultural Pós-Conquista Latina - Teorias da antropologia da arte

Os seus primeiros cursos foram de curta duração. Era um curso sobre “Arte Indígena Brasileira”, apresentado em quatro ocasiões entre 1966 e 1967, quando Heloisa já era responsável pelos trabalhos do Setor de Etnologia. A novidade destes cursos não está apenas no tema de arte indígena brasileira. Castro Faria, por exemplo, já havia ministrado um curso de “Arte Primitiva no Museu Nacional” de Belas Artes, em 1961. O pioneirismo de Heloisa Fénelon está no fato do seu trabalho docente ser pautado, além das referências bibliográficas, nas experiências de trabalho de campo.

Um documento arquivado no Museu Nacional revelava ideias da professora sobre os primeiros cursos que ministrou. Não está datado, mas pelo título (“Curso de Arte Indígena Brasileira”), pela data da publicação mais recente informada nas referências bibliográficas (1963) e pelo formato (4 aulas, distribuídos em duas semanas), provavelmente se refere aos cursos oferecidos na década de 1960. O plano de curso é uma oportunidade para compreender o que Heloisa Fénelon pensava sobre Arte Indígena, um primeiro passo para entender a sua noção de Antropologia da Arte. O tema da primeira aula eram “noções básicas” e “principais características” das atividades artísticas em “sociedades tribais”. Abordava a relação entre os

membros da comunidade e o gozo pela arte, a situação social e o público do artista indígena, entre outros pontos. A segunda aula tratava das “áreas culturais indígenas do Brasil e grupos tribais que as integram, mais representativos como produtores de arte”. Recorrendo à divisão cultural do território elaborada por Eduardo Galvão, a ideia era discorrer sobre a “especificidade da produção artística em cada área considerada”, a partir da análise de “estilos da indumentária de dança e arte plumária, e de pintura corporal”.

A terceira aula teórica era sobre “estudo das atividades artísticas e do papel social do artista em três grupos indígenas”: 1) Karajá (mudança estilística, ideal de beleza, a ceramista e a sua importância para o comércio, o aprendizado, os desenhos das crianças e adultos, simbolismo do desenho ornamental); 2) “tribos do Alto Xingu” (“especialidades dos diversos grupos”, “comércio intertribal de objetos”, “desenhos de crianças e adultos”, “representações da fauna, da figura humana, dos seres sobrenaturais, e de elementos ornamentais”) e 3) “índios Kadiwéu” (“diversas modalidades de expressão artística e desenhos sobre papel de adultos e crianças). A última aula era destinada à avaliação, com duração de duas horas. O tema deveria ser escolhido entre três opções: a participação do grupo social nas práticas artísticas, os tipos de pintura corporal ou uma crítica de “A Arte Plumária dos Índios Kaapor”, de Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro, ou de “A cerâmica figurativa Karajá”, de Castro Faria.

A bibliografia obrigatória indicava quatro textos, elencados nesta ordem: um de Raymond Firth, “The Social Framework of Primitive Art”, publicado em “Elements of Social Organization”; um texto de Claude Lévi-Strauss, “Le Doublement de la Représentation dans les Arts de l’Asie et l’Amérique”, publicado em “Anthropologie Structurale”; um de Franz Boas, “Representative Art”, publicado em Primitive Art e um de Darcy Ribeiro, “Arte Plumária dos índios Kaapor”.

Os primeiros nomes, Raymond Firth e Claude Lévi-Strauss, foram referências importantes à antropologia social no Brasil, presentes nos cursos e nas reflexões de Roberto Cardoso de Oliveira, na década de 1960. O referencial teórico não era monopólio de uma disciplina ou de uma rede intelectual. As semânticas estavam à disposição de diferentes pesquisadores, e não foi diferente com Heloisa Fénelon, que dialogava com diferentes abordagens, procurando delas extrair aquilo que a ajudasse a produzir resultados analíticos efetivos. A indicação de Boas e de Darcy Ribeiro sinalizam a presença de autores associados à antropologia cultural. O texto de Darcy também sinaliza a abertura de espaço para autores nacionais e para as discussões sobre os contextos antropológicos brasileiros. Todos estes autores e textos foram abordados na tese sobre a arte Karajá.

A experiência em cursos de curta duração foi uma base para pensar numa estrutura de maior. Uma das edições (a de 1967), inclusive, foi oferecida na Escola de Belas Artes por mediação de Mário Barata, professor de História da Arte. A disciplina de História da Arte foi um caminho para Heloisa formular sua proposta disciplinar de Etnologia da Arte. A carreira de docente na UFRJ colocou em seu horizonte o formato da disciplina acadêmica, principalmente após a reforma universitária de 1968. Atuando como antropóloga de museu e consolidada no cargo de professora universitária, ele criou estratégias que relacionava diferentes disciplinas para desempenhar atividades docentes.

Nos relatórios de atividades de 1973 e de 1974, Heloisa registrou a oferta de uma disciplina de “Etnologia da Arte (Arte Primitiva)” na grade de cursos de graduação da UFRJ. Era uma atividade em parceria com a professora Maria da Conceição de M. C. Beltrão, do Setor de Arqueologia, e a colaboração dos professores assistentes do SEE, Geraldo Pitaguary e Maria Helena Dias Monteiro, que atuavam sob a sua coordenação. Destinava-se a estudantes que tivessem créditos nas disciplinas de introdução à Antropologia e/ou à História da Arte. A ementa estava organizada em três pontos. O primeiro tratava dos conceitos da Arte Primitiva, as condições de produção, os conteúdos e os estilos (do ponto de vista etnológico, arqueológico e do historiador da arte) e “exemplos empíricos”: pré-colombiano brasileiro, artes indígenas atuais, “artes dos primitivos da América, África e Oceania”. O segundo era destinado à exposição de pesquisas de campo e de gabinete sobre o tema. Por fim, discutir-se-iam temas de “tipologia e classificação dos objetos de cultura e documentos visuais”.³⁸⁸ No planejamento de atividades para o segundo semestre de 1974, a Escola de Belas Artes solicitou a realização do curso, com os créditos em correspondência à disciplina de História da Arte.³⁸⁹

A referência aos nomes de Geraldo Pitaguary e de Maria Helena Dias Monteiro sinaliza a formação da rede de trabalho reunida por Heloisa Fénelon. Com formação no Curso de Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia da UB, Maria Helena Dias Monteiro havia estagiado no SEE de 1966 a 1969, como bolsista da CAPES e depois CEPEG/UFRJ. As duas assinaram o texto “Dois estilos plumários: barroco e clássico no alto Xingu”, publicado pela revista do Museu Paulista (COSTA e MONTEIRO, 1968/1969). Pelo que observei a partir da documentação pesquisada, foi o primeiro caso de uma estagiária de Heloisa Fénelon contratada para os quadros da instituição. Na passagem para a década de 1970, Maria Helena

³⁸⁸ Relatórios de atividades docentes de Maria da Conceição de M. C. Beltrão, de Maria Heloisa Fénelon Costa, de Maria Helena Dias Monteiro em 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

³⁸⁹ Relatórios de atividades docentes de Maria Heloisa Fénelon Costa no primeiro semestre de 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

foi contratada como auxiliar de ensino do SEE, mesmo período em que foi aprovada para o curso de mestrado no PPGAS, sob orientação de Roberto DaMatta. O que permite identificar que as relações entre as antropologias do SEE e do Programa às vezes tinham aproximações, dentro das estratégias e interesses de quem mantinha tais relacionamentos. A proposta de pesquisa era sobre a organização social dos Mehinako e outros povos da região do rio Xingu,³⁹⁰ que tinha em Heloisa Fénelon uma das referências de pesquisadora dedica ao tema. Em agosto de 1970, trinta objetos de povos do Alto Xingu, principalmente dos Yawalapiti, sob a coleção Maria Helena Dias Monteiro.³⁹¹

Geraldo Pitaguary também foi contratado no final da década de 1960, como auxiliar de ensino. Vimos que o experiente conservador e museólogo havia trabalhado no Museu do Índio, quando conheceu Heloisa Fénelon, enquanto ela passava pela formação de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural. Dez anos depois, Pitaguary passou a trabalhar no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional. Lá, colaborou com Heloisa nas disciplinas de Etnologia da Arte e na orientação de estagiários. Entre os seus trabalhos estavam as atividades de conservação, restauração e de classificação dos objetos, assim como a catalogação dos materiais nos Livros de Tombo do Catálogo das Coleções. De 1969 a 1981, Pitaguary registrou 2055 objetos. A maior parte do material registrado neste período resultou de pesquisas e trabalhos de campo.³⁹²

Outro passo importante na carreira docente de Heloisa Fénelon foi iniciado em 1968, com a inscrição para o concurso de livre docência da disciplina de História da Arte, junto à Escola de Belas Artes. O concurso, contudo, não aconteceu naquela ocasião. No plano de trabalho para o Museu Nacional em 1974, a professora destacava que as pesquisas sobre “Sistema Estético do Alto Xingu”, desenvolvidas desde 1961, e sobre “Ergologia do Karajá”, desde 1957, eram na ocasião as de “maior importância” (as demais eram sobre Etnohistória, Desenhos espontâneos, Ergologia do Amazonas, Pintura corporal Indígena no Brasil). A importância atribuída estava no fato de haver uma tese produzida e outra em processo elaboração. As duas seriam apresentadas para concursos de livre docência. Heloisa deu

³⁹⁰ Relatórios de atividade docentes de Roberto DaMatta em 1973 e 1974. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

³⁹¹ Catálogo das Coleções de Etnografia. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

³⁹² Entre os itens inscritos nos Livros estavam materiais introduzidos anteriormente, como a coleção introduzida por Heloisa Fénelon em 1960, e outras por Roberto Cardoso de Oliveira, Esperidião Antônio da Rocha (Karajá e Kadiwéu), William Croker, Roque Laraia, Julio Cezar Melatti, Alcida Rita Ramos, entre as décadas de 1950 e 1960. Dos materiais introduzidos na década de 1970, estão coleções levadas por Joan e Terence Turner, Dolores Newton e Jean Carter, Ione Leite (Tapirapé e Karajá), Maria Helena Dias Monteiro (Alto Xingu), Heloisa Fénelon (Alto Xingu e Karajá), Michel Jouin, Anthony Seeger (Suyá), Thomas Gregor, Berta Ribeiro (Alto Xingu), entre outros.

notícias de que as inscrições para o concurso da Escola de Belas Artes seriam reabertas, e que ela representaria a tese sobre os Karajá.

O seu interesse era apresentar os resultados da pesquisa no Alto Xingu no concurso para a vaga de livre docência em Antropologia, que aconteceria no Museu Nacional. Por isso, pretendia concluir a nova tese em 1974. Não localizei informações sobre a realização deste concurso. Mas a sinalização de Heloisa sugere o objetivo de atuar como docente em Antropologia no Museu Nacional por um caminho institucional alternativo às redes intelectuais do PPGAS.

O que de fato aconteceu em 1974 e mobilizou a participação de Heloisa foi o concurso para a Escola de Belas Artes. Aprovada, a antropóloga foi consagrada com duas titulações. Em 30 de agosto, a defesa de tese *Arte e Artista na Sociedade Karajá*, bem como as demais etapas do concurso, renderam-lhe dois diplomas na EBA: o de doutorado em Arte, pelo Setor de História da Arte; e o de Livre Docente em História da Arte.

Pouco mais de vinte anos da conclusão do primeiro rito de instituição na produção acadêmica – a graduação em Pintura – os papéis de diplomação resultantes deste novo rito não apenas lhe garantiram o título de doutorado, a vaga de livre docente e a volta à Escola de Belas Artes, agora como professora. O ato permite também observar o quanto diferentes campos acadêmicos se cruzam em sua trajetória e na trajetória de criação de uma disciplina.

A tese, elaborada sob a perspectiva da pesquisa etnográfica baseada em observação participante, apresentou um estudo antropológico sobre temas de artes indígenas, de organização social e do papel social da artista, da mulher Karajá. A pesquisa começou quando a artista passou pela iniciação antropológica, oferecido pela agência indigenista, em um museu etnológico, com financiamento do Ministério da Educação e Saúde, através da agência de fomento CAPES. Teve continuidade quando a então antropóloga assinou contrato como pesquisadora de uma instituição científica, um museu que além de etnográfico e antropológico, era de Ciências Naturais. O resultado da pesquisa sobre arte e organização sociocultural indígena foi apresentado para um concurso em 1968 que ocorreu apenas em 1974, na Escola de Belas Artes. Rendeu-lhe titulação e carreira docente em História da Arte. A disciplina de História da Arte, da qual Heloisa não somente teve formação, mas também fazia parte dos seus interesses de pesquisa antropológica sobre teorias da arte, tornou-se o viés pelo qual a professora introduziu os campos de Etnologia e de Antropologia na EBA.³⁹³ E se

³⁹³ Como mencionei na introdução, não foi possível ampliar a investigação sobre a experiência docente de Heloisa Fénelon na Escola de Belas Artes. O incêndio no 8a prédio do prédio da Reitoria da UFRJ em 2016

tornou também o caminho de estratégia institucional para confirmar a atuação como docente de Antropologia, mesmo que lecionando para outras formações das ciências humanas.

A aprovação no concurso pode ser considerada mais um momento de reorganização da sua vida pessoal e profissional. Nos anos seguintes, as atividades vinculadas ao Museu Nacional teriam que ser conciliadas à nova vinculação profissional, tarefas docentes e rotinas na EBA. O que Heloisa conseguiu, pois entre meados das décadas de 1970 e de 1980, os projetos financiados pela FINEP movimentaram consideravelmente os trabalhos no SEE.

A experiência docente de Heloisa no Museu Nacional se aproximou de outras disciplinas. Como pode ser visto na tabela 3 (cursos oferecidos por Heloisa Fénelon), em 1976 ela ingressou como colaboradora no Programa de Pós-Graduação de Botânica, na ocasião coordenado pela professora Margareth Emmerich.³⁹⁴ Heloisa comentou em uma anotação a “colaboração no mestrado de Botânica”, com a disciplina de Etnobotânica. Considerava que grande parte das peças etnográficas tinham vegetais como matéria-prima, o que poderia servir para as aulas práticas e para os trabalhos dos alunos deste curso.

Outra experiência de curso de Pós-Graduação no Museu Nacional foi no campo da Arqueologia. De 1980 a 1985, ela colaborou com o Curso de Especialização em Arqueologia, coordenado por Maria da Conceição Beltrão. Nos anos anteriores, as duas professoras já vinham desenvolvendo projetos em conjunto, como a oferta da disciplina de Etnologia da Arte e o projeto de Etnohistória, voltado ao entendimento das relações entre Etnologia, História e Arqueologia. Na organização do Curso de Especialização, Beltrão contou a presença de Fénelon, que coordenou a área de Arqueoetnologia, ofereceu disciplinas de Culturas Indígenas no Brasil, Etnohistória das Populações Indígenas no Brasil e As Populações Indígenas do Brasil e o Contato Interétnico, orientou trabalhos de pesquisa.

Entre 1984 e 1986, duas experiências significaram novos horizontes na sua carreira docente. Em 1984, houve a autorização para um concurso de professor titular no Museu Nacional, para as áreas de antropologia social e de etnologia. Como vimos, Heloisa Fénelon foi aprovada e assumiu a vaga de professora titular de Etnologia. A tese “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais” lhe rendeu o título de professora titular e a correspondência ao título de tese de pós-doutorado, de acordo com o registro no currículo do CNPq. As disciplinas registradas por ela nos anos seguintes eram de Teoria e Técnica de

dificultou o acesso ao Arquivo Histórico da Escola Nacional de Belas Artes, sob a guarda do Museu Dom João VI, localizado no 7º andar.

³⁹⁴ Memorial e currículo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Pesquisa, Arte na América Espanhola, Produção Cultural Pós-Conquista Latina e Teorias da Antropologia da Arte.

Outra mudança na docência de sala de aula ocorreu em 1985, quando ela participou da Comissão de Implantação do Curso de Mestrado em Artes Visuais na EBA. Aprovado o Curso, implementado na área temática de História e Crítica da Arte, ela compôs também a comissão examinadora do processo seletivo para a primeira turma, oferecida em 1986. No ano inaugural, Heloisa ofereceu uma disciplina de Antropologia Cultural e Arte Primitiva. Nos seguintes, ofereceu cursos de Etnologia da Arte e de antropologia da arte. Além da orientação de estagiários no Museu Nacional, ela passaria a orientar pesquisadores em seus cursos de mestrado da EBA.

Perceber como Heloisa Fénelon construiu estratégias para lecionar conhecimentos do campo antropológico ajuda a entender o tipo de antropologia interdisciplinar que produziu. A sua docência não foi para cursos de formação no próprio campo antropológico, mas para a formação de outros profissionais, em diferentes campos, envolvendo diferentes disciplinas. Antropologia, Arte, História da Arte, Arqueologia, Etnobotânica foram alguns exemplos do cruzamento científico que teve na antropóloga um vetor de mediação.

No último tópico deste capítulo, a seguir, analiso o papel que Heloisa atribuiu à pesquisa no trabalho de curadoria, reunindo uma rede de professores e pesquisadores que ampliou e intensificou a agenda de pesquisa no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional.

5.5 Curadoria e pesquisa

Era interesse de Heloisa Fénelon fomentar atividades de pesquisa relacionadas às coleções. Ao se referir sobre a importância do material etnográfico para as aulas que ministraria na Pós-Graduação de Botânica na década de 1970, ela registrou que

as coleções e os arquivos etnológicos poderão servir ainda aos alunos do Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social que pretendam elaborar teses sobre Etnologia Indígena ou sobre aspectos da sociedade brasileira rural e urbana, porquanto contamos também com coleções significativas de arte popular e da chamada “cultura sertaneja”.

Este registro foi localizado nos rascunhos manuscritos citados anteriormente, arquivados na SEMEAR. Como falei, provavelmente se tratava da organização de pontos a serem defendidos no memorial destinado aos concursos que estavam no seu horizonte.

Poderia ser a preparação de uma performance para futuros concursos, no próprio Museu Nacional. Mas ao mencionar a possível serventia das coleções e dos arquivos do SEE ao PPGAS, Heloisa sinaliza duas questões. A primeira é que, se coleções e arquivos “poderão servir” aos alunos, o uso do tempo verbal no futuro sugere que até então não serviam, sob o seu ponto de vista. A segunda é que as linhas de pesquisa do Programa e do SEE poderiam estar alinhadas. As coleções e os arquivos estariam disponíveis para estudos etnológicos sobre indígenas e sobre sociedades rurais e urbanas. Ao afirmar o potencial de pesquisa das coleções e indicá-las como possibilidade aos pesquisadores formados em Antropologia Social, Heloisa está atribuindo sentido de pesquisa não apenas às coleções, mas também à sua própria carreira, à sua trajetória e aos projetos que coordenava.

Um dos alunos da primeira turma do PPGAS e o primeiro a defender dissertação de mestrado no PPGAS, em 1971, Otavio Guilherme Cardoso Alves Velho gentilmente me concedeu uma entrevista para esta pesquisa, em 22 de maio de 2019.³⁹⁵ O meu interesse em entrevistá-lo partiu de uma conversa que tivemos após uma palestra que ele ministrou no Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, em 2016, quando aconteceu o lançamento da “Coleção Aulas Inaugurais” do Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Uma das aulas públicas foi a sua, “Revistando as frentes de expansão”, onde recuperou os aspectos das pesquisas e da publicação de sua tese sobre o assunto (VELHO, 2016).³⁹⁶

A entrevista aconteceu após o incêndio do Museu Nacional. Otávio Velho falou sobre a sua aproximação com Roberto Cardoso, através de Manuel Diegues e do Centro de Estudos Latino Americanos. Para ele, Roberto Cardoso “não tinha um diálogo rico com o Diegues e com toda a linha culturalista, mas no plano pessoal eles tinham uma boa relação”. Tanto nas lembranças de alguns alunos da primeira geração formada por Roberto Cardoso no Museu Nacional na década de 1960 quanto nas lembranças de Otávio, que ingressou em 1966 como

³⁹⁵ Como falei no primeiro capítulo, Otávio e Heloisa se conheceram em meados da década de 1960, quando participavam do Comitê de Cultura do Partido Comunista. Ele cursava a graduação em Ciências Políticas e Sociais pela PUC-Rio (1961-1964), enquanto ela trabalhava no Museu Nacional. Também neste período, Otávio trabalhou como assistente de ensino de Manuel Diegues Jr., no Centro de Estudos Latino Americano. Diegues era estudioso de temas de folclore, havia ministrado conferências no Curso de Antropologia Cultural do Museu do Índio, onde Fénelon estudou. Foi a partir dali que Otávio começou a trabalhar no Setor de Etnologia do Museu Nacional, com Roberto Cardoso de Oliveira, em 1966, como pesquisador auxiliar. Dois anos depois, ingressou no PPGAS, em pesquisa sobre a frente de expansão agrícola na região amazônica, campesinato e colonialismo interno. Entre o mestrado no PPGAS e o doutorado na Universidade de Manchester, Inglaterra (1973), tornou-se professor do Programa no Museu Nacional, onde seguiu importante e reconhecida carreira científica e docente.

³⁹⁶ Após a palestra, conversamos rapidamente, mencionei que trabalhava no Setor de Etnologia e pesquisa sobre Heloisa Fénelon. Ao que ele me disse tê-la conhecido nas reuniões do Comitê Jovem do Partido Comunista, na década de 1960. Tanto pela aproximação política quanto pela relação institucional no Museu Nacional, os seus relatos me teriam excelentes contribuições para esta pesquisa.

pesquisador assistente, foi aprovado na primeira turma de mestrado e se tornou professor do Programa no começo da década seguinte, a questão da abordagem sociológica e culturalista no campo antropológico foi bastante evidenciada.

Eu gostaria de entender como ele percebia a relação entre as antropologias do PPGAS e do SEE. À pergunta sobre como ele percebia a questão das pesquisas sobre objetos e coleções, Otávio Velho considerou que:

o PPGAS não se aprofundou nessa questão, na verdade ele se afastou. A nossa relação com as coleções era mínima, para a maioria dos alunos era nenhuma. A ênfase era na antropologia social, que de alguma maneira ia em outra direção. Então na verdade não havia muita comunicação. A linha de trabalho que vai nessa direção que você está falando aí estava mais relacionada contemporaneamente ao Darcy Ribeiro. Na verdade, Heloisa era muito ligada ao Darcy. Era uma referência muito forte para ela. Por outro lado, as relações do Roberto com o Darcy não eram muito fáceis, eram bem complicadas. Então o Darcy era uma figura que, por exemplo, não fazia parte, em geral, da nossa bibliografia. Toda a linha mais culturalista, de certa maneira, havia quase um combate, uma guerra. Então eu acho que com isso as questões das coleções ficavam mais para esse lado, que não era o lado com o qual o Roberto se identificava. Pessoas como Heloisa e Berta, que poderiam ser apoiadas e integradas ao Programa, não foram.

A fala de Otávio recupera alinhamentos no interior do campo antropológico do Museu Nacional. Heloisa e as coleções (Berta Ribeiro também foi mencionada) estariam associadas à figura de Darcy, que não tiveram espaço na bibliografia, nas agendas e nos interesses de pesquisa do PPGAS. A menção a Berta Ribeiro situa o conteúdo da fala no final da década de 1970, quando Roberto Cardoso já não fazia parte do quadro docente do PPGAS. Após retornar do exílio e da separação de Darcy, Berta foi contratada para trabalhar nos projetos com Heloisa Fénelon, retomando a carreira de pesquisadora. Naquele cenário, aconteceu uma rusga entre Darcy e alguns professores do PPGAS do Museu Nacional, principalmente, Roberto DaMatta.

Darcy havia sido um dos signatários da Declaração de Barbados, documento elaborado por antropólogos que participaram do Simpósio sobre Fricção interétnica na América do Sul, em 1971. O documento denunciava que “os indígenas da América continuam submissos a uma relação colonial de domínio, que teve início no momento da conquista e que não se desfez no seio das sociedades nacionais”. Responsabilizava o Estado pelo resultado catastrófico das ações indigenistas, sugerindo que novas ações rompessem com a situação; as missões religiosas, pela imposição de “critérios alheios às sociedades dominadas” e pela “exploração econômica e humana”; e responsabilizava ainda a antropologia, ciência que “desde sua origem” serviria de “instrumento da dominação colonial”. Os conhecimentos e técnicas de ação antropológica teriam reforçado a relação colonial, pautados no

“cientificismo”, “hipocrisia” e “oportunismo”. Sugeria-se que a antropologia assumisse o compromisso com o combate ao genocídio e à luta desses povos pela libertação da condição de colonizado.

Ao retornar do exílio, em meados da década de 1970 a agenda de Darcy Ribeiro seguiu pelo viés político. As atividades docentes e de pesquisador não tiveram a mesma regularidade, nem tampouco a convivência com o meio universitário de forma mais sistemática, como nas décadas anteriores. Em uma entrevista à Revista Encontros com a Civilização Brasileira, Darcy atualizou o debate sobre as genealogias e relações de filiação do campo antropológico no Brasil, demonstrando insatisfação com os caminhos que as novas gerações de antropólogos vinham seguindo. Ele se filiou à Etnologia de Curt Nimuendajú e de Eduardo Galvão, colocando-se como protagonista na criação de uma antropologia simpática aos indígenas. Por outro lado, acusava as gerações posteriores de se afastar dos indígenas e deles se aproveitar para o próprio benefício, com a obtenção de títulos de doutores. Os antropólogos agiriam como “cavalos de santo” de autores estrangeiros, como Lévi-Strauss (*Apud*. MATTOS, 2007, p. 300-301).

Em resposta, Roberto DaMatta negou a submissão da sua experiência antropológica à condição política ou ideológica (*Apud*. MATTOS, 2007, p. 302). Ele tentou mobilizar os colegas do PPGAS a fim de emitir uma nota de repúdio. Segundo Otávio Velho, “o Programa se colocou ao lado do Matta”. Mas João Pacheco de Oliveira, mencionou que, procurado por Gilberto Velho para tratar do assunto, respondeu-lhe que não assinaria a nota, pois achava “que essa é uma polêmica entre duas pessoas, não tem sentido. Tem coisas que eu concordo, que Darcy diz, e tem outras que eu concordo, que o Matta diz” (OLIVEIRA, 2017, p. 27). De todo modo, a celeuma estava colocada.

Sobre o assunto, Roque Laraia, décadas depois, em entrevista, respondeu a crítica. Disse que Darcy seria o “cavalo-de-santo do Leslie White, porque toda a antropologia dele era do neoevolucionismo norte-americano”. Segundo Laraia, ao retornar para o Brasil, após o período de exílio (1964-1974), Darcy “assumiu uma outra vida” e “rompeu com o passado”, “uma mudança muito forte de personalidade”. O rompimento teria começado pelo casamento com Berta, que seguiu exitosa carreira. Para ele, a partir do crescimento de Berta Gleizer no campo antropológico – com grande quantidade de publicações, tese de doutorado, pesquisadora de alto nível do CNPq, posteriormente concursada professora do Museu Nacional – Darcy teria rompido também com a ABA, deixando de comparecer às reuniões, e com o próprio Museu Nacional (LARAIA, 2008).

Mais uma vez é importante ressaltar que as falas citadas representam o ponto de vista de narradores que ocupam a posição de testemunhas e de agentes das histórias narradas, fizeram e fazem parte dos alinhamentos teóricos e políticos, da própria constituição do campo antropológico no Museu Nacional e no Brasil. Não se trata de localizar quem está certo ou errado, mas de entender como as experiências vividas são narradas por quem as viveu. É um caminho para entender a complexidade do mundo social em que Heloisa Fénelon construiu a sua carreira, a partir das memórias de quem conviveu com ela na mesma instituição, no mesmo campo científico, em diferentes circunstâncias temáticas e de redes de sociabilidade. Talvez ajude a identificar o porquê de Castro Faria ter dito que a sua carreira docente (e intelectual, ampliando a escala de observação) não ter sido “devidamente ressaltada”. E por conseguinte, por quem não foi ressaltada. Reformulando, por qual antropologia a antropologia de Heloisa Fénelon não foi reconhecida.

A associação da sua imagem à de Darcy é uma questão importante neste contexto. Certamente, Heloisa Fénelon tinha uma relação de respeito, admiração intelectual e de agradecimento. Afinal, foi Darcy que lhe abriu as portas para a antropologia e para o tema de mudança de estilo na arte Karajá. Pensando nesta linha, Roberto Cardoso também seria grato intelectual e institucionalmente a Darcy, que lhe abriu as portas da Seção de Estudos para realização de suas pesquisas e início de atuação profissional, docente e de orientação de pesquisa. Na década de 1970, a aproximação intelectual e política de Heloisa não era com Darcy, afastado que estava destes meios. Era, sim, com Castro Faria, responsável por sua contratação, formação continuada e nomeação à responsável pelo Setor de Etnologia e Etnografia, pela curadoria das coleções e pelas pesquisas e demais atividades.

Otávio Velho, na entrevista que me concedeu, respondeu uma pergunta sobre a relação entre Roberto Cardoso e Heloisa, dizendo que lhe parecia ser uma boa relação, do ponto de vista pessoal, “mas que não tinha produto antropológico que saísse disso, mas era boa, nunca reparei maiores tensões”. Continuando o raciocínio, Otávio se refere à relação de Heloisa com Castro Faria, afirmando ser “muito importante para ela”. No seu entendimento, Castro, “dentro do Programa tinha algumas diferenças em relação ao Roberto, algumas desconfianças em relação às novidades trazidas pelo PPGAS”. O trabalho de Fénelon seria mais reconhecido por Castro do que por Roberto ou outros que compuseram as primeiras gerações do Programa:

no estilo PPGAS, o trabalho desenvolvido pela Heloisa e pela Berta não era muito valorizado. Apesar de que o pessoal mais da velha guarda ainda tinha uma relação mais orgânica com as coleções que depois boa parte acho que se perdeu. Eu lembro que quando fiz trabalho de campo pela primeira vez como assistente do Roque [Laraia] havia sempre uma preocupação, paralela à sua pesquisa, de coleta de

material para trazer para a coleção, fazia parte da rotina de pesquisa. No trabalho, como era feito na época, você tinha sempre essa obrigação de trazer material para o Museu, havia esse tipo de relação, depois foi diminuindo. O trabalho com as coleções não era considerado teoricamente muito atual, relevante. Coincidiu também o início do Programa com o apogeu da influência intelectual do Lévi-Strauss e do estruturalismo. E eram coisas que na verdade não eram de grande interesse, pelo que conseguia perceber, pelo menos era essa a imagem da Heloisa e da Berta.³⁹⁷

Importante observar a referência ao processo de colecionamento de “cultura material” pelo qual Otávio Velho passou, na viagem do primeiro trabalho de campo com Roque Laraia. É uma evidência da complexidade das relações. Embora afastadas do ponto da significação e da importância atribuída, conforme apontada no relato, as práticas de colecionamento evidenciavam a imbricação do ponto de vista institucional. As críticas à antropologia de museus partiam do que seria uma antropologia universitária, tal como tratado por George Stocking Jr. (1985). Acontece que essas antropologias estavam sob a mesma organização institucional, museológica (Museu Nacional) e universitária (UFRJ), com fluxos que muitas vezes se cruzavam. A introdução de coleções para o SEE fazia parte da contrapartida pelo apoio institucional do Museu às atividades de pesquisa coordenadas por Roberto Cardoso de Oliveira.

A antropologia de museu de Heloisa Fénelon era pautada na pesquisa. Sua relação com os objetos e coleções de objetos foi orientada pela pesquisa cultural e social, baseada em critérios científicos, teórica e metodologicamente referenciados. A partir dos materiais e dos desenhos, tentava compreender as representações que os indígenas atribuíam às coisas. Como será tratado no capítulo seguinte, as suas práticas de colecionamento também seguiram nesta direção. Não à toa, enquanto a primeira coleção de objetos reunidas junto aos Karajá e introduzida em 1960 indicava 84 números de itens registrados, a coleção de desenhos elaborados pelos indígenas reuniu aproximadamente mil exemplares. Mesmo que as peças tenham sido adquiridas por compra, na chave da arte e do artesanato, o principal investimento de colecionamento, em termos de quantidade, foi à arte do desenho.

Buscando ampliar as agendas de trabalho e as redes de sociabilidade de pesquisadores para o SEE, Heloisa conseguiu um importante financiamento da FINEP, entre 1975 e 1976. Ela colocou em prática um grande projeto de reorganização do Setor de Etnologia e Etnografia. Naquela ocasião, ao menos cinco estagiários do Setor estavam vinculados como alunos no Curso de Mestrado em Antropologia Social do Museu Nacional: Ricardo Gomes Lima, Paulo José Ribeiro Magalhães, Beatriz Nogueira Junqueira, Tânia Maria Cunha Neiva e

³⁹⁷ Entrevista concedida por Otávio Velho em 22/05/2020.

Ana Margareth Heye. Outra estagiária, a museóloga Thereza de Barcelos Baumann, estava matriculada no curso de mestrado em História da UFF. cursando o doutorado em Louvain, na Bélgica, onde havia feito o mestrado, Naumi de Vasconcelos era pesquisadora nível B do CNPq, em pesquisa sobre “Sexualidade na Baixada Fluminense”, sob a supervisão de Heloisa Fénelon.

Algumas das pesquisas realizadas por alunos do PPGAS sinalizavam as aproximações de Heloisa com temas que estavam além da Etnologia indígena. A experiência de orientação com Ana Margareth Heye indica a aproximação com a linha de Antropologia Urbana, sob orientação de Gilberto Velho. A pesquisa era sobre a moradia em comunidade no Rio de Janeiro, Mata Machado, defendida em 1979. Paulo José Ribeiro Magalhães também realizou pesquisa sobre a comunidade de Mata Machado, mas sob a ótica das “lutas de classes dos trabalhadores urbanos”, subtítulo de sua dissertação defendida no ano seguinte, sob orientação de Otávio Velho. Os trabalhos de Ana Margareth Heye e de Ricardo Gomes Lima indicam a aproximação com os temas e instituições voltados ao artesanato, ao folclore e à arte popular.

Entre 1975 e 1976, Heloisa elaborou a proposta que culminaria no projeto “Etnografia e emprego social da tecnologia em sociedades tribais e em populações regionais”. A coordenadora reuniu uma equipe de pesquisadores para atuarem como consultores e executores dos trabalhos. Berta Ribeiro havia retornado ao SEE como bolsista do CNPq em pesquisas sobre “critérios taxonômicos e tipologias dos artefatos trançados dos índios do Brasil”, sendo convidada a participar do projeto, para o qual acabou sendo contratada. O convite foi estendido ainda a Lélia Coelho Frota, museóloga, “membro do Conselho Nacional de Cultura”, e a Gilberto Velho, professor do PPGAS, sinalizando as relações que tentava estabelecer com o Programa. Com eles, Heloisa discutiu, entre outros assuntos, a “classificação do material etnográfico e sua catalogação e acondicionamento”. Essas informações constam em um documento nomeado “ESQUEMA de itens que devem constar do PROJETO (Finep)”. São duas folhas em que ela elenca dez pontos a serem introduzidos na proposta em elaboração. Não há registro de data, mas deve ter sido elaborado entre 1976 e 1977. Participaram também da elaboração do projeto o professor e assistente Geraldo Pitaguary e os estagiários e mestrandos Ricardo Gomes Lima e Thereza Baumann,

Através do projeto, buscavam-se recursos financeiros para reestruturação geral do SEE. A reestruturação consistia em duas linhas de ação curatorial, com os trabalhos organizados em subprojetos. Uma linha de trabalho propôs a atualização das condições de conservação e de pesquisa sobre as coleções, procedendo a elaboração de um novo inventário geral das peças do acervo etnográfico e a reorganização do espaço físico. A ideia era

transformar o depósito em área técnica, ou reserva técnica, construindo um novo laboratório de conservação e restauração, adquirindo novos armários e fichários e construindo um jirau. O projeto foi coordenado por Ricardo Gomes Lima. Aproveitando a altura do pé direito do terceiro pavimento do Palácio da Quinta da Boa Vista (aproximadamente 15 m), a construção do jirau promoveu a instalação de um mezanino, uma estrutura de madeira sustentada por grandes vigas de ferro, gerando uma área de aproximadamente de 200 m², praticamente dobrando a área disponível para a guarda do material.

Outros três subprojetos iniciais eram voltados a trabalhos de pesquisa de campo. Berta Ribeiro coordenou o subprojeto “Etnografia do Alto Xingu”, Lélia Coelho Frota e Ana Margareth Heye o subprojeto “Etnografia entre populações regionais”, na região de Paraíba do Sul, no Rio de Janeiro, e Heloisa coordenou o subprojeto “Etnografia do Araguaia”. Todos previam a realização de pesquisas de campo, coleta de documentação etnográfica e a aquisição de objetos sob a categoria de artesanato, em que prevaleceria a relação comercial de compra diretamente ao/à artista, indígena ou de arte popular.

Aprovado pela agência financiadora, o projeto começou a ser executado em 1977. Os recursos foram repassados pela FINEP à UFRJ, com execução pela Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB). Foi o primeiro de uma série de convênios entre o SEE, a FINEP e a FUJB, periodicamente renovados, até o final da década de 1980.³⁹⁸ O gerenciamento orçamentário local no SEE ficou inicialmente a cargo de Thereza Baumann. O contador Afonso Santoro ingressou nos anos 1980.

Em 1978, houve o concurso mencionado anteriormente para o preenchimento de quatro vagas de professor assistente, no Departamento de Antropologia do Museu Nacional, que teve como classificados quatro professores do novo curso. João Pacheco assumiu uma das vagas de professor assistente de Etnologia, aproximando-se de Heloisa Fénelon e dos trabalhos do SEE, ingressando no projeto de reestruturação do Setor. Sobre esta inserção, em entrevista concedida a Celso Castro, no projeto de memória da Antropologia brasileira junto ao CPDOC/FGV, João Pacheco disse que

Heloisa conseguiu um projeto na Finep, que era um projeto milionário. Dentro disso participava também Berta Ribeiro, com uma equipe que era do rio Negro, participava a Heloisa, que tinha pesquisa no Alto Xingu, tinha pesquisa também [sobre os] Karajá. Havia uma linha de pesquisa que era sobre cultura popular, que era... não sei se você conheceu a Ana Heye. Foi muito próxima do Gilberto também.

³⁹⁸ Na documentação pesquisada, além do convênio estabelecido entre 1977 e 1978, localizei os processos registrados sob os seguintes números de processo: 8/40/79/190/00/00 (de 01/01/1979 a 01/01/1982); 8/76/82/019/00/00 (de 01/07/1981 a 31/08/1983); 4/1/84/0190/00 (de 01/10/1983 a 30/09/1985); n.4/1/86/0213/00 (de 01/01/1986 a 30/12/1988) e 4/3/88/0310/00 (de 07/10/1988 a 01/05/1991).

Foi orientanda dele. Mas faleceu jovem. Enfim. Tinha muita... Pessoas do Iphan também. Era uma equipe bastante grande, mas com essa marca mais de cultura material, arte. Então, esse trabalho, eu participei um pouco. E foi... E continuei participando a vida toda (OLIVEIRA, 2017, p. 26).

Sob a sua coordenação, foi elaborado um novo subprojeto, “Etnografia do Alto Solimões”. Esta e outras formas de auxílio (bolsa de estudos) lhe permitiram retomar os trabalhos de campo com os Ticuna, em 1981 (havia sido tema de mestrado, defendido na UNB em 1976, orientado por Roberto Cardoso de Oliveira). Dessas pesquisas, além da reunião de dados, João Pacheco coordenou a formação de uma coleção de objetos Ticuna para o SEE, com a aproximadamente 150 itens.³⁹⁹

Neste trecho da entrevista, João Pacheco se refere a “pessoas do IPHAN”. Heloisa Fénelon se interessava por temas de artesanato desde o início da carreira. Para ela, o artesanato seria uma alternativa econômica aos artistas indígenas, além de se tornar uma maneira de elaborar imagens mais positivas e menos preconceituosas sobre estas coletividades. Alguns movimentos de reorganização política sobre este tema vinham passando por mudanças na década de 1970.⁴⁰⁰ O ano de 1977 foi especialmente importante na circulação de Heloisa nos meios institucionais voltados a temas de folclore e cultura popular. Ao lado de Lélia Coelho Frota, ela participou de uma mesa redonda com o tema de Pesquisas sobre Cultura Material, no Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, também com a participação da arqueóloga Maria da Conceição Beltrão; ainda com Lélia, palestrou sobre Arte Indígena no Brasil no Seminário sobre Arte Indígena e Arte Popular, no 1º Encontro Latino-Americano de Educação através da arte promovido pela FUNARTE. Ainda participou de um Seminário sobre Arte Indígena e Taxinomia de Cultura Material no Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em Brasília (DF).

No ano seguinte, a professora participou do I Encontro de Pesquisadores organizado pelo Centro de Documentação e Pesquisa da FUNARTE. Vinte e dois trabalhos de pesquisa foram apresentados em cinco dias. Heloisa foi a única a apresentar pesquisa sobre temática indígena, com o título “Pesquisas na Região do Alto Xingu”. Os demais temas variavam entre rituais populares de religiosidade católica, manifestações artísticas populares, estética, arte e

³⁹⁹ Sobre as pesquisas e práticas de colecionamento de materiais Ticuna coordenadas por João Pacheco para o Setor de Etnologia do Museu Nacional, ver FRANÇA, 2020.

⁴⁰⁰ A Comissão Nacional do Folclore, criada em 1947 e vinculada à UNESCO, e a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, foram movimentos para discussão e implementação de políticas voltadas a estes temas. Em 1975, houve a criação da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), e no ano seguinte, a Campanha de Defesa do Folclore foi incorporada a FUNARTE com novo nome, Instituto Nacional do Folclore (INF). Posteriormente, o INF passaria ao nome de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e incorporado ao IPHAN em 2003.

educação, congada, mamulengo, manifestações etnomusicais urbanas, manifestações culturais não-oficiais, a mulher na iconografia de massa, literatura, arquitetura, expressão corporal, teatro de revista, cinema brasileiro, entre outros (FUNARTE, 1978). Essa aproximação institucional representava tanto a possibilidade de ampliação de sua rede de sociabilidade quanto uma prática de mediação cultural. Ao comunicar pesquisas sobre artes indígenas em evento organizado pelo recém-criado órgão de políticas para o folclore, a arte, o artesanato e a cultura popular, Heloisa procurava garantir mais um espaço de visibilidade de possibilidade de políticas de governo para os povos indígenas.

Foi um período de grande movimentação de pesquisadores nos projetos do Setor de Etnologia e Etnografia. Além dos já citados, Luiz Felipe Baeta Neves Flores, também ingresso na primeira turma de doutorado do PPGAS e professor da FGV, colaborou como Heloisa como assistente de ensino no Curso de Especialização em Arqueologia (DA/MN), no início da década de 1980. Pelos convênios FINEP, Dante L. M. Teixeira, professor de Ornitologia do Departamento de Vertebrados (DV) do Museu Nacional, atuou no subprojeto Karajá, trabalhando na “identificação da Plumária”. Em meados da década de 1980, foi a vez do também ornitólogo do DV Pedro Ernesto Ventura, então mestre em Biologia, ingressar no projeto de identificação de material plumário, inicialmente Karajá, posteriormente, das demais coleções do Setor.

Foi também um momento crucial para a geração dos dados que levaram Castro Faria a se referir às orientações de estágio coordenadas por Heloisa Fénelon como uma atividade de “surpreendente alcance”, um “artesanato da produção acadêmica”. Voltando à tabela 2 (estágios orientados por Heloisa Fénelon no SEE), percebe-se o ingresso de 19 estagiárias/os a partir de 1976. Todas/os tiveram participação ativa nos projetos de reestruturação da área física do Setor de Etnologia, nos trabalhos de inventário, catalogação, fichamento, movimentação, restauração, conservação, embalagem (acondicionamento) e nas pesquisas. Além dos nomes referidos por Heloisa Fénelon na década de 1970 como profissionais vinculadas a instituições museológicas especializadas em coleções etnográficas (Lucia Hussak, Edna Luiza de Mello e Maria Emília de Souza Mattos), várias/os que atuaram nos anos seguintes obtiveram vinculação profissional e produção acadêmica em diferentes instituições, inclusive no Museu Nacional, produzindo novos conhecimentos e colaborando à formação de novos quadros profissionais, tendo a interdisciplinaridade como uma das características.

Ana Margareth Heye e Ricardo Gomes Lima seguiram carreira no campo da arte, da cultura popular e do patrimônio, através do INF, onde ocuparam posição de presidência.

Ricardo Gomes Lima ingressou ainda no Conselho Nacional de Cultura Popular⁴⁰¹. Tânia Maria Cunha Neiva e Mariza de Carvalho Soares se tornaram professoras na UFF: Tânia Neiva no Departamento Antropologia e Mariza Soares no Departamento de História, onde ingressou em 1992, depois de concluir a dissertação de mestrado no PPGAS do Museu Nacional⁴⁰². Rosza Wigdorowicz Vel Zoladz – que realizou estudos sobre desenhos karajá (ZOLADZ, 1979) – tornou-se professora da EBA em 1988. Ao menos três estagiários/as no SEE do Museu Nacional ingressaram como estudantes de mestrado na Escola de Belas Artes, com orientação de Heloisa Fénelon. Fátima Regina Nascimento defendeu a dissertação com o tema “A imagem do índio na segunda metade do século XIX” e Hamilton Botelho Malhano com o tema “Poética Altoxinguana: a metáfora do abrigo, uma Etnografia da casa”, ambos em 1991. Ricardo Gomes Lima obteve o título de mestrado com o tema “Da pesca e outras artes: memórias de Antônio de Gastão”, em 1993⁴⁰³. Wallace de Deus Barbosa fez o caminho inverso. Foi a partir do curso de mestrado na EBA, em 1988, que ele conheceu a professora e iniciou o estágio no SEE, concluindo o mestrado em 1991.⁴⁰⁴

Apesar das dificuldades para conseguir vagas efetivas de funcionários (servidores públicos) para o Setor de Etnologia, o objetivo de Heloisa em formar quadros profissionais especializados foi decisivo para a continuidade das atividades com as coleções, mesmo após o seu falecimento. A museóloga Lúcia da Silva Bastos, ingressa em 1979, atuou no SEE até meados de 1980, no projeto de reorganização da área técnica, da conservação, restauração e catalogação do material. Posteriormente, seguiu carreira no Museu do Índio. Hamilton Botelho Malhano ingressou como estagiário em 1979, seguindo carreira no cargo de museólogo em 1981, também atuando como arquiteto.⁴⁰⁵ A museóloga, cientista social e

⁴⁰¹ A relação dos dois com estes temas e ingresso nos órgãos de setores culturais contou com a mediação de Lélia Coelho Frota, também envolvida nos projetos do Setor de Etnologia (CAVACANTI, 1994, p. 247). Ricardo Gomes Lima posteriormente cursou o doutorado em Antropologia Cultural, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, sendo concursado como docente no Instituto de Artes da UERJ, seguindo a carreira a partir de 2005. Ver: Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/2096097551458276>.

⁴⁰² Sua dissertação de mestrado foi defendida no PPGAS em 1990, com o título “O medo da vida e o medo da morte: um estudo da religiosidade brasileira”. Em 1997, obteve o título de doutora em História, pela UFF, com a tese “Identidade étnica, religiosidade e escravidão. Os “pretos minas” no Rio de Janeiro (século XVIII). Posteriormente, já aposentada na UFF (em 2010, mas mantendo o vínculo com o PPGH), a professora retornou ao Setor de Etnologia do Museu Nacional. Desta vez, como pesquisadora associada, para coordenar o projeto de pesquisa e de reformulação da exposição do acervo africano da instituição, iniciado em 2011. A exposição Kumbukumbu, Memória e Patrimônio foi apresentada ao público em 2014. Entre 2011 e 2013, Mariza de Carvalho Soares foi minha orientadora de pesquisa no PPGH da UFF. Ver Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/1509168353330526>.

⁴⁰³ Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/2096097551458276>.

⁴⁰⁴ Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/7236366803550565>.

⁴⁰⁵ Como visto anteriormente, Hamilton Botelho publicou textos em parceria com Heloisa Fénelon na Suma Etnológica. Ao longo do período em que trabalhou no Museu Nacional, foi auxiliar de pesquisas coordenadas

historiadora Thereza de Barcellos Baumann trabalhou no SEE, chefiou a Seção de Museologia e o Laboratório de Conservação e Restauro, além de prestar diversos serviços de assessoria à diretoria da instituição.⁴⁰⁶ A museóloga Fátima Regina Nascimento também seguiu carreira no Museu Nacional, trabalhando no SEE e na Seção de Museologia. Entre 2000 e 2011, atuou como curadora, responsável pelos trabalhos técnicos relacionados ao acervo etnográfico (também em 2000, o professor João Pacheco passou a responder pela curadoria científica). Em 2009, a museóloga concluiu o doutorado em Antropologia Social pelo PPGAS do Museu Nacional/UFRJ, pesquisando sobre processos de formação de coleções etnográficas pela instituição no século XIX, orientada por João Pacheco (NASCIMENTO, 2009).⁴⁰⁷

Outro ex-estagiário de Heloisa no SEE que seguiu carreira profissional no Museu Nacional foi Antônio Carlos de Souza Lima. Durante a formação no curso de Licenciado em História pela UFF (1976-1979), Souza Lima estagiou no Museu do Índio (1977-1979). Como aluno no curso de mestrado no PPGAS do Museu Nacional/UFRJ em 1980,⁴⁰⁸ dois anos depois iniciou o estágio no Setor de Etnologia, permanecendo até 1987, quando ingressou funcionalmente no cargo de antropólogo. Sua pesquisa de doutorado sobre o SPI foi iniciada em 1986, também no PPGAS, sob orientação de Luiz de Castro Faria.⁴⁰⁹ Em 1989, foi concursado para o cargo de docente em Etnologia, seguindo atividades de pesquisa no SEE e de docência no PPGAS.⁴¹⁰

Apesar do surpreendente alcance referido por Castro Faria ao trabalho de orientação de estágios realizado por Heloisa Fénelon, esta atividade não apenas foi pouco ressaltada, como ele destacou. Também foi pouco comentada. O regime de citação e indicação de referência é uma forma de tornar o nome e a obra visíveis. Não é a única, claro, mas na carreira intelectual científica tem o seu peso. Segundo Michel Foucault (1996), o comentário é um procedimento de repetição de um primeiro discurso, repetindo-o e produzindo um novo.⁴¹¹

por Heloisa e por Berta Ribeiro. Também participou das equipes que elaboraram projetos de construção do plano diretor e de reforma e reestruturação do Palácio da Quinta da Boa Vista. Em 2005, passou a trabalhar no Centro de Letras e Artes da Escola de Belas Artes. Ver Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/1292788795152871>.

⁴⁰⁶ Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/5955547668327231>

⁴⁰⁷ Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/5924368295419560>.

⁴⁰⁸ A dissertação foi defendida em 1985, sob orientação de João Pacheco de Oliveira, com o título “Aos fetichistas, ordem e progresso: um estudo do campo indigenista no seu estado de formação”.

⁴⁰⁹ Em 1992, obteve o título de doutor em Antropologia Social com a pesquisa “Um grande cerco de paz: poder tutelar e indianidade no Brasil”.

⁴¹⁰ Currículo na Plataforma Lattes, do CNPq, disponível em <http://lattes.cnpq.br/0201883600417969>.

⁴¹¹ Para o autor, a produção dos discursos é controlada por procedimentos de controle e exclusão, tanto externos – interdição da palavra, segregação da loucura e vontade de verdade – quanto internos ao discurso – comentário,

Como pesquisadora, a maior frequência de comentários sobre a produção de Heloisa são os trabalhos de antropologia da arte, especialmente, artes indígenas, mais especificamente, Karajá e Mehinako. O processo de registro patrimonial dos saberes, cosmologia e arte em torno das bonecas Karajá evidenciaram o seu nome nos círculos interessados no assunto.

Como orientadora de pesquisa de pós-graduação, o ingresso como docente no Curso de Mestrado em Artes Visuais da EBA aconteceu em 1986, com as primeiras defesas de dissertação na passagem para a década de 1990, poucos anos antes de falecer.⁴¹² Já na posição de orientadora de mais de quarenta estágios, o regime de citação foi observado em menor escala. Em parte, talvez, porque só foi possível acessar os currículos de ex-estagiários disponíveis na internet, através da Plataforma Lattes, do CNPq, prática que se desenvolveu após o seu falecimento. Em geral, os resultados dos estágios são apresentados em relatórios internos, submetidos aos órgãos de fomento e comunicados em congressos de iniciação científica. A continuidade da carreira acadêmica dos ex-estagiários e a conquista de posições mais avançadas tendem a valorizar as produções mais recentes, seguindo os modelos de preenchimento dos campos disponibilizados pelas plataformas curriculares. É necessário, por exemplo, citar o nome de quem prestou orientação de mestrado e doutorado, mas a mesma necessidade não cabe aos estágios curriculares.

Ainda assim, alguns dos seus ex-estagiários cujos currículos estão disponíveis na internet mencionaram o período de formação no Setor de Etnologia do Museu Nacional, como Antônio Carlos de Souza Lima, Lúcia Hussak van Velthem, Ricardo Gomes Lima e Hamilton Botelho Malhano. O nome de Heloisa aparece como coordenadora e orientadora de estágio e dos trabalhos nos currículos de Ricardo Gomes Lima, Thereza Baumann e Hamilton Botelho Malhano.

Por outro lado, avançando nas entrelinhas do comentário de Castro Faria, a ideia de que o artesanato da produção acadêmica de Heloisa Fénelon não foi devidamente ressaltado está relacionada às dinâmicas do campo antropológico no Museu Nacional e suas relações com as antropologias nacionais e internacionais. A partir das noções trabalhadas por George Stocking Jr. (1985), a emergência da antropologia nas universidades e a relação até certo ponto tensa com a antropologia de museus ajudam a entender a formação de redes intelectuais, a afirmação de disciplinas, de referenciais teórico-metodológicos e do poder de

autor, disciplinas. A ideia de comentário é considerada um procedimento interno ao discurso, atuando no desnível entre coisas que são ditas e coisas que se dizem (FOUCAULT, 1996).

⁴¹² Além dos trabalhos citados até aqui, identifiquei ainda a orientação a Ana Maria Rebello Magalhães (1986-1990), com o tema “A Arte de Itacoaraci: reinterpretação contemporânea da cerâmica marajoara” e a Clara Emília S. M. de Barros Malhano (1987-1991), com a dissertação “Aldeamento de São Fidelis: uma análise iconográfica”.

decisão para o estabelecimento do que é mais ou menos relevante, de quem tem a relevância mais ou menos reconhecida. O próprio autor da consideração, Castro Faria, teve atuação protagonista nos debates do campo antropológico. O seu comentário também foi uma forma de afirmar posição.

Apesar de silenciosas e praticamente invisíveis nos currículos, as atividades de formação de estagiário de Heloisa Fénelon no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional e da UFRJ, alinhadas à curadoria que valorizava a pesquisa científica, contribuíram para a formação de mais de quarenta profissionais entre as décadas de 1960 e 1980. Como vimos, muitos destes que foram seus estagiários deram continuidade ao “artesanato da produção acadêmica”, por campos e instituições diferentes, contribuindo para a formação de novos quadros profissionais.

No próximo capítulo, fechando a tese, passo a tratar sobre as práticas de colecionamento da antropóloga, a partir de duas coleções Karajá, uma de desenho e outra de objetos.

CAPÍTULO 6: HISTÓRIAS, COLEÇÕES E SABERES

O número 38569 do Catálogo das Coleções de Etnografia do Museu Nacional foi classificado como um “grupo em cerâmica, representando uma fase da dança religiosa dos Karajá-Aruanã”. Ao lado do nome atribuído, havia a indicação “ver n.º 38563 e ficha no arquivo”. O número 38563 foi relacionado a uma “estatueta de cerâmica”. Era o início da coleção de objetos do povo Iny-Karajá introduzida por Heloisa Fénelon em 1960. O intervalo de 38563 a 38645, acrescido do 38672, reuniu 84 números identificados a esta coleção. Este conjunto resultou dos dois trabalhos de campo realizados por Heloisa na Ilha do Bananal, sendo a maior parte adquirida na segunda pesquisa, entre outubro de 1959 e fevereiro de 1960.

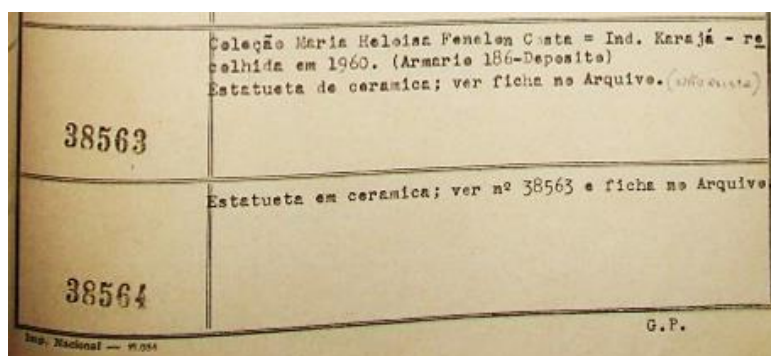


Figura 35: Detalhe do Catálogo das Coleções de Etnografia do Museu Nacional

Um detalhe no lado direito da parte inferior na imagem da figura 36 é a sigla G.P. Refere-se ao nome de Geraldo Pitaguary, responsável por indexar as informações da coleção no Catálogo. Considerando que sua contratação para o Setor de Etnografia ocorreu no final da década de 1960, conclui-se que a inclusão dos dados no volume XX do Livro de Tombo das Coleções ocorreu quase dez anos após a entrada dos materiais associados aos números. Outro detalhe é anotação “não existe”, escrito à lápis provavelmente por alguém que não localizou a ficha.

Seguindo as pistas, procurei as fichas nos arquivos do SEE. Dois armários de aço, cada um com seis gavetas, guardavam milhares de fichas, elaboradas em diferentes modelos ao longo do século XX. Espalhadas pelas gavetas, localizei as 84 fichas dos objetos desta coleção. Pela letra e assinatura no verso, 83 foram elaboradas pela própria coletora, em 1960.

O número 38672, nomeado como “miniatura de borduna”, foi fichado em setembro de 1967.⁴¹³

A ficha elaborada por Heloisa para o “grupo em cerâmica” classificado como “dança religiosa dos Karajá, do Aruanã” apresenta outras informações importantes (figura 37).⁴¹⁴

17 a

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
S. P. H. A. N.
ARQUEOLOGIA - ETNOGRAFIA - ARTE POPULAR

SERIE: <i>Etnografia</i>	CATEGORIA
Tombamento sob n. <i>38.569</i>	Em <i>1960</i>
Peça <i>Grupo em cerâmica representando uma fase da dança religiosa dos</i>	
Denominação em língua indígena <i>Karajá, do Aruanã ("Idiação")</i> .	
Procedência..	etnica <i>Índios Karajá</i> .
	geográfica <i>Falha do Bananal, Rio Craguaciz</i> .
Aquisição....	data de colecionamento <i>1 de outubro de 1959</i> .
	processo <i>compra</i> .
Proprietário:	nome da ceramista <i>Koanadiki, 32 anos</i> .
	endereço local do colecionamento <i>Aldeia do S. Isabel, P. I. 6. V.</i>
Localização	<i>armário 367 depósito</i> Catalogação <i>38 569</i>
Coleções anteriores	
Coletor	<i>M. H. Fénelon 10/5</i>
Referências bibliográficas	
	<i>N.º atribuído à peça pelo colecionador (17)</i> .
Observações	<i>Informações sobre o desenho, dadas pela ceramista.</i>

Figura 36: Ficha catalográfica número 38569 (SEE/MN)

O modelo foi um dos produzidos por Berta Ribeiro para o Setor de Etnografia na década de 1950, como tratado no capítulo 4. Uma primeira diferença é a instituição responsável pelo tombamento. Este modelo tem a sigla do SPHAN e a indicação de tombamento em Arqueologia, Etnografia e Arte Popular. No caso da ficha com o nome do Museu Nacional, “arte popular” estaria no campo da Etnografia regional. Outra diferença foi a inclusão de um campo de informação sobre o “proprietário” do item tombado, com a indicação do registro do nome e do endereço. A propriedade do bem não foi colocada na ficha com o nome do Museu Nacional provavelmente porque, neste caso, o “proprietário” seria o Museu.

A ideia de “propriedade” é uma questão colocada aos museus antropológicos e etnográficos. Desde as últimas décadas do século XX, conforme trabalhado por autores como Stocking Jr. (1985), Richard Handler (1993) e James Clifford (2016), uma das questões colocadas pelos movimentos indígenas e comunitários a este tipo de instituição é: a quem

⁴¹³ A minha hipótese é que a autoria seja de Sônia Pacheco, estudante de Ciências Sociais da UFRJ que em 1967 estagiava no SEE, sob orientação de Heloisa Fénelon.

⁴¹⁴ Acervo: MN/UFRJ (SEE).

pertence o patrimônio localizado em suas vitrines e armários? O reconhecimento dos materiais e dos saberes a eles associados como arte e patrimônio, como indicado por Nuno Porto, constitui-se em fator de empoderamento de sujeitos e populações (PORTO, 2015), muitas das quais passando a reivindicar o reconhecimento de “cidadania patrimonial” (LIMA FILHO, 2017) ou mesmo constituindo os seus próprios espaços de apresentação e representação de si (OLIVEIRA, 2012; XAVIER, 2017).

Mas em meados do século XX, a propriedade dos itens classificados em museus como objetos etnográficos não era algo necessariamente colocado como questão. Como pode ser visto na documentação, é comum o uso de expressões que definem “formas de aquisição”, como “compra” (a particulares ou a instituições), “doação” (de particulares ou de instituições), “excursão” ou “trabalho de campo”, “permuta” (entre museus ou com outras instituições científicas). Eram vocabulários que representavam práticas na busca de garantir a legitimidade da propriedade daquilo que seria tratado como um bem. Tais categorias muitas vezes obscurecem relações que antecederam ao evento de aquisição por parte das instituições museológicas.

Contudo, o uso deste modelo de ficha classificatório elaborada por Berta Ribeiro enquanto trabalhava no Museu Nacional incentivou o registro da informação sobre o “proprietário” enquanto o/a autor/a do item em processo de colecionamento e de inventário. O colecionamento realizado por Esperidião Antônio da Rocha em 1956, junto aos Kadiwéu, e em 1957, junto aos Karajá, foi realizado sob a influência da reorganização do Setor de Etnografia, bem como sob a presença das reflexões classificatórias de Berta Ribeiro. Uma das características da documentação no seu ato de colecionar foi o registro, quando possível, de nomes, idades, aldeias. Mesmo que o colecionador não estivesse realizando pesquisa etnográfica, na viagem à Ilha do Bananal, em dezembro de 1957, Esperidião registrou o nome de várias ceramistas que, meses antes, se relacionaram com Heloisa Fénelon no seu primeiro trabalho de campo.

Como pode ser visto na figura 36, o trabalho de classificação realizado por Heloisa Fénelon em 1960 substituiu o “nome do proprietário” pelo nome da “ceramista”, registrando a autoria do item. O reconhecimento e a identificação da autoria das peças indígenas é um dado significativo.⁴¹⁵ Na sua prática de colecionamento junto aos Iny-Karajá, o registro da autoria

⁴¹⁵ Heloisa Alberto Torres é uma referência de colecionadora que em 1929 registrou o nome das ceramistas modernas, em sua viagem de campo à ilha de Marajó e outras regiões. No Catálogo das Coleções de Etnografia, há o registro dos nomes de Maria Angélica e Maria da Conceição como autoras das cerâmicas (potes, jarros, xícara, caldeirão). Provavelmente, identificadas na ideia do artesanato, como “neobrasileiras”. A autoria

foi um dado importante à pesquisa etnográfica, como o papel social da artista, associado às diversas outras observações e reflexões que realizou sobre a organização sociocultural, o parentesco, as cosmologias, os impactos do contato com a sociedade nacional na arte e nas produções em geral. As novas fichas foram utilizadas como espaço para registro não apenas dos estudos sobre as características ergológicas e os padrões de desenho. Nelas, a etnóloga registrou dados coletados no trabalho de campo. No sentido discutido por Fabian (2010), Heloisa coletou pensamentos, conhecimentos, experiências e, acima de tudo, relações.

A autoria da representação da dança dos Aruanã foi da ceramista Koanajiki. Como visto no capítulo 3, Koanajiki era considerada uma das artistas Inỹ mais prestigiadas. Outro dado na ficha é que a aquisição ocorreu por relação comercial (“compra”), em 21 de outubro de 1959, na aldeia Santa Isabel. Era o segundo trabalho de campo etnográfico de Heloisa, dessa vez como profissional do Museu Nacional. Pelos registros da antropóloga, Koanajiki teria aproximadamente de 32 anos, ou seja, as duas teriam a mesma idade.

O “grupo cerâmico” é uma *ritxòkò*, uma “boneca Karajá”. Um dado importante da ficha é a “denominação em língua indígena”. Neste caso, a anotação está como “*Idiaçó*”. Quatro fichas foram usadas para a catalogação, onde Heloisa reuniu dados sobre os padrões de pintura informados pela autora, além de dados sobre a dança e os *Ijasò*, a partir de conversa com outros informantes, como Arutana. Uma das anotações nas fichas seguintes se referia à composição de “quatro figuras”, dois “mascarados” (*Ijasò*) e duas “dançarinas” (“*Ijadòma*”).

Observando as demais fichas desta coleção, notei que algumas datas de aquisição estavam anotadas, outras sugeriam mais uma pista: “ver diário”. Na segunda pesquisa de campo com os Inỹ-Karajá, Heloisa registrou as suas observações e as narrativas dos indígenas e dos não indígenas com quem se correspondeu em dois diários de campo e sete cadernetas de anotações. Uma nota registrada em 21 de outubro de 1959 indicava a compra de “2 dançarinas com ‘*idiaçó*’, de Koanajiki” por 220 cruzeiros. Também indicava que as “explicações sobre os padrões de desenho” foram dadas pela própria ceramista. As explicações de Koanajiki serviram de base à classificação da antropóloga.

Além da coleção de objetos e dos arquivos de documentação etnográfica e museológica, as pesquisas de Heloisa Fénelon resultaram numa vasta coleção de desenhos. Nos dois primeiros trabalhos de campo, houve a produção de quase mil pranchas com desenhos dos Inỹ, principalmente crianças e jovens. A maior parte foi confeccionada e

individual de objeto indígena foi observada na coleção Karajá formada por William Lipkind, introduzida no Museu Nacional em 1939, com informação de autorias de ceramistas como Diwabia, Nowerú, Hirehijá, Nirehijá.

coletada em 1957, como forma de obter uma coleção de arte e como um método de pesquisa etnográfica.

O objetivo deste capítulo é analisar histórias de coleções, de saberes e de pessoas, a partir das relações entre Heloisa Fénelon e os Iny-Karajá, nas primeiras pesquisas de campo da antropóloga. Inicialmente, a análise é sobre histórias da coleção de desenhos elaborados pelos Karajá e reunidos pela pesquisadora como método de investigação etnográfica e como obras de artes indígenas (também faço uma breve abordagem sobre os desenhos Mehinako). Em seguida, passo a analisar histórias do segundo trabalho de campo de Heloisa na Ilha do Bananal, entre 1959 e 1960, como profissional do Museu Nacional. Procuo entender atuações da pesquisadora e de pessoas da comunidade nos processos de produção de “objetos colecionáveis” e no estabelecimento de uma coleção de objetos, no sentido discutido por discutidas por Johannes Fabian (2010).⁴¹⁶ Ao longo do capítulo, analiso histórias de produção de saberes, tanto saberes antropológicos, com o entendimento das condições de produção da tese “A arte e o artista na sociedade Karajá”, quanto de saberes Iny-Karajá, a partir de narrativas e “lições de Karajá” registrados por Heloisa. Por fim, analiso itinerários da *ritxòkò* representando da dança dos *Ijasò* no Museu Nacional, bem como da mulher, artista, ceramista do povo Iny que a produziu, Koanajiki.

Autores como Paula Findlen (FINDLEN, 1994; 2013), João Pacheco de Oliveira (2007), Johannes Fabian (2010) e Ricardo Roque (2013) demonstraram, por diferentes caminhos analíticos, a importância do desenvolvimento de pesquisas sobre objetos e coleções etnográficas a partir das documentações produzidas em função dos materiais, tanto documentação etnográfica (por exemplo, diários de campo) quanto museológica (catálogos, fichas) e histórica (arquivos históricos). A leitura desses documentos sob o ponto de vista historiográfico, tratando-os analiticamente como índices de histórias, permite o exercício de análise dos múltiplos saberes relacionados aos objetos que formam a coleção.

Os documentos centrais para a análise que aqui proponho são os arquivos etnográficos produzidos por Heloisa Fénelon nas pesquisas de campo, principalmente os diários e cadernetas de anotações; os documentos museológicos produzidos na pesquisa de gabinete, entre os quais as fichas catalográficas da coleção de objetos; a tese *Arte e Artista na Sociedade Karajá*; e o vídeo de registro patrimonial, resultado das pesquisas que levaram ao registro dos saberes e das expressões artístico-cosmológicos das *ritxòkò*.

⁴¹⁶ A lista com dados sobre a Coleção Iny-Karajá Heloisa Fénelon (1960) está disponível no Anexo II.

6.1 Desenho, arte e metodologia

Uma das principais referências metodológicas nas pesquisas antropológicas de Heloisa Fénelon foi o colecionamento de desenhos. Artista, ela reconhecia tanto o potencial de expressão estética dos desenhistas quanto o de documentação etnográfica. Chamados por Heloisa de “desenhos espontâneos” e “desenhos livres”, o uso deste método em antropologia não foi uma invenção sua.⁴¹⁷ A inovação está na abordagem. Treinada em pesquisas acadêmicas no campo da arte antes do treinamento antropológico, ela entendia que povos e culturas não ocidentais possuíam senso estético, não na mesma perspectiva da chamada cultura ocidental, mas relacionada à sua própria cultura e organização social.

Através dos trabalhos de campo, a pesquisadora compreendeu que as comunidades estudadas estabeleciam diferenças entre aquelas que produziam, com maior ou menor valorização, maior ou menor reconhecimento de valor atribuído aos itens produzidos. Tanto do ponto de vista utilitário quanto do ponto de vista estético e comercial, no caso dos materiais que ingressavam nos circuitos de compra e venda, na chave do artesanato. Deste modo, os desenhos se tornaram, além da documentação da expressão artística, uma peça importante para a produção de documentos de análise etnológica, nas pesquisas com os Karajá e nas pesquisas com os Mehinako. Vale destacar que a técnica foi aplicada não apenas em pesquisas com indígenas, mas também com outros grupos sociais.⁴¹⁸

Heloisa considerava o desenho como “espontâneo” ou “livre” quando o/a pesquisador/a não solicitava ou induzia o/a artista a descrever aspectos de interesse de pesquisa. Reconhecendo que o papel e os lápis eram inovações introduzidas “pela cultura estranha”, ela afirma que antes da presença estranha, o desenho era empregado pelos indígenas em cerimoniais e na decoração de objetos. No seu entendimento, mesmo quando acontecia o direcionamento temático, os temas executados geralmente eram de interesse da sociedade do/a desenhista. Podendo, deste modo, refletir “o contexto sociocultural que o envolve” (COSTA, 1978, p. 103).

⁴¹⁷ No final do século XIX, os alemães Theodor Kock Grünberg e Karl von den Steinen fizeram coleções de desenhos indígenas, este último na região do Alto Xingu (COSTA, 1988). Em meados do século XX, Darcy Ribeiro, entre os Kadiwéu (em 1951) e Egon Schaden também lançaram mão desta metodologia (COSTA, 1978). Entre os trabalhos de Egon Schaden em que realizou estudos sobre desenhos indígenas estão *Desenho e Arte Ornamental dos índios brasileiros*, publicado em 1958, e *Desenhos de índios Kaowá-Guarani*, publicado em 1963.

⁴¹⁸ Na década de 1970, Heloisa supervisionou a pesquisa de Naomí Vasconcelos sobre sexualidade, casa e corpo na baixada fluminense, na qual uma das técnicas de documentação foi o desenho, associado à entrevista. O estudo foi realizado no município de Queimados, junto a trabalhadores que migraram das regiões Norte e Nordeste do Brasil.

Nos dois trabalhos de campo iniciais na Ilha do Bananal, a antropóloga reuniu uma coleção de 914 pranchas. Na sua tese, é mencionado o estudo de 814 desenhos elaborados em 1957. Já o trabalho de campo de 1959 resultou na coleta de 100 desenhos (COSTA, 1978). Heloisa atribuiu essa diferença ao fato da nova professora da escola do Posto Indígena Getúlio Vargas enfatizar o ensino de leitura e escrita, em detrimento da prática de desenho. Diferente do que ocorria anteriormente, quando a professora Lea Jansen seguia as recomendações de Darcy Ribeiro. Também atribuiu à situação administrativa do Posto. Durante o segundo trabalho de campo, o encarregado seria um “refugiado da justiça, depois afastado de suas funções devido a irregularidades cometidas em Santa Isabel”, o que teria motivado “o retraimento dos índios” (COSTA, 1978, p. 108).

Outras explicações podem estar relacionadas ao papel que Heloisa assumiu em 1957, como professora da escola do PIGV, o que lhe possibilitou contato direto com as crianças. Os números evidenciam esta relação. Naquele ano, a autoria de 463 desenhos foi de meninos e 303 de meninas e moças. Enquanto apenas 28 eram de rapazes com mais de 14 anos e 20 de adultos, gerações com menor ou nenhuma presença na escola. Também pode explicar a redução de desenhos em 1959-60 a ênfase dada ao colecionamento de outro tipo de expressão artística, as *ritxòkò*, como veremos adiante.

Um documento que estava arquivado na Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional indica como Heloisa Fénelon organizou os desenhos coletados em 1957 e as reflexões sobre o tema. O documento era um manuscrito composto por 20 folhas. Não estavam indicados os 814 desenhos mencionados na tese, chegando a 651 obras, separadas pelas categorias masculino e feminino (infantis e jovens), classes de idade e temas. Cada desenho recebeu um número de identificação, tanto para os dos “meninos e jovens” quanto para os das “meninas e moças”. Havia ainda observações anotadas pela pesquisadora. As suas reflexões sobre os desenhos foram comunicadas na IV RBA de 1959, em Curitiba-PR (“Desenhos de Crianças Karajá”). A tese apresentada em 1968 e publicada dez anos depois dedicou um capítulo ao tema “O Desenho” (COSTA, 1978).

A partir do documento, organizei tabelas com os dados anotados por Heloisa. A primeira apresenta a classificação dos desenhos masculinos e femininos por idade:

Tabela 4: Desenhos de crianças e jovens Karajá (por idade)

DESENHOS MASCULINOS (INFANTIS E DE JOVENS)			DESENHOS FEMININOS (INFANTIS E DE JOVENS)		
Idade	Quantidade	Percentual	Idade	Quantidade	Percentual
0-4	0	0	0-4	9	3,32
5-9	173	45,52	5-9	78	28,78

10-14	177	46,57	10-14	148	54,65
15-19	30	7,89	15-19	36	13,28
Total	380		Total	271	

Heloisa atribui a maior quantidade de desenhos entre crianças e jovens ao fato da antiga professora Lea Jansen ter praticado este tipo de atividade na escola do Posto. Isso teria levado os adultos a considerarem que se tratava de uma tarefa das crianças. Apenas com a sua chegada é que os adultos seriam convidados a se expressar nos desenhos em papel. A observação no trabalho de campo a levou à conclusão de que os adultos não viam utilidade nesta prática, preferindo dedicar o tempo à produção de artesanato para comercialização.

Os rapazes não lhe pareceram muito empolgados com a atividade de desenho. Como pode ser notado na tabela anterior, trinta desenhos tiveram a autoria de rapazes, o que corresponde a menos de 8% do total masculino. Como a elaboração dos desenhos correu praticamente na escola, não é de estranhar que os meninos entre 5 e 9 anos e entre 10 e 14 anos produziram 350 obras, correspondendo a mais de 90%. Considerando que os rapazes que chegavam à idade de participar da Casa dos Homens, lugar de sociabilidade masculina, perdiam o interesse pela escola, Heloisa sugere que eles estavam mais interessados nos aspectos da vida adulta, percebendo a escola e o desenho como “coisa de criança” (COSTA, 1978, p. 104).

A entrada na Casa dos Homens faz parte do *Hetohoky*, ritual descrito por Heloisa como “revitalização da cultura para os membros da comunidade”, geralmente iniciada por volta dos 12 anos. Até então, assim como as meninas, a influência materna é preponderante na formação. A partir da iniciação, a influência masculina fica mais evidente. A pesquisadora identificou que o período de aprendizado durava de quatro e seis anos, ocasião em que o rapaz em iniciação passava pelos ensinamentos sobre os mitos e os rituais, sobre como realizar as cerimônias e confeccionar as “máscaras de dança”, sempre sob o controle dos homens. Começava também a participar de pescarias coletivas e de outras atividades para obtenção de alimentos a serem consumidos nas cerimônias. Completando as etapas de iniciação, o rapaz estava apto ao casamento. Ao se casar, o marido mudaria para a casa da noiva, ou mesmo para a sua aldeia, se fosse o caso dela residir em local diferente.

Outro dado observado na tabela 4 é a maior quantidade de desenhos elaborados por meninos do que por meninas. Segundo Heloisa, a frequência das jovens na escola era menor devido à maior proteção “do contato com elementos estranhos”, pensando a escola como elo de mediação com o mundo dos brancos. Desde o seu projeto de pesquisa, a análise do papel da mulher na sociedade Karajá era um dos principais objetivos. Na sua tese, Heloisa afirmou

que a mulher seria “mais resistente que o homem à mudança”, por serem desde a infância mais preservadas da convivência exterior. Os meninos eram vistos com mais frequência nas casas próximas à escola e na própria escola. Os que tinham mais de 6 anos falavam razoavelmente o português, e os com mais de 8 demonstravam maior facilidade. De acordo com os seus registros etnográficos, as meninas e as moças compreendiam bem, mas geralmente não se expressavam muito na língua do *tori* (COSTA, 1978, p. 64).

A etnografia da mulher Iny-Karajá feita por Heloisa Fénelon permite identificar alguns fatores considerados elementares à preservação “da estrutura tradicional da sociedade”. Para ela, a mulher Karajá ocupa uma posição “relativamente satisfatória”. A casa e os produtos da roça eram de sua propriedade; os trabalhos mais pesados eram tarefa dos homens, responsáveis pelo cuidado da roça, pela construção da casa e da canoa, pela pesca. Enquanto isso, o cuidado com a rotina doméstica e com a infância recaía sobre as mulheres. A mãe é a responsável por introduzir a criança aos valores aceitos pela sociedade Karajá, mesmo em caso de separação dos pais (frequentemente observado por Heloisa durante a pesquisa) já que os filhos permaneceriam com elas. A fabricação de artesanatos também foi vista como uma atividade intensamente desenvolvida pelas mulheres, assim como pelos homens.

Seguindo a análise do documento em que a pesquisadora organizou os dados sobre os desenhos, as duas tabelas seguintes apresentam a classificação de acordo com os temas.

Tabela 5: Classificação dos desenhos masculinos por temas

TEMAS	QUANTIDADE	PERCENTUAL
I- Padrões tradicionais geométricos	18	4,73%
II - Elementos da flora	5	
Elementos da fauna	6	
Elementos da flora e fauna e outros	20	
	<hr/> 31	8,15%
III- Elementos de cultura civilizada		
Barco civilizado	137	
Outros (aviões, caminhões, casas)	42	
	<hr/> 179	47,10%
IV- Elementos da cultura Karajá		
Representação da máscara de dança	99	
Outros elementos	10	
	<hr/> 109	28,68%
V- Elementos figurativos e não figurativos (motivos dos civilizados ou dos Karajá)	6	1,57%
VI- Exercícios de escrita	3	0,78%
VII- Desenhos não possíveis de enquadramento nas categorias acima	25	6,75%
VIII- Figura humana	7	1,84%
Obs.: desenhos excluídos	2	0,52%
TOTAL	380	

Tabela 6: Classificação dos desenhos femininos por temas

TEMAS	QUANTIDADE	PERCENTUAL
I- Padrões tradicionais geométricos (ou de caráter decorativo)	194	71,58
II - Elementos da flora Elementos da fauna Elementos da flora e fauna e outros	5 10 5 <hr/> Total: 20	7,38
III- Elementos de cultura civilizada (principalmente o barco)	12	4,42
IV- Elementos da cultura Karajá Representação da máscara de dança Ubás, casas índias, figuras fantásticas	7 8 <hr/> Total: 15	5,53
V- Elementos figurativos e não figurativos (motivos dos civilizados ou dos Karajá)	20	7,38
VI- Exercícios de escrita	2	0,73
VII- Desenhos não possíveis de enquadramento nas categorias acima	3	1,1
VIII- Representação da figura humana (completa ou partes do corpo humano, como mãos, pernas)	5	1,84
TOTAL	271	

A primeira tabela se refere aos desenhos masculinos (tabela 5), enquanto a segunda aos desenhos femininos (tabela 6). Um dos aspectos observados por Heloisa diz respeito à relação dos Karajá com a sua própria cultura – considerada sob a noção de “tradição” – e com a cultura “exterior”, considerada sob a noção de “civilizado”. Entre os desenhos masculinos, os classificados como “elementos de cultura civilizada” correspondem a 47% das obras, quase metade. O barco do “civilizado” é um dos principais “elementos”, com 137 pranchas. Há uma questão importante aqui. O povo Iny-Karajá habita as margens do rio Araguaia. A pesca e a circulação pelas águas fluviais são referências significativas. O que chamava a atenção nos barcos do *tori* era o motor, permitindo maior velocidade no deslocamento. Outros desenhos nesta categoria eram os aviões e caminhões, em quantidade menor do que o “motor”, mas ainda com o considerável registro de 42 obras. Estes desenhos foram elaborados majoritariamente por meninos de 5 a 9 anos e de 10 a 14 anos. A hipótese sustentada por Heloisa na tese é que os meninos são solicitados “simultaneamente pelas duas culturas, a sua própria e a estranha”, o que seria refletido na “dualidade de seus interesses” (COSTA, 1978, p. 107).

Apesar do número menor de desenhos em relação aos “elementos civilizados”, os “elementos da cultura Karajá” apresentaram quantidade significativa, com quase 30% do total de desenhos masculinos. A “máscara de dança” foi desenhada em 99 pranchas. Estes desenhos, assim como os de “elementos de fauna” (figuras de animais), “de flora”, de “fauna

e flora”, os de “padrões geométricos” (padrões de pintura corporal) e os de “figura humana” foram elaborados pelos rapazes com mais de 14 anos. Vale lembrar que as categorias de flora e de fauna no vocabulário científico poderiam estar associadas a conhecimentos tradicionais, pela possibilidade de serem a representação de seres de suas cosmologias, como jacaré, onça, tucunaré e outros.

Somando os percentuais destas categorias, chega-se a mais de 40% dos desenhos masculinos com temas considerados “tradicionais” dos Karajá. Esses dados ajudam a entender a hipótese sustentada por Heloisa em sua tese. Mais uma vez ela reforça a imagem de que os meninos que frequentavam a escola estavam mais suscetíveis às referências da sociedade nacional. Diferente dos rapazes com mais de 14 anos, iniciados na Casa dos Homens, que demonstravam menor interesse por tais referências.

As imagens dos desenhos a seguir foram publicadas no livro *Desenhos Espontâneos Karajá*, de Rosza W. Vel Zolads, em 1987.⁴¹⁹ O autor é o jovem Konoí, filho de Arutana, um dos primeiros Karajá da aldeia de Santa Isabel com quem Heloisa manteve interlocução a partir da escola do Posto. A imagem da esquerda está entre aquelas que Heloisa classificou como “elementos tradicionais” da cultura Karajá, representando dois *Ijasò* durante a dança. Relembrando o capítulo 4, Konoí estava frequentando a Casa dos Homens em 1957, passava pela iniciação. Já a imagem do lado direito possui elementos dos “civilizados”, uma embarcação com motor e bandeira do Brasil, conduzida por um homem.



Figura 37: Desenho de Konoí. *Ijasò* (1957)



Figura 38: Desenho de Konoí. Barco (1957)

⁴¹⁹ Zolads foi estagiária no Setor de Etnologia na década de 1970, retornando às pesquisas na década seguinte, quando era professora na Pós-Graduação em Belas Artes (EBA) e na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro.

Em relação aos desenhos das meninas, os dados mostram que mais de 70% eram sobre padrões geométricos “tradicionais”. Não há, de acordo com o entendimento da antropóloga, grandes diferenças temáticas entre os desenhos das meninas entre 6 e 14 anos e aquelas com idade acima de 14. As diferenças estariam mais na habilidade de execução. O que a levou a reiterar a hipótese de que meninas e moças estariam mais afastadas dos padrões considerados estranhos (COSTA, 1978, p. 108).

Quando apresentou a tese sobre os Karajá, em 1968, Heloisa havia realizado duas viagens de campo ao Alto Xingu, a primeira em 1961 e a segunda em 1965. Nestas pesquisas, ela percebeu comportamento diferente de desenhistas Mehinako, em comparação aos Karajá. Na aldeia Karajá de Santa Isabel, as crianças desenharam em maior quantidade do que jovens e adultos. No caso Altxinguanos, os homens adultos foram os artistas com maior quantidade de desenhos elaborados, ao contrário de crianças e mulheres, em menor número. A hipótese da antropóloga para a diferença era a ausência de uma escola de branco no Alto Xingu, o que provocaria menor frequência na relação com o universo de formação dos chamados “civilizados”. Outra hipótese foi atribuída à maior dedicação dos homens dos povos Altxinguanos às técnicas artesanais, excetuando-se a produção de cerâmica entre os Waurá, confeccionadas pelas mulheres. Pelo que inferiu, mulheres e meninos no Alto Xingu teriam vergonha dos seus desenhos, considerando-os inferiores aos dos homens (COSTA, 1978, p. 104).

A coleção de desenhos reunida nos seis trabalhos de campo realizados entre 1961 e 1978 no Alto Xingu também foi catalogada e organizada por temas. Somados a coleções reunidas por outros pesquisadores, geralmente a pedido de Heloisa, foram catalogadas 716 pranchas no SEE. Destas, 353 foram elaboradas por desenhistas Mehinako. As temáticas mais frequentes se referiam ao cotidiano, com destaque à “descrição da fauna regional” e aos “padrões geométricos presentes na pintura do corpo e nos produtos de artesanato”. Mais uma vez é importante destacar que “fauna” pode se referir a conhecimentos cosmológicos. Em menor quantidade, havia desenhos da “representação da figura humana e dos sobrenaturais antropomorfos”, também expressando as representações dos pintores indígenas.

Os primeiros desenhos coletados pela antropóloga no Alto Xingu foram elaborados de forma “inteiramente livres”, mas houve situações em que ela sugeriu alguns temas. Entre os Mehinako, Heloisa notou que, mesmo diante das solicitações dos pesquisadores, os

desenhistas não tinham a sua liberdade afetada, empenhando-se em desenhar o que lhes interessava no momento, nem sempre atendendo ao pedido.

As figuras a seguir são imagens de obras de Kuyaparê, um dos artistas demonstravam maior autonomia nos seus processos produtivos, segundo as observações de Heloisa Fénelon (COSTA, 1988, p. 25). Os desenhos de Kuyaparê foram publicados na segunda tese de Heloisa, “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais” (COSTA, 1988). A antropóloga publicou 70 imagens, produzidas por diferentes indígenas e coletadas em diferentes situações de trabalho de campo, como as três apresentadas anteriormente: “cobra”, produzida e coletada em 1970, quando o artista estava com 36 anos (figura 39), “máscara de madeira”, também de 1970 (figura 40) e “aldeia dos mortos”, de 1975, quando estava com 41 anos (figura 41). Enquanto pintava, Kuyaparê contava histórias e mitos. Segundo Heloisa, o mesmo acontecia com outros Mehinako com quem conviveu nos trabalhos de campo.

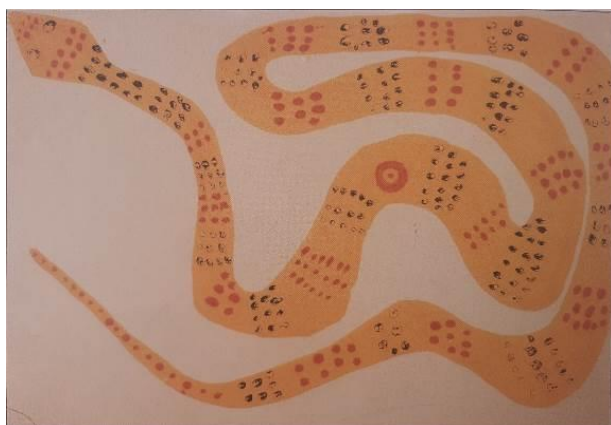


Figura 39: Desenho de Kuyaparê Mehinako (1970)

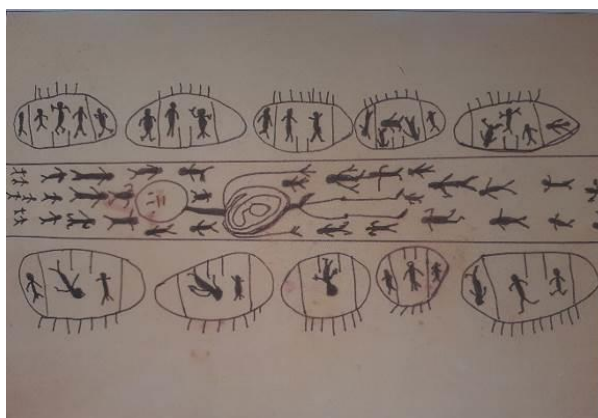


Figura 41: Desenho de Kuyaparê Mehinako (1975)



Figura 40: Desenho de Kuyaparê Mehinako (1970)

O texto que resultou na tese sobre a representação visual dos Mehinako foi redigido em etapas diferentes desde o final da década de 1970. Em 1986, houve a apresentação ao concurso de professor titular de Etnologia, no Museu Nacional/UFRJ, como vimos anteriormente. A publicação em 1988 aconteceu pela Editora da Universidade de Brasília. Um ex-colega de Heloisa no Museu Nacional, Roque Laraia era professor titular do Departamento de Antropologia da UNB e foi convidado a escrever a apresentação da obra. No texto, o professor elucidou críticas dirigidas ao método dos desenhos, que seria o “papel indutivo” do coletor. Ao fornecer recursos que não faziam parte do cotidiano indígena, a presença do antropólogo constituir-se-ia em um dado significativo para o estabelecimento da relação para obtenção do desenho. Mas ele pondera, lembrando que independente da presença do etnólogo e do material que ele oferece, “os índios do Xingu não perdem a oportunidade de fazer os seus desenhos”, seguindo argumento parecido com o de Heloisa. Para tal, fazem uso de cascas de árvores, areias das praias, colunas das casas, cerâmicas, máscaras rituais, o próprio corpo. No caso da coleta, afirma, “apenas se utilizam de um novo espaço, o papel”.⁴²⁰

A presença do observador, seja no fornecimento do papel, na solicitação de uma entrevista, no registro escrito ou fotográfico, seja nas diversas circunstâncias do trabalho de campo, não pode ser ignorada. O risco de “indução” do pesquisador na produção de desenhos cabe a outros métodos de produção de documentos etnográficos. Afinal, como sugerido por Johannes Fabian, “na pesquisa etnográfica, mesmo a observação é um tipo de interação” (FABIAN, 2010, p.63). A presença do “outro”, do “branco”, do “caraíba” (como se referem os índios do Alto Xingu) ou do “*tori*” (como se referem os Karajá), inclusive do outro interessado em produzir ciência, neste caso, antropológica, repercute nas performances dos indígenas e dos não indígenas.

Por se tratar de processos de produção de conhecimento científico, a complexidade da questão metodológica é de fundamental importância, visto que os procedimentos adotados fornecem os elementos que culminarão nos resultados analíticos das pesquisas. Não se trata de refletir apenas sobre os processos de produção de documentação, neste caso visual, com os desenhos, e oral, com o registro das narrativas que os autores (desenhistas) faziam quando desenhavam, sobre o próprio desenho e sobre as histórias contadas. Mas também sobre o tipo de leitura interpretativa a ser realizada pelo coletor/leitor. A partir de sua visão de mundo e do lugar que ocupava neste mundo (artista, antropóloga, professora, formadora de gerações mais jovens), Heloisa Fénelon pensava ser possível compreender o desenho como uma forma de

⁴²⁰ Apresentação de Roque Laraia (COSTA, 1988).

linguagem da representação de mundo pelos indígenas, através dos sentidos visuais, relacionados a outros sentidos.

6.2 “Reatando amizades”: o retorno ao Araguaia

Neste tópico, minha análise recai sobre a volta de Heloisa Fénelon à Ilha do Bananal e ao segundo trabalho de campo com os Iny-Karajá. Desta atividade resultou a coleção de objetos introduzidos no Museu Nacional em 1960, da qual faz parte a *ritxòkò* de Koanajiki representando a dança dos *Ijasò*. Mas antes de avançar nas histórias do trabalho de campo, abordarei alguns significados dos colecionamentos de objetos por Heloisa Fénelon para o Setor de Etnologia e Etnografia.

O Catálogo Coleções de Etnografia do Museu Nacional tinha o registro de 279 números de objetos classificados como “Coleção Maria Heloisa Fénelon Costa”. Observando a tabela 7, a seguir, elaborada a partir dos dados catalográficos, percebe-se a relação dos colecionamentos com os trabalhos de campo:⁴²¹

Tabela 7: Coleção MHFC (1960 a 1981)

Coleção	Entrada no MN	Registros	Coleção	Entrada no MN	Registros
Karajá	1960	84	Alto Xingu	1961	1
	1979	126		1965	17
	1980	-		1970	10
	1981	21		1971	-
				1975	20
			1978	-	
Total		231	Total		48

A carreira antropológica de Heloisa Fénelon foi desenvolvida entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1990. Foi um período em que a quantidade de entrada de objetos e coleções de objetos etnológicos diminuiu consideravelmente, em comparação com a primeira metade do século XX. A análise da documentação revelou que até 1956 foram catalogados 37491 itens, aproximadamente 90% do total registrado até o final do século.⁴²² Somente na

⁴²¹ Acervo: MN/UFRJ (SEE).

⁴²² Como vimos no capítulo 2, somente Roquette-Pinto, pela Comissão Rondon, introduziu mais de dois mil itens dos povos Pareci e Nambiquara. Outros exemplos de coleções com quantidade considerável de itens foram as reunidas pelo etnólogo Curt Nimuendajú, totalizando mais de 3 mil objetos, entre o final da década de 1920 e meados dos anos 1940, provenientes de diferentes povos indígenas do país, como os Mura, Wayana, Tucano, Parintintins, Apinajé, Canela, Gorotire, Ticuna, entre outros. Raimundo Lopes introduziu 881 objetos entre o final da década de 1920 e a década de 1930, dos quais 304 arqueológicos e 518 etnológicos, estes últimos resultantes de trabalhos de campo com os Xerente, Caiapó, Tembé, Kaapor (Urubu), entre outros. Eduardo Galvão foi responsável pela introdução de 753 objetos (174 dos Guarani Kaiowá, reunidos em 1943; 171 reunido

década de 1930, os registros apontam 7899 objetos adquiridos pelo Museu Nacional sob as categorias de “compras”, “ofertas”, “excursões” e “permutas”. Mais do que dados numéricos, estas informações revelam um dos sentidos até então predominantemente atribuído ao colecionamento, sobretudo de materiais de povos indígenas do Brasil: tornar a instituição um “arquivo” de “documentos” que atestassem a existência de povos que, de acordo com narrativas científicas e políticas estariam fadadas ao desaparecimento, em decorrência das diferentes políticas tidas como civilizatórias desenvolvidas ao longo do tempo.⁴²³ Também revelam a pretensão do saber universal, de tornar o Museu Nacional um “índice da cultura”, uma “miniatura da sua terra”, como defendido por Roquette Pinto na década de 1920.⁴²⁴

A diminuição na quantidade de entrada de materiais observada na segunda metade do século XX está associada às revisões e reelaborações epistemológicas no campo da antropologia sobre os sentidos atribuídos aos atos de colecionar. Como observamos anteriormente, a entrada de Heloisa Fénelon no Museu Nacional fez parte de um processo de reorganização não apenas administrativa, mas também, epistemológica. O que interferiu nas políticas de valorização das práticas científicas de colecionamento e de pesquisas sobre as coleções. Algumas antropologias, como as praticadas por Heloisa Fénelon, pautaram-se na materialidade da cultura e suas relações com o imaterial (então classificado como sobrenatural) como aspecto de análise antropológica mais ampla. Os objetos materiais e a arte eram o meio através do qual seriam analisadas antropologicamente as comunidades investigadas, suas formas de organização, de classificação e representação do mundo e das coisas materiais e imateriais. Para outras antropologias, não seria o caso de reelaborar a perspectiva de análise sobre objetos e coleções, mas sim de superá-las, sobretudo pelo que seria a sua vinculação com o passado colonial.

Nota-se nas antropologias brasileiras das décadas de 1950 e 1960 a presença de temas como o “problema do indígena”. O problema seria a preservação de traços de sua organização sociocultural, os conflitos com não indígenas, a resistência às políticas de transformação em trabalhadores agrícolas, rurais, sertanejos. O fato de certas populações não terem desaparecido, não terem sido “assimiladas” e “integradas” como desejado pela política

junto aos Guajajara, em 1945; 342 do Xingu, a maioria dos Kamaiurá, em 1947; 66 do Xingu, em 1950). Ver: VELOSO JR., 2019.

⁴²³ Como pode ser inferido a partir dos relatórios de trabalho desde Manuel de Araújo Porto Alegre no século XIX, entre as décadas de 1840 e 1850. Ele não usou a expressão “desaparecimento”, mas do avanço da “civilização” pelo interior do país (VELOSO JR., 2013).

⁴²⁴ Essa expressão foi acionada por Edgar Roquette-Pinto, no relatório de atividades de 1925, ao defender que a organização da 4ª Seção levasse em conta as especialidades dos campos antropológico, etnográfico e arqueológico, cujos cientistas tinham que ser generalistas, ou, em suas palavras, “especialistas em tudo”.

indigenista, também contribuiu às mudanças nas perspectivas de colecionamento. Tanto a abordagem cultural quanto a abordagem social, por diferentes caminhos, promoveram mudanças nos atos de colecionar. Para quem reunia coleção de cultura material com a finalidade de pesquisa, não era a quantidade, a variedade e a originalidade que interessavam, mas sim as relações que poderiam ser estabelecidas. Da mesma forma, coleções de narrativas, de imagens e de conhecimentos resultavam de experiências etnográficas, inclusive aquelas incentivadas pelos cursos de formação nas décadas de 1950 e 1960, em antropologia cultural e em antropologia social.

Outro problema colocado era a gestão do acervo reunido em instituições como o Museu Nacional. Diversos relatórios ao longo da primeira metade do século XX sinalizavam a limitação de espaço, de pessoal e de condições para a devida preservação do patrimônio acumulado. Conforme tratei no capítulo 2, foi comum o incentivo ao acúmulo de materiais confeccionados por humanos, especialmente de indígenas do Brasil, considerados em via de extinção. Não apenas de um item, classificado como “objeto tipo”, espécimes considerados “raros ou de valor excepcional”, como indicado no Regimento de 1971. Mas sim de séries, com dezenas, às vezes centenas de exemplares do mesmo item. Em se tratando de coleções etnográficas, organizadas em relação a outras coleções classificadas sob a chave da antropologia (osteológicas, arqueológicas, linguísticas), por sua vez diante de outras coleções das chamadas ciências naturais (geológicas, mineralógicas, paleontológicas, botânicas, zoológicas), os problemas de gestão também ajudaram a limitar a corrida colecionista observada até as décadas de 1930 e 1940.

Analisando o Catálogo das Coleções, observei que entre 1957 e 1999 foram introduzidos pouco mais de 4 mil objetos às coleções do SEE, aproximadamente 10% do total das coleções catalogadas em duzentos anos. A maior parte resultou de pesquisas de campo. Dos materiais coletados junto a povos indígenas do Brasil, alguns eram provenientes dos projetos supervisionados por Roberto Cardoso de Oliveira, com pesquisas realizadas por vários dos seus orientandos e pesquisadores parceiros, como visto no capítulo 4. A formação de coleção não estava no plano central das pesquisas desta rede. Funcionava como uma contrapartida institucional, estrutural e financeiro, que por sua vez viabilizaram as articulações interinstitucionais, nacionais e estrangeiras, permitindo realização dos projetos de pesquisa e da formação de novos quadros de antropólogos/as no Brasil.

Outras coleções foram introduzidas na chave conceitual e analítica da pesquisa sobre arte e artesanato indígena. Este interesse fica evidente com a contratação de Berta Ribeiro, em 1956, com as coleções reunidas por Esperidião Antônio da Rocha entre os Karajá e os

Kadiwéu em 1957 e com a contratação e as práticas de colecionamento de Heloisa Fénelon, a partir de 1958. Um dos objetivos dos trabalhos de Fénelon ao longo de sua carreira foi a valorização da produção material indígena como arte e artesanato, movimento que já vinha em curso entre alguns povos, como os Karajá, reconhecido pela intensificação das práticas comerciais de suas obras ao menos desde a década de 1940. Os itens relacionados aos trabalhos de campo com os Inỹ-Karajá foram adquiridos por compra. Não pela relação comercial entre Museu Nacional e o coletor, como acontecia antes.⁴²⁵ Mas sim a própria coletora, sob financiamento institucional, comprando diretamente aos/às produtores/as, aos/às artistas, artesãos e artesãs.⁴²⁶

Dos 231 números de objetos da coleção Heloisa Fénelon do povo Inỹ-Karajá, 84 resultaram dos trabalhos de campo em 1957 e em 1959. Antes de analisar a formação desta coleção, é importante recuperar aspectos da segunda pesquisa, em 1959. Heloisa destacou em sua tese o tratamento cordial recebido do chefe do Posto Indígena Getúlio Vargas, Dorival Pamplona Nunes, em 1957. Ao retornar em 1959, porém, as condições não foram as mesmas. A pesquisadora já não fazia parte da estrutura do SPI. Mesmo na posição de estudante, em 1957 ela estava vinculada institucionalmente ao Museu do Índio, por sua vez à Seção de Estudos e à agência tutelar. Desta vez, a sua ida ocorreu por outro órgão público, de pesquisa, ensino e museologia, o Museu Nacional, vinculado a uma instituição universitária, a Universidade do Brasil. Além disso, as mudanças na gestão do Posto também teriam sido desfavoráveis. Nesta ocasião, ela considera não ter “conseguido bom entrosamento com os agentes locais do SPI”.

Por outro lado, a recepção dos Inỹ foi diferente, “com menor reserva”, comparando com a experiência anterior. O intervalo de dois anos entre os trabalhos de campo teria lhe servido para o desenvolvimento das habilidades para obtenção dos dados empíricos de pesquisa (COSTA, 1978, p. 8). Sob o título “A Arte e o Artista na Cultura Karajá”, o novo projeto teve por objetivo a continuidade da pesquisa iniciada em 1957. Como antropóloga do Museu Nacional, a pesquisadora permaneceu aproximadamente cinco meses na Ilha do Bananal. A saída do Rio de Janeiro aconteceu no sábado, 3 de outubro de 1959. O retorno foi em 19 de fevereiro de 1960.

Chegando no PIGV em 4 de outubro, Heloisa ficou hospedada no mesmo quarto da viagem anterior, no Posto. Logo no começo da nova experiência, ela percebeu a recepção dos

⁴²⁵ Curt Nimuendajú foi um dos coletores que mais vendeu materiais etnográficos para o Museu Nacional.

⁴²⁶ Durante o período de curadoria das coleções de Etnologia e Etnografia, Heloisa Fénelon conseguiu recursos para trabalhos de campo coordenados por diversos pesquisadores, como Berta Ribeiro, que também formou coleções na perspectiva analítica da arte e do artesanato.

Karajá. O registro a seguir foi anotado no diário de campo em 10 de outubro, referindo-se aos dias anteriores. Nele, é possível notar como a pesquisadora se sentiu recepcionada:

os índios me receberam como se o tempo de 2 anos não se tivesse passado, como uma velha conhecida, tanto homens, como mulheres, crianças ou velhos. Todos me tratavam com cordialidade agora, mesmo aqueles que antigamente não me pareciam muito cordiais. Mesmo as crianças se lembram bem de mim. Pediram menos que das outras vezes, e só quando descobriram (após terem perguntado) que tinha brindes, passaram a pedir-nos com insistência que os desse, isso durante dois dias (ontem e hoje) em que tenho passado a maior parte do tempo distribuindo presentinhos. Os homens, que me pedem fumo, são, como sempre, mais discretos e atenciosos que as mulheres. Entretanto, a maioria delas tem-me trazido bonecas, *lorilori* etc., em troca de um presentinho, havendo algumas que trazem mesmo duas ou mais bonecas ou peças de uma vez. Têm querido também vender cerâmica, e já comprei umas poucas peças. Agora, esperam que eu volte outras vezes, os Karajá (anotado em 10 de outubro de 1959).

Além da atitude dos Karajá, Heloisa observou o seu próprio comportamento, enquanto pesquisadora. Estaria mais segura de si, tomando ciência de como tratá-los, de como agir. O sentimento era de estar “reatando amizades e situações normais” em sua vida, como se os dois anos não tivessem passado, apesar de indicar mudanças na situação de vários Karajá, sobretudo jovens que se casaram, moças e rapazes. Pensando o trabalho de campo e o ato de colecionar como eventos (FABIAN, 2010), a normalização da experiência como uma situação de sua vida sugere maior familiaridade não apenas com os amigos Karajá, mas também com a experiências etnográfica e o fazer antropológico.

A referência à aproximação das mulheres insere as bonecas como elemento mediador da relação. Havia mulheres oferecendo bonecas e outros materiais como possibilidade de troca, para receber um “presentinho”. Algumas lhe ofereciam cerâmica para venda. Incluindo uma nota neste ponto do registro, Heloisa indica que havia diferença na qualidade das bonecas. As “boas” eram oferecidas para venda, enquanto as “menos boas” eram oferecidas como presentes, na esperança da contrapartida, os presentes levados pela pesquisadora.⁴²⁷ O fato de ter comprado algumas bonecas logo nos primeiros dias de viagem sugere um objetivo específico desta segunda pesquisa de campo: a aquisição de *ritxòkò* para avançar nos estudos iniciados durante a etapa de treinamento antropológico. Em outras palavras: a reunião de uma coleção para o Setor de Etnografia do Museu Nacional, com a finalidade de pesquisa.

As observações em campo a levaram a corroborar com as ideias já apresentadas por Darcy Ribeiro e Castro Faria. Sobretudo as do antropólogo do Museu Nacional, que apontara

⁴²⁷ Uma nota na caderneta mencionava que “os presentes que recebi, na verdade, são trocados por brindes que eu trouxe”. Anotado em 11 de outubro de 1959. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

a existência de dois estilos de bonecas, ou “figuras”, um antigo e outro moderno. Como vimos, tanto no projeto de pesquisa quanto na primeira comunicação apresentada à rede de antropólogos brasileiros, a III RBA (1958), Heloisa seguiu critérios apontados por Franz Boas para tratar os estilos, chamando o moderno de realista e o antigo de simbólico. Ressaltando, porém, que não se tratava de uma classificação rígida, mas antes de uma “necessidade de operativamente enfatizar dissemelhanças que possibilitem uma classificação”. Também considera que os termos “antigo” e “moderno” acionados por Castro seriam satisfatórios, pois a primeira forma teria sido superada pela segunda (COSTA, 1978, p. 53).⁴²⁸

A pesquisa de campo também a possibilitou concordar com Darcy e Castro sobre o significado do cozimento ao desenvolvimento de novas formas. Até a década de 1940, o processo de confecção das bonecas não passava pelo cozimento, sendo mantidas cruas. Além disso, Heloisa percebeu o papel do público comprador, não indígena, na constituição da novidade. Ela sustenta que o cozimento pode ter sido sugestão de compradores, que tendiam a valorizar menos as cruas e mais as cozidas. Isso teria incentivado a experimentação por parte das mulheres, buscando satisfazer o gosto daqueles que solicitavam encomendas, mas sem perder os elementos considerados “tradicionais” de sua cultura. Parte destas considerações já tinha sido tratada no relatório de atividade de 1957, sendo retomadas em 1959 para ampliar a relação, a observação e a documentação.

Uma experiência no segundo trabalho de campo evidencia a narrativa de um Karajá sobre o papel dos compradores na elaboração de novos estilos. Em 14 de outubro de 1959, a antropóloga registrou em seu diário a visita que fez à casa de José Iroá, filho de Wederí – considerada pioneira no cozimento – e primo de Berixá, uma das ceramistas mais respeitadas. Interessada nas “bonecas estranhas”, Heloisa conversou sobre o assunto com José Iroá. O estranhamento da pesquisadora diz respeito a formas que não caberiam nas classificações de “figuras humanas” ou “figuras de animais”. São *ritxòkò* que representam “personagens da tradição Karajá”, os “Karajá antigos” (*kanámahadô*); humanos e animais com várias cabeças; e formas geométricas, como triangulares e esféricas (COSTA, 1978, p. 56).

Nos primeiros momentos da nova pesquisa de campo, este tema apareceu com maior frequência em seus registros. Um dia antes da conversa com José Iroá, foram anotadas

⁴²⁸ A ideia de superação parece ter sido acionada porque Heloisa permaneceu quase a totalidade do tempo na aldeia de Santa Isabel, onde a produção das bonecas “modernas” era maior. Mas sabe-se que formas classificadas como “antigas” e “modernas” coexistiam e coexistem, apesar do maior interesse comercial pelas modernas, que se tornaram representação da tradição Karajá. A própria Heloisa, ao retornar à Ilha do Bananal no final da década de 1970, percebeu que, apesar da consolidação do chamado estilo moderno/realista, o estilo antigo/simbólico não deixou de ser produzido, inclusive adquirindo algumas *ritxòkò* de cera de abelha e de barro cru.

conversas com Maluá e com Arutana, sobre o mesmo assunto (anotado em 13/10/1959). O primeiro disse que se tratava de “Karajá antigo”, mas que não sabia muito a respeito (Heloisa desconfiou que a negativa poderia ter sido pelo fato de não ter lhe apresentado com tecido, pedido na ocasião, dando-lhe apenas um pouco de fumo para sua esposa). Já Arutana falou que a boneca chamada de “*krerá*” representava o martim pescador e “*benorá*” [*benorawa*] era o nome do peixe Tucunaré. Também falou do “*adjoromaní*” [*wajoromani*], identificado como “bicho”. Arutana sugeriu que ela “ficasse para assistir o *Hetohokỹ*, veria muitos bichos desses”. Para a cultura de Heloisa, “bicho” se tratava de uma “figura sobrenatural”. Para a cultura de Arutana, era um *kanámahadô*, Karajá antigo, “gente do fundo das águas”.

Uma questão levantada por Heloisa no diário de campo foi sobre o conceito de “antigo”. Em conversa com Arutana, ela comentou ter percebido que muitas mulheres, como Berixá, estavam confeccionando *kawakawa*, bonecas de madeira, atividade anteriormente restrita aos homens. Segundo Arutana, as mulheres perceberam que “rendia muito dinheiro”, por isso passaram a fazer *kawakawa*. Na mesma conversa, Arutana mencionou que *krerá*, *hiré* e bonecas de três cabeças eram de Karajá antigo (*kanámahadô*), e não de Tapirapé, uma versão diferente da mencionada por José Iroá (a que Wederi havia copiado de Tapirapé). Foi aí que Heloisa considerou a possibilidade da sua própria “noção de antigo” não ser a mesma de Arutana, o que sugere diferentes percepções sobre experiências no tempo, ou experiências nos tempos partilhados entre os envolvidos na experiência etnográfica (FABIAN, 2013). Ela levanta a hipótese do seu informante julgar que “traços mais recentes” na produção material, “no máximo oriundos de uma geração antes da sua”, teriam vindo de “antepassados remotos”.⁴²⁹

Este é um tema importante por tratar de diferenças na percepção sobre as experiências no tempo e com o tempo. Um dos aspectos chave na investigação histórica é aquilo que François Hartog chamou de “questionamento historiador sobre nossas relações com o tempo” (HARTOG, 2015, p. 17). Este questionamento busca o entendimento das relações entre os “espaços de experiência” e os “horizontes de expectativas”, como pensado por Kosellech (2006, p. 305). No caso dos encontros entre Heloisa Fénelon e os Karajá, são diferentes formas de viver e perceber experiências e expectativas. O comentário da pesquisadora sugere que ela conseguiu se conectar com essas diferenças, enunciadas em forma de dúvida sobre o que “antigo” poderia significar para o seu informante, bem como para a cultura e a sociedade da qual ele fazia parte.

⁴²⁹ Anotado em 16 de outubro de 1959. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Voltando à conversa com José Iroá, a antropóloga perguntou sobre as bonecas “*benorá*”, “*krerá*” e “*hiré*”. Sobre a *hiré*, a resposta foi que se tratava de caracará e que este tipo havia sido produzido inicialmente pelos Tapirapé, de quem Wederí teria visto e começado a fazer em Santa Isabel. Como as outras, também dizia respeito a Karajá antigo. Algumas *ritxòkò* adquiridas no trabalho de campo são identificados com *kanámahadô*, como as que podem ser vistas nas imagens a seguir:⁴³⁰



Figura 42: *Ritxòkò (Benorá)*



Figura 43: *Ritxòkò (Krerá)*



Figura 44: *Ritxòkò (Adjoramani)*

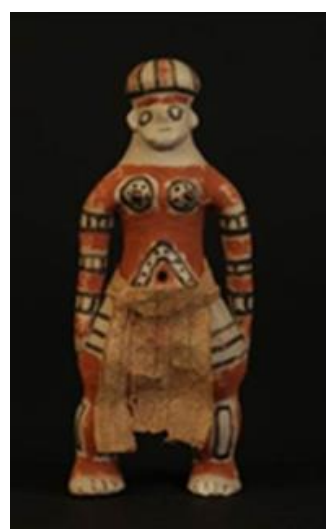


Figura 45: *Ritxòkò (Hiré)*

⁴³⁰ Figura 42: *Benorá-wá-waxí* (rabo de tucunaré) ou *bonoráirá(a)tí* (cabeça de tucunaré). No vídeo *Ritxòkò* (2011), está escrito *benorawa* e *ryrie rati*. Nº de catálogo 38598. Autora: Berixá. Figura 43: *Krerá* (Cabeça de martim pescador). Nº de catálogo 38562. Autora: Berixá. Figura 44: *Adjoramani*. No vídeo *Ritxòkò* (2011) está escrito *wajoromani*. Nº de catálogo 38638. Autora: Herináru. Figura 45: *Hiré-haukí-rá* (mulher com cabeça de caracará). Nº de catálogo 38599. Autora: Berixá. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Coleção Iny-Karajá MHFC (1960). Fotos: João Maurício.

Enquanto respondia às perguntas sobre padrões de desenho de bonecas de cerâmica e de madeira que Heloisa havia comprado na ocasião, Iroá comentou, sem que tivesse sido perguntado a respeito, que Wederí fez “as bonecas sentadas e ligadas pelas costas”. As narrativas científicas sobre as mudanças nos modos de fazer as bonecas Karajá encontram ressonância nesta narrativa indígena. Sobre a conversa com José Iroá, Heloisa anotou:

dessa vez não disse que fora qualquer sugestão de Willy [Aureli] (como o cozimento e a colocação dos braços), mas sim, que Wederi aprendera as bonecas esquisitas com Tapirapé, que, ao que parece, estivera aqui há muito tempo.

Esta passagem sugere o nome de um *tori* que teria sugerido a Wederi o cozimento e a colocação dos braços nas bonecas, segundo informação de José Iroá anotada por Fénelon. Seria o jornalista e sertanista Willy Aureli, citado no capítulo 3 (sobre o primeiro trabalho de campo da antropóloga). Como vimos, desde 1937 Willy fazia recorrentes excursões à Ilha do Bananal. Inclusive em 1959, quando Heloisa voltou a fazer pesquisa de campo, ele e a esposa estavam morando na região, onde havia montado um acampamento.⁴³¹

Durante os cinco meses de trabalho de campo, Heloisa conviveu intensamente com os Karajá. Circulando pelas casas de Santa Isabel, observou a confecção de bonecas e outros artesanatos, comeu o *caluji* e outras comidas que lhe foram oferecidas, ensinou técnicas de costura a mulheres que costuravam, coletou narrativas sobre casamento, amor, sexualidade, separação, cerimônias. Observou danças dos *Ijasò* e a fase inicial do *Hetohokỹ*, cujos “donos” naquele ano eram Weidehé (que havia mudado de Mato Verde para Santa Isabel) e Arutana. Também assistiu à “marcação de rosto de uma moça Karajá”, como registrou em 12 de novembro de 1959.⁴³²

⁴³¹ Heloisa Fénelon registrou nos diários de campo conversas e visitas ao acampamento de Willy. Alguns indígenas circulavam por lá, trabalhando com o sertanista. Também foi comum a informação sobre os “turistas de Willy” ou a “gente de Willy”, não indígenas que trabalhavam com ele (jornalistas, fotógrafos, cinegrafistas) e outros que chegavam como turistas, a partir da sua rede de relações. Essas pessoas constantemente compravam artesanato dos Karajá, na aldeia do Posto. Numa certa ocasião, dois deles quiseram fotografar o Aruanã, mas não tiveram permissão dos rapazes e de Wataú, pois os “donos do Aruanã” não estavam lá, entre eles, Arutana. O escritor José Mauro, “amigo de Karajá”, relatou a Heloisa que Willy estaria proibido de visitar o Posto, inclusive por portaria do SPI, por ter “encomendado bonecas eróticas aos Karajá” (anotado em 25 de outubro de 1959). Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMPEAR).

⁴³² Na figura 46, detalhe do Caderno de campo de Heloisa Fénelon. Desenhado e anotado em 12 de novembro de 1959. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMPEAR). Foto: Cecília Ewbank.



Figura 46: Detalhe de anotações e desenho sobre “marcação de rosto” de uma jovem Inỹ-Karajá

Assim como em 1957, Heloisa realizou nova contagem da população de Santa Isabel, além de fazer o recenseamento nas outras aldeias que visitou. Nas suas apresentações sobre os trabalhos de campo de 1959-1960, depois de retornar para o Rio de Janeiro, a antropóloga mostrou um mapa da “região dos índios Karajá”, possivelmente elaborado por ela. No mapa, estava indicada a localização das aldeias Karajá, o Posto Indígena, a presença de outros povos (Caiapó, Xavante, Canoeiro-Ava) e da população regional, os sertanejos, também chamados de neobrasileiros. O mapa certamente foi usado em palestras, comunicações e conferências, conforme pude observar no documento intitulado “Arte Cerâmica Karajá”, usado em suas comunicações na década de 1960, posteriormente arquivados no Museu Nacional.

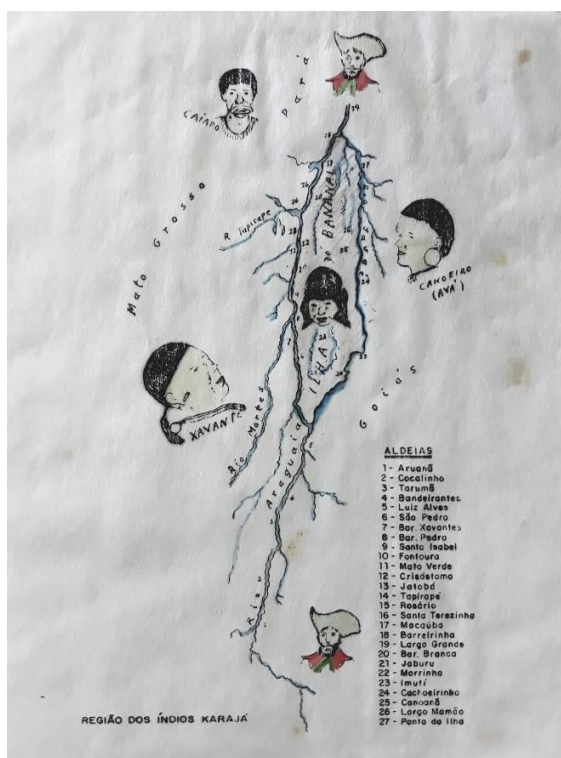


Figura 47: Mapa “região dos índios Karajá”

Uma das atitudes mais festejadas pelos Inỹ-Karajá de Santa Isabel foi quando Heloisa permitiu que fizessem pintura em seu corpo, experiência frequente no segundo trabalho de campo. Um dos registros foi anotado no diário de campo nos dias 26 e 27 de outubro. A antropóloga visitava a casa das jovens Muriawalê, de 14 anos, e Mahalaro, de 15 anos, filhas de Weidehé (homem de 38) e Imahiro (mulher de 34 anos). Perguntada por Mahalaro, Fénelon permitiu a pintura. Loywá, filha de Arutana, estava na casa e iniciou a pintura do rosto, braço, mão e perna direitas. Mahalaro pintou o braço, a mão e a perna do lado esquerdo. Heloisa disse que as meninas foram muito gentis. Ao deitá-la para concluir a pintura, apoiaram a sua cabeça e os cotovelos com panos, deixando-a confortável e evitando o desgaste. Muriawalê tirou os seus óculos, dizendo que estragariam o efeito da pintura, deu-lhe os colares que usava e cortou a franja do seu cabelo. As meninas brincaram e demonstraram alegria, dizendo na língua Karajá que “*Luiza*” fazia parte da família (tia, prima) e estava linda.

Não só amiga, dessa vez tratada como parte da família, Heloisa saiu em direção ao Posto ao anoitecer. Pintada, conversou com Koerete, enquanto pintava bonecas, sentada numa esteira, e com Tubirú. Ambas perguntaram quem a havia pintado, demonstrando admiração. Todos que a viam lhe pareciam interessados, demonstravam prazer, alegria, satisfação. Muitos pediram para pintá-la também, em outras oportunidades, o que ela prometeu deixar, quando a pintura atual acabasse. Alguns disseram que ela estava parecendo a rainha da aldeia. Em sua resposta a estes comentários, dizia que as rainhas eram as mulheres Karajá, citando os nomes de várias, principalmente as jovens. Houve quem dissesse que estava parecendo Karajá, inclusive ela foi chamada de *lerã* (irmã, prima) e outros termos que indicavam relação de parentesco.⁴³³

Tanto quanto a demonstração de respeito e de interesse pelos Karajá, também colaborou para a boa relação a “distribuição de presentes” (fumo, cachimbo, carteira de cigarro, tecido, esmalte, brinquedos, entre outros). Lendo os quatro diários de campo e as dezesseis cadernetas anotadas em 1957 e entre 1959 e 1960, foi possível perceber que a doação de presentes não se tratava de uma ação unilateral. Na verdade, eram eventos em que se estabeleciam relações de troca, como ela já havia assinalado. Se no início do primeiro trabalho de campo a então estudante não quis deixar claro que estava como pesquisadora, para não comprometer a estratégia de aparecer como professora da escola do Posto, na segunda

⁴³³ Como observou no primeiro trabalho de campo, em 1957, a pintura do corpo por *tori* amigo era motivo de orgulho para os Karajá. Por outro lado, nem todos os *tori* gostavam da atitude. Poucos dias depois de ter sido pintada, Heloisa ouviu de Komantira que cristãos viam a pintura de Karajá como sujeira, que deveriam parar de se pintar e de usar enfeite, para que pudessem ficar iguais aos cristãos. Heloisa disse que no Rio de Janeiro as pessoas gostavam da pintura e dos enfeites de Karajá, achavam bonito. O que Komantira concordou.

experiência, os Karajá tiveram mais clareza do que significava a sua presença. Eles sabiam que Heloisa estava ali para algo a mais do que adquirir produtos de artesanato. Ao menos alguns Karajá, homens e mulheres, demonstravam compreender a valorização da antropóloga às informações sobre a sua cultura, sobre os seus ancestrais, sobre a forma como se percebiam e como percebiam os outros, indígenas e não indígenas.

Além da circulação e troca de materiais e de informações, a circulação de dinheiro foi algo bastante evidente. Nas cadernetas de anotações, foi possível observar o cuidado em registrar os valores de compra, não somente de material para a coleção, como também de gêneros alimentícios, produtos de higiene, farmácia, material de papelaria, serviços de transporte, hospedagem e lavanderia, além de materiais de presentes para os Karajá, como tecido e fumo. Em 01 de novembro de 1959, por exemplo, foi registrado o gasto até então de 9500 cruzeiros, dos quais aproximadamente 5 mil com comprovantes (recibos, notas). O saldo na ocasião era de 20500 cruzeiros, subtendendo-se daí que o financiamento da viagem foi de 30 mil.

Na última caderneta, iniciada em 16 de fevereiro de 1960, uma série de anotações de despesas foi o começo da organização dos dados para a futura prestação de contas. Entre as anotações, havia várias referências às compras dos materiais reunidos na coleção e outros custos gerais da viagem. Um registro que chamou a atenção foi o pagamento a informantes, indígenas e não indígenas. Entre os Karajá de Santa Isabel, Heloisa anotou o pagamento de 1435 cruzeiros, distribuídos entre 19 indígenas.⁴³⁴

Durante o período de trabalho de campo, de acordo com os seus registros, além de pedidos de presentes, houve pedidos de dinheiro. Nestes casos, não por troca de informação, mas como uma prática aparentemente corriqueira de quem se relacionava com o mundo do dinheiro dos *tori*. Em 22 de janeiro de 1960, ela registrou uma expressão que vinha escutando, “*Luiza, ireti-reti bdionkere*”, traduzindo como “*Luiza, dê-me dinheiro*”. Outra expressão anotada no mesmo dia sugeria o pedido de empréstimos: “*Luiza, ireti-reti bdihuoté*” (“*Luiza, empreste-me dinheiro*”). Um registro anterior, anotado em 01 de novembro, quando fazia o balanço dos gastos até então, indicava o empréstimo de 500 cruzeiros a Arutana, 100 a Inaxarí e 50 a Kutaria. Os valores poderiam ser pagos com artesanato, ou ainda poderiam se tornar o que Heloisa registrou como “pagamento”.

⁴³⁴ O maior valor pago a um único informante teria sido de 300 cruzeiros, seguido por um de 200, um de 150, três de 100 e os demais entre 20 e 70. Uma informante anotada como “civilizada” teria recebido o maior valor individual, 500 cruzeiros. Também havia anotações da distribuição de dinheiro a treze Karajás de outras aldeias, geralmente em valores de 10 e 20 cruzeiros.

O mundo dos brancos era movido por dinheiro. Heloisa havia assinalado na pesquisa de 1957 que, para os Karajá, os *tori* tinham muito dinheiro e eram ricos, enquanto eles tinham pouco e eram pobres. O valor atribuído ao dinheiro era crescente, tal qual crescia o interesse pelo seu artesanato, em especial, pelas bonecas. Entre os Karajá observados por Heloisa, o dinheiro era usado para compra de produtos dos brancos, como fumo e tecido, ou na “cantina” do Posto, onde era vendida a produção da roça, cujos produtores eram os próprios indígenas. Na estrutura administrativa do SPI, a renda da cantina formava o “patrimônio indígena”, usado para cobrir os custos do Posto. Muitos Karajá ficavam endividados. Houve relatos sobre funcionários e encarregados do Posto que usavam os recursos de forma corrompida. O que teoricamente deveria ser usado na “proteção” dos índios, por vezes era usado em benefício pessoal de agentes públicos, como denunciaram os Karajá em algumas conversas observadas pela antropóloga.

Também havia cobrança pelos Karajá para o registro fotográfico ou audiovisual de suas performances rituais, como as danças, o uso de suas vestes tradicionais e a pintura corporal. Entendendo que os *tori* geralmente queriam tirar vantagem sobre eles, em casos de desvalorização do preço dos produtos do seu artesanato, era comum que alguns Karajá cobrassem valores considerados mais altos para os que não fossem seus “amigos”. Para Heloisa, era justo que os preços cobrados superassem as ofertas dos *tori*, tendo em vista o grau de complexidade envolvido nos processos de confecção dos materiais, desde a obtenção das matérias primas até os detalhes do acabamento. Mas quando percebia que a cobrança para ela poderia ser excessiva, sobretudo no começo do primeiro trabalho de campo, aos poucos a categoria de “amiga de Karajá” foi acionada para entrar em negociação, diferenciando-se de outros brancos.

Possivelmente, Heloisa considerou a distribuição de valores financeiros para algumas pessoas como “pagamento a informantes” por identificar a importância do dinheiro no cotidiano e nas relações dos Karajá com os *tori* e a importância dos Karajá para o seu próprio trabalho. Afinal, assim como os indígenas negociavam produtos e serviços com os *tori* - mesmo que considerada a desigualdade nas condições de relação - ela também estava ali à serviço, sendo remunerada para executar aquele trabalho de pesquisa.

Entre histórias, saberes, valor de “patrimônio cultural de grande riqueza” e valor monetário, sob a chave analítica da arte e do artesanato Heloisa Fénelon valorizou a produção material Karajá como tema de investigação antropológica. No próximo tópico, dedico-me às circunstâncias de formação de uma coleção de materiais dos Karajá para as coleções etnográficas do Museu Nacional.

6.3 Coleção Iny-Karajá (Heloisa Fénelon, 1960)

De volta ao Rio de Janeiro no final de fevereiro de 1960, Heloisa elaborou um manuscrito para organizar a prestação de contas a ser apresentada à Universidade do Brasil. Parte das informações estava anotada na última caderneta de campo. O valor total da prestação, segundo a anotação, foi de 30 mil cruzeiros. Ela havia registrado na última caderneta de anotações que os gastos excederam em quase 4 mil.

Metade do custo foi comprovado com recibos.⁴³⁵ A outra metade correspondeu a despesas sem comprovação, entre as quais estavam os itens adquiridos para a coleção.⁴³⁶ Sobre as compras dos artesanatos junto aos Karajá, a partir do manuscrito elaborei a tabela a seguir:

Tabela 8: Despesas anotadas por Heloisa Fénelon para a compra de materiais dos Karajá⁴³⁷

Local/Aldeia	Data	Quantidade/Material	Preço Unidade	Total
Santa Isabel	10/10/1959	20 bonecas de cerâmica	Cr\$ 25	Cr\$ 500
	12/10/1959	3 grupos cerâmicos	Cr\$ 220 Cr\$ 160 Cr\$ 90	Cr\$ 470
	16/10/1959	2 bonecos de cera 5 bonecas de madeira 1 banco cerimonial	Cr\$ 40 Cr\$ 100 Cr\$ 300	Cr\$ 80 Cr\$ 500 Cr\$ 300
	17/10/1959	1 boneca de cerâmica 2 bonecas de cerâmica 20 bonecas de cerâmica	Cr\$ 65 Cr\$ 100 Cr\$ 35	Cr\$ 65 Cr\$ 200 Cr\$ 700
Fontoura	10/11/1959	2 faquinhas de madeira 1 miniatura de borduna 1 borduna comum 10 bonecas de cerâmica	Cr\$ 70 Cr\$ 30 Cr\$ 50 Cr\$ 15	Cr\$ 140 Cr\$ 30 Cr\$ 50 Cr\$ 150
Barra do Tapirapé	08/01/1960	15 bonecas de cerâmica	Cr\$ 10	Cr\$ 150
Mato Verde	09/01/1960	9 bonecas de cerâmica	Cr\$ 15	Cr\$ 135
TOTAL		82 itens		Cr\$ 3.470,00

⁴³⁵ Pouco mais de 15 mil foram usados para compra de remédios; equipamentos (lanterna, botas, meias); fumo e fazenda para distribuição entre os índios; cadernos, papéis e lápis de cor para pintura; pagamento de lavagem de roupa em Santa Isabel; e artigos comprados em São Félix do Araguaia. Os artigos comprados em São Félix custaram mais de 8 mil cruzeiros. Estes artigos incluíam fumo, tecido, farinha e outros produtos, alguns dos quais também distribuídos entre os Karajá.

⁴³⁶ São pagamentos da hospedagem em Santa Isabel (no Posto Indígena Getúlio Vargas, cujo valor era pago diretamente ao encarregado) e em Fontoura, onde ficou hospedada por alguns dias na casa de missionários adventistas; de transporta fluvial (lança, serviço de remador - Karajá); de alimentação, refeições; e de compra de coleção.

⁴³⁷ Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

Nem todas as informações conferem com os registros anotados durante o trabalho de campo. Por exemplo, o banco cerimonial, apresentado nesta anotação por 300 cruzeiros, foi registrado na caderneta de anotações com o valor de 400.



Figura 48: Banco cerimonial

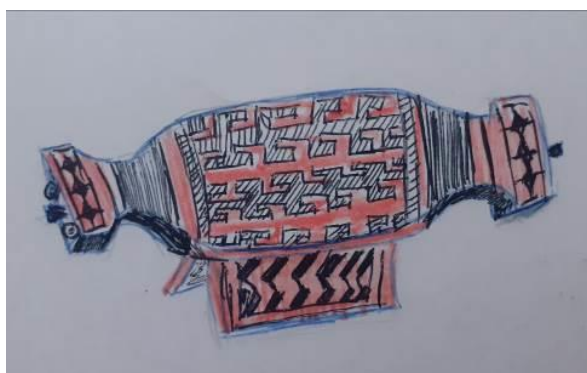


Figura 49: Desenho do banco cerimonial

O banco foi confeccionado por Arutana, considerado o principal informante e “professor” de Heloisa entre os Karajá.⁴³⁸ Outro exemplo são as *Kawakawa*. Registradas no manuscrito por 100 cruzeiros, em outras anotações o valor indicado é de 50 para uma delas e de 120 para outra.

Uma experiência de compra a Koanajiki, logo no começo do segundo trabalho de campo, revela a complexidade das negociações. No dia 11 de outubro de 1959, Heloisa anotou ter comprado duas “bonecas isoladas” (“bonecas com jarra”) – não faziam parte de um “grupo” – por 30 cruzeiros cada. Provavelmente, a compra aconteceu dias antes. Quando aconteceu a negociação, a artista Karajá estava fazendo “duas dançarinas”, cobrando 200 cruzeiros. O “grupo” seria concluído com duas representações de *Ijasò*. A antropóloga desconfiou que os *Ijasò* não seriam de cerâmica, mas de palha, por conta da forma como o orifício estava marcado na chapa que sustentariam os quatro personagens. O que acabou sendo confirmado posteriormente.

⁴³⁸ Segundo Arutana, e pelas observações de Heloisa nos trabalhos de campo, o banco é usado pelos meninos na cerimônia em que recebem o tembetá, por volta dos sete anos. Também é usado pelos rapazes de 12, 13 anos, na solenidade de inserção à Casa dos Homens, quando iniciam a fase de aprendizado para a vida adulta. Os bancos usados nos cerimoniais não eram tão ornamentados quanto os executados para fins de comercialização, que recebiam os “enfeites” a fim de serem mais valorizados para a venda. Essas informações estão na ficha catalográfica número 38645. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Coleção MHFC. Autor: Arutana. Foto (figura 49): Manuel Ferreira Lima Filho. A figura 50 é a imagem do desenho elaborado na ficha catalográfica.

Heloisa sinalizou interesse em adquirir a *ritxòkò* em produção, registrando o episódio no dia seguinte. Koanajiki e seu marido, Kuberene, visitaram-na durante a noite, em seu quarto, oferecendo a peça por 200 cruzeiros. A oferta já é um fato relevante, pois a artista, considerada uma das melhores e que mais vendia, geralmente não procurava compradores, trabalhando por encomenda. Koanajiki teria ido à noite dizendo que no dia seguinte iria a São Félix do Araguaia.

Pela anotação, Koanajiki teria cometido um “engano”. As “figuras” estavam consertadas com cera, o que levou a compradora a negociar o valor, considerando-o elevado. Entre os argumentos, Heloisa disse que estava “comprando para o Museu Nacional, com dinheiro do governo”, da mesma forma que havia feito Simões, ao comprar para o Museu do Índio. Além de falar que o dinheiro não era seu, reforçou que a aquisição não era para revenda. Outro argumento foi que Koanajiki vendeu a Esperidião Antônio da Rocha “uma peça mais completa, com maior número de figuras, por apenas 100” cruzeiros, para o Museu Nacional. Segundo Heloisa, Koanajiki, “depois de muito regatear, acabou consentindo em vendê-la por 120”.

O casal foi convidado a sentar. Heloisa deu fumo a Kuberene e se disse bastante calma na conversa. Diferente de outras situações, Koanajiki teria falado em português. O que levou a antropóloga a afirmar a confirmação da hipótese de que ela falava um pouco da língua, mas se recusava, recorrendo à prática conforme a necessidade. A ceramista, pelo registro, “procurou mostrar-se ao mesmo tempo ativa, segura de si e bem educada, não elevando a voz ou perdendo a calma”.

Koanajiki disse que só fez por aquele preço porque seria para Heloisa, não faria isso para outra pessoa. Caso não conseguisse vender, quebraria a boneca, pois teria vergonha de oferecer aos aviadores da FAB, achava muito feia. Esta peça, assim como as duas “bonecas isoladas”, não foi registrada na coleção do SEE. A representação da dança dos *Ijasò* feita por Koanajiki e introduzida na coleção foi adquirida em 21 de outubro, por 220 cruzeiros. No próximo tópico, analisarei a trajetória desta boneca no Museu Nacional.

Voltando aos dados da tabela 8, o valor total informado para compra da coleção foi de quase 3500 cruzeiros, pouco mais de 11% do financiamento da viagem. O número de objetos indicados no manuscrito foi de 82 itens. A maior parte da compra ocorreu em Santa Isabel, com 54 produtos. Com exceção dos 10 itens de madeira (5 *kawakawa*, 2 faquinhas, 2 bordunas e 1 banco cerimonial), 72 eram *ritxòkò*.

Desde os primeiros dias de trabalho de campo, Heloisa anotou nas cadernetas informações sobre a “lista de material” que vinha adquirindo, por compra e por presente. Era

uma forma de organizar os dados sobre os itens que, ao final da pesquisa de campo, formariam uma coleção de objetos para o Museu Nacional. Havia a indicação do nome da artista ou do artista, se havia sido comprada ou se teria ganho de presente. Cada item recebeu um número. A primeira referência à “lista de material” foi registrada em 11 de outubro, com 39 números registrados. A última anotação da lista ocorreu em 28 de dezembro, chegando a 108. Todos os materiais anotados eram *ritxòkò*. Das 108 *ritxòkò* listadas, 38 foram presentes e 70 resultaram de compra. Acrescendo o material adquirido posteriormente em Barra do Tapirapé (15) e em Mato Verde (9), chega-se ao total de 132 “bonecas Karajá”. Com os dez artesanatos de madeira, foram pelo menos 142 itens anotados pela antropóloga em suas listas, apenas no segundo trabalho de campo.

Nem todo esse material foi catalogado no SEE. Os Livros de Tombo registraram de 94 itens, organizadas em 84 números de catalogação. Sob o número 38624, foram agrupadas nove *ritxòkò* de barro cru. O número 38643 foi composto por duas *Kawakawa*. Já o número 38639 foi destinado a duas facas de madeira. Outro dado a se considerar: entre as 94 peças, 8 *ritxòkò* foram adquiridas em 1957, enquanto 76 são de 1959 e 1960.

Os dados ajudam a entender a complexidade da produção dos próprios dados, sem falar na elaboração de documentos (etnográficos, museológicos, orçamentários) e de coleções. Além das adequações para prestação de conta, há também as escolhas da coletora/pesquisadora, que depois de viver as experiências no trabalho de campo, iniciou outra etapa da pesquisa: a organização, o estudo e o estabelecimento de séries classificatórias para o material. Uma das etapas foi a inscrição de nova numeração, diferente da atribuída inicialmente no trabalho de campo. As obras de artistas Iny-Karajá, negociadas em diversas condições e situações, vendidas e compradas por diferentes preços, são agrupadas e direcionadas a uma instituição museológica e científica específica, que por sua vez possuía critérios e sistemas de classificação e de numeração. A partir das fichas catalográficas, elaboradas pela própria coletora e pesquisadora, dos diários e cadernetas de campo e da tese de Heloisa Fénelon, apresento a seguir algumas considerações sobre a coleção introduzida no Museu Nacional em 1960, uma coleção entendida por Heloisa Fénelon como etnográfica e artística.

Um primeiro aspecto a destacar, do ponto de vista dos processos de classificação dos *tori*, é a identificação numérica atribuída aos itens. Ainda na Ilha do Bananal, Heloisa enumerou 108 *ritxòkò*, entre compras e presentes, no período de outubro a dezembro de 1959. No Museu Nacional, houve duas novas numerações. Na tabela disponível no Anexo II, percebe-se que há dois sistemas numéricos para os itens. O primeiro foi estabelecido por

Heloisa, do número 1 ao 94. A sequência levou em conta a distribuição por autoria e/ou por aldeia. Os primeiros números foram destinados a ceramistas da aldeia de Santa Isabel, como Berixá e Koanajiki. Depois aparecem peças de outras ceramistas, inclusive de outras aldeias. Os homens aparecem mais para o final da numeração, assim com os materiais feitos com madeira (*kawakawa* e bordunas). A protagonismo é das mulheres e das *ritxòkò*.

O outro regime de identificação numérica foi adotado no processo de registro como coleção do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional. As *ritxòkò*, os *kawakawa* e as bordunas foram introduzidos no sistema em uso no SEE desde 1906. No processo de introdução neste sistema, a sequência estabelecida anteriormente pela coletora não foi seguida nas novas identificações. Por exemplo, a primeira peça da coleção, sob o 36563, correspondia ao número 6 na classificação de Heloisa.

É preciso destacar, sobretudo, a centralidade das mulheres, das *ritxòkò* e da aldeia de Santa Isabel na formação da coleção. A tabela a seguir ajuda a compreender esta centralidade, por sua vez, associada aos objetivos da pesquisa antropológica em curso.

Tabela 9: Coleção Iny-Karajá MHFC (1960) por aldeias e “sexo” (feminino/masculino)

Aldeia	Feminino	Masculino	Não indicado	Total por aldeia
Santa Isabel	63	5	-	68
Barra do Tapirapé	11	-	-	11
Fontoura	7	2	1	10
Mata Verde	5	-	-	5
Total	86	7	1	94

A coleção foi composta por 86 itens elaborados por mãos “femininas” e 7 por mãos “masculinas”, de acordo com as categorias de identificação por “sexo”, então adotada pelo vocabulário analítico da pesquisadora.⁴³⁹ Heloisa não operava com a categoria de gênero, noção que se tornaria mais frequente nas ciências humanas brasileiras nas décadas seguintes. Contudo, conforme analisei anteriormente, ao acionar à ideia de “sexo” como categoria classificatória, ela não o faz no sentido biológico. A sua classificação é do ponto de vista dos papéis e das relações socioculturais, expressas nas noções de feminino e masculino.

⁴³⁹ Em apenas um item da coleção não foi possível identificar se a autoria foi de alguém de “sexo feminino” ou “sexo masculino”. Trata-se do objeto catalogado sob o número 38672, “borduna (miniatura)”, cuja imagem pode ser vista no Anexo II. Foi a única cuja ficha catalográfica não teve elaboração de Heloisa Fénelon, em 1960. O registro de inventário aconteceu em setembro de 1967, possivelmente por Sônia Pacheco, então estagiária no Setor de Etnologia e Etnografia.

Os dados da tabela 9 evidenciam um dos objetivos centrais da prática de colecionamento e a relação com a pesquisa de Heloisa Fénelon: a etnografia da mulher Iny-Karajá. Na busca por analisar o papel das mulheres na cultura e na sociedade, as *ritxòkò* foram o ponto de partida e a coleção introduzida no Museu Nacional foi o ponto de chegada da sua primeira investigação antropológica. A próxima tabela (10) especifica os dados, especificando a distribuição dos materiais entre produção feminina e masculina.

Tabela 10: Coleção Iny-Karajá MHFC (1960) por materiais e “sexo” (feminino/masculino)

Produção	Número de itens	Itens
Feminino	86	82 <i>ritxòkò</i> - 64 cerâmicas cozidas - 17 de barro cru - 1 de cera de abelha 1 panela (miniatura) 1 borduna (miniatura) 2 <i>Kawakawa</i>
Masculino	7	3 <i>Kawakawa</i> 2 facas de madeira 1 banco cerimonial 1 <i>ritxòkò</i> de cera de abelha
Total	93	94 (incluindo 1 borduna)

Ao reunir 82 *ritxòkò* entre 94 itens, a pesquisadora deixa clara a opção pelas mulheres e suas cerâmicas. Entre as *ritxòkò*, a coleção é composta por 64 bonecas cozidas, 17 de barro cru e 2 de cera de abelha (uma adquirida a mulher e outra adquirida a homem). Além do interesse na pesquisa e no colecionamento, percebe-se a crescente produção e circulação das “bonecas modernas”. O olhar antropológico estava se voltando às bonecas Karajá porque elas chegaram ao campo de visão antropológico. A experiência, o interesse e a formação anterior de Heloisa Fénelon no campo da arte são elementos que não podem ser desprezados. Ao contrário. O seu olhar treinado para temas estéticos em muito contribuiu para o desenvolvimento do olhar para temas etnológicos. Aqui vale recuperar a noção trabalhada por Londa Schiebinger, para quem o conhecimento pode mudar “quando as mulheres se tornarem participantes plenas na sua produção” (SCHIEBINGER, 2008, p. 272). Heloisa não se interessou apenas pelas mudanças nos modos de fazer as *ritxòkò*, que vinham chamando a atenção de etnólogos e antropólogos. Ela também se interessou pela produção de conhecimento sobre quem operava tais mudanças, as mulheres Karajá.

Antes de ampliar a escala para as bonecas de cerâmica e, principalmente, para as mulheres que produziram as bonecas adquiridas para a coleção, é importante registrar a presença de cinco bonecas de madeira, as *kawakawa*. Chama a atenção o fato de haver duas

kawakawa feitas por mulheres, ambas em Santa Isabel. Este era considerado um trabalho apenas dos homens, no tempo dos “Karajá antigos”. Ao retornar em 1959, Heloisa anotou no diário de campo a confirmação de uma hipótese: “mulheres agora estão fazendo *Kawakawa* em maior número, talvez mais que os homens”.⁴⁴⁰ Com o crescimento da produção das *ritxòkò* e a maior valorização comercial deste bem, as mulheres também se lançaram ao ofício de outros materiais, como as bonecas de madeira, com a finalidade de venda. Da mesma forma, Heloisa percebeu que havia homens fazendo *ritxòkò* (*ritxò*), atividade atribuída às mulheres. Por exemplo, uma boneca de cera de abelha foi produzida e comprada a Abuenonã, homem de 50 anos, em Santa Isabel.

Uma das *kawakawa* confeccionadas por mulheres foi comprada em 01 de dezembro de 1960, com autoria de Koederi, que em 1960 tinha aproximadamente 24 anos. Era a representação de uma Karajá grávida, comprada por 50 cruzeiros, de acordo com os registros. O fato de terem sido incluídos braços chamou a atenção da pesquisadora, pois seria “uma inovação, já que as bonecas tradicionais de madeira não as tinham”. Contudo, os braços não teriam sido tão bem talhados quanto os das bonecas confeccionadas pelo artesão Ureári. Ainda assim, os desenhos de Koederi seriam “mais cuidadosamente feitos que o trabalho de entalhe”.⁴⁴¹ A imagem apresentada na figura 50 é uma foto da *kawakawa* feita pela mulher Inỹ Koederi.⁴⁴²

A figura 51 é a imagem de outra *kawakawa* confeccionada por mulher, Nahuria, que em 1960 estava com 40 anos.⁴⁴³ No mesmo dia em que registrou a negociação com Koanajiki, anteriormente mencionada, Heloisa anotou a estratégia de Nahuria para lhe vender a boneca de madeira. A artista Inỹ falou que a autoria havia sido do seu marido, Komuntári (42 anos em 1960), mas a informação foi desmentida por outras mulheres, como Xireréya, Koanajiki, Kuberene e Iracema. A antropóloga julgou que era uma forma de valorizar o produto, vendido por 120 cruzeiros, preço que seria mais elevado do que se assumisse ter sido ela mesma a responsável pela obra, já que, em princípio, não era especialidade feminina.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Anotado em 16 de outubro de 1959. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

⁴⁴¹ Conforme registrou na ficha catalográfica elaborada para a peça registrada sob o número 38640. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

⁴⁴² Figura 51: *Kawakawa*. Nº de catálogo 38640. Autora: Koederi (1959), com 24 anos em 1960. Coleção Inỹ-Karajá MHFC (1960). Acervo: MN/UFRJ (SEE). Fotos: João Maurício.

⁴⁴³ Figura 52: *Kawakawa*. Nº de catálogo 38644. Autora: Nahuria (1959), com 40 anos em 1960. Coleção Inỹ-Karajá MHFC (1960). Acervo: MN/UFRJ (SEE). Fotos: João Maurício.

⁴⁴⁴ Anotado em 12 de outubro de 1959. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).



Figura 50: *Kawakawa* confeccionada por mulher (Koederi)



Figura 51: *Kawakawa* confeccionada por mulher (Nahuria)

Sete itens da coleção foram confeccionados por homens. Em Fontoura, Heloisa comprou duas facas de madeira a Kurimã, rapaz com 19 anos em 1960, de quem Heloisa comprou um par de facas em madeira. Cinco produtos feitos por homens foram comprados em Santa Isabel. Além dos já mencionados banco cerimonial e boneca de cera, três *kawakawa* feitas por homens compuseram o conjunto de objetos introduzidos no Museu Nacional. Maxiári, com 24 anos em 1960, confeccionou uma boneca “masculina” e uma “figura feminina”. A compra foi registrada em 17 de dezembro de 1959, por 100 cruzeiros cada uma. Segundo o autor, a partir do registro de Heloisa na ficha catalográfica, o homem era esposo da mulher.

A *kawakawa* de Maxiári representando mulher Karajá estampou a capa da publicação da tese *A arte e o artista na Sociedade Karajá*. Na imagem a seguir (figura 52), é a boneca do lado esquerdo. A outra *kawakawa* que compõe a capa também representa mulher Karajá. Foi confeccionada por Ueári (homem com 32 anos em 1960).⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Imagem do lado esquerdo da capa: *kawakawa* representando mulher Karajá. Nº de catálogo 38643 (junto com outra *Kawakawa*, representando um homem, do mesmo autor). Autor: Maxiári (1959), com 27 anos em 1960. Do lado direito, *kawakawa* representando mulher Karajá. Nº de catálogo 38641. Autor: Ueári. Coleção Iny-Karajá MHFC. Acervo: MN/UFRJ (SEE).



Figura 52: Duas *kawakawa* na capa do livro de Heloisa Fénelon

Outra evidência em destaque nos dados da coleção foi a centralidade da aldeia de Santa Isabel, não apenas como local da pesquisa de Heloisa Fénelon, mas também como centro de “difusão” da forma “moderna” de fazer as *ritxòkò*. São 68 itens adquiridos na aldeia do Posto Indígena, números bem expressivos, se comparados com os onze de Barra do Tapirapé, dez de Fontoura e seis de Mato Verde.

Deve-se considerar que os trabalhos de campo foram majoritariamente concentrados na aldeia de Santa Isabel. Os dados recolhidos, as reflexões sobre os modos de fazer e sobre os estilos de classificação não se referem a todas as aldeias (quase 30, segundo o mapa usado por Heloisa) e a todos os Iny-Karajá. Como anunciado desde o primeiro projeto de pesquisa (1956), a aldeia de Santa Isabel seria a região central da investigação, onde as bonecas consideradas “modernas” eram visualizadas em maior quantidade, em comparação com as formas “antigas”. O estilo “antigo” foi observado nas poucas horas que passou na aldeia de Barra do Tapirapé, em 08 de janeiro de 1960; nas poucas horas na aldeia de Mato Verde, em Mato Grosso (10 de janeiro de 1960) e na passagem por alguns dias na aldeia de Fontoura (em janeiro de 1960).

Para Heloisa, o Posto Indígena Getúlio Vargas era o “centro de difusão” das “bonecas Karajá”. A partir da análise das peças colecionadas, a antropóloga identificou “variações regionais” entre as de tipo “antigo” adquiridos em Santa Isabel, Barra do Tapirapé e Crisóstomo (vistas em Santa Isabel). A qualidade das bonecas antigas na aldeia do Posto seria menor do que em outras localidades. A sua hipótese é que as melhores ceramistas de Santa

Isabel não tinham interesse pelas bonecas antigas, confeccionadas apenas pelas “menos hábeis”.

Heloisa não observou bonecas de tipo “moderno” em outras aldeias, durante a pesquisa de campo. Apenas em Santa Isabel as ceramistas teriam atingido “alto grau de elaboração” das novas formas. Isso poderia estar relacionado à maior valorização comercial, comparado aos interesses de compra das formas “antigas”. A pesquisadora ouviu dos Karajá de Fontoura que lá não sabiam fazer boneca cozida e que as de Santa Isabel seriam melhores. Em Barra de Tapirapé, só encontrou bonecas do tipo antigo e de barro cru. As bonecas observadas em Mato Verde, apesar de cozidas, foram classificadas como “mais toscas que as de Fontoura”. Ambas, de acordo com a observação da antropóloga, procuravam imitar o estilo de Santa Isabel (COSTA, 1978, p. 62-63).

O uso de categorias classificatórias para a qualidade e o valor atribuídos às *ritxòkò* de diferentes aldeias (melhores e ricas; toscas e pobres) faz pensar na análise de Bourdieu (2008) sobre a questão do gosto, relacionado ao capital cultural dos agentes envolvidos no consumo dos bens culturais. O trabalho de Heloisa Fénelon atribuía o valor de arte ao material indígena, mas não o mesmo valor.

As imagens a seguir são de três das cinco *ritxòkò* coletadas em Mato Verde, compradas em 10 de janeiro de 1960. Heloisa não conseguiu identificar os nomes das autoras:⁴⁴⁶



Figura 53: *Ritxòkò* adquirida por Heloisa Fénelon na Aldeia Mato Verde

⁴⁴⁶ Figura 53: *Ritxòkò* representando dois humanos em um barco. N° de catálogo 38596. Coleção Iny-Karajá MHFC (1960). Figura 54: *Ritxòkò* representando mulher sentada. N° de catálogo 38593. Figura 55: *Ritxòkò* representando homem. N° de catálogo 38605. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Fotos: João Maurício.



Figura 54: *Ritxòkò* adquirida por Heloisa Fénelon na Aldeia Mato Verde



Figura 55: *Ritxòkò* adquirida por Heloisa Fénelon na Aldeia Mato Verde

Nas fichas catalográficas elaboradas para estas bonecas, Heloisa utilizou expressões como “a modelagem é extremamente tosca”, “a ornamentação gráfica é muito pobre”. O valor financeiro pago por cada uma foi anotado em 15 cruzeiros, totalizando 75 cruzeiros pelas cinco *ritxòkò* adquiridas na aldeia. No caso da imagem na figura 55, a compradora/pesquisadora levantou a hipótese de ter sido uma tentativa da ceramista “representar uma mulher sentada”. Contudo, acredita que “a sua falta de habilidade ocasionou que ficasse a figura em posição um tanto forçada, parecendo estar se levantando, após se ter deitado”.⁴⁴⁷

A distinção não se dava apenas em relação a diferentes aldeias. As obras e as artistas qualificadas como melhores estavam em Santa Isabel. Segundo Heloisa Fénelon, não apenas no seu ponto de vista, mas também sob os olhares dos consumidores e dos próprios Karajá – inclusive, pelos relatos, de outras aldeias. Mesmo na aldeia de Santa Isabel houve a sinalização de diferenças entre artistas e artesãs “mais” e as “menos hábeis”.

Duas importantes características da produção de *ritxòkò*, principalmente em Santa Isabel, foram indicadas na tese de Heloisa sobre os Karajá. A primeira foi a “conservação de características próprias”, as “características tradicionais na atual cerâmica”. A antropóloga recorreu à categoria de “caráter nacional” de um grupo étnico trabalhada por Margareth

⁴⁴⁷ Ficha catalográfica número 38593. Acervo: MN/UFRJ (SEE).

Mead, entendendo-a como “conjunto de regularidades na conduta dos indivíduos, que partilham normas e valores comuns e resultantes de uma tradição histórica singular” (MEAD, *Apud* COSTA, 1978, p. 52). Partindo desta noção, Fénelon considerou que, mesmo diante das mudanças estilísticas e temáticas impostas pelo contato com a sociedade nacional, as ceramistas Karajá conservavam “características próprias, formais e de conteúdo”, surgidas no interior da sua própria cultura.

Entre os traços “tradicionais” mantidos nas bonecas “modernas”, Heloisa identificou os desenhos, inspirados na pintura corporal, considerando que, “mesmo com modificações embelezadoras e invenção de algum padrão, estão integrados ao conjunto do desenho e ao estilo tradicional”. Outro traço tido como tradicional foi “o gosto pelas formas amplas”, com várias bonecas modernas mantendo a esteatomeria e a esteatopigia observadas nas bonecas antigas, com maior ou menor ênfase. E ainda a “temática inspirada na vida da tribo e determinados valores tradicionais”. Mesmo procurando satisfazer o gosto do comprador, os aspectos das bonecas eram inspirados na própria cultura Karajá.

A segunda característica foi o que Heloisa chamou de “individualização no fabrico da cerâmica”. Esse é um ponto relevante na sua prática antropológica, que pode ser considerado tão pioneiro quanto a identificação do papel social da artista. A pesquisadora considerou a existência de “um padrão coletivo de expressão estética”, partilhado entre todas as artesãs. Esse ideal se referia à aproximação das formas da natureza e documentação da vida tribal. Mas algo já anunciado por Castro Faria foi observado na sua pesquisa de campo: a experimentação, a aplicação de “peculiaridades individuais no fabrico das figurinhas” (COSTA, 1978). A novidade da sua análise antropológica está no fato de que, até então, os estudos sobre os indígenas os consideravam como coletividade, povo, população, grupo tribal, grupo étnico. Não era comum levar em conta a manifestação individual. “A tese *Arte e o Artista na Sociedade Karajá*” sinaliza outro caminho. Os Karajá são pensados tanto sob os aspectos coletivos da cultura e da sociedade quanto na individualidade dos seus agentes sociais.



Figura 56: *Ritxòkò* (Fase do cerimonia de enterro)



Figura 57: *Ritxòkò* (*Kraboró-rá-inatí* - jacaré de duas cabeças)



Figura 58: *Ritxòkò* (Representação da dança dos *Ijasò* - dança dos Aruanã)

As figuras anteriores apresentam *ritxòkò* com formas consideradas inovadoras, de acordo com a interpretação da antropóloga.⁴⁴⁸ A partir da aceitação do mercado consumidor, bonecas inventadas por algumas artistas poderiam virar “moda” e ser “imitada pelas outras”. Em 1957 e em 1959, Heloisa observou um tipo de boneca que teria sido criada por Koanajiki e bastante copiada, uma fase cerimonial do enterro, com o morto envolvido numa esteira e carregado nos ombros por outros dois homens. Outra invenção atribuída a Koanajiki foi observada em 1959. Foram os “grupos de dançarinos de Aruanã, com dois mascarados e duas dançarinas em um só conjunto cerâmico”. Bonecas com duas ou três cabeças, feitas por Berixá, também eram muito compradas, e foram produzidas por outras mulheres.

Heloisa observou através de sua pesquisa o que seria um sentimento saudosista do povo Iny-Karajá pela organização da vida anterior à presença dos *tori*. Ela cita na tese a relação estabelecida entre o Karajá antigo (*kanâmahadô*) e povo de hoje (*widinábodô*), tomando por exemplo bonecas e conversas com as ceramistas Tubirú, Berixá e Xireréya. Entre as peças produzidas por Tubirú, está um homem puxando o rabo de uma onça, por sua vez carregando um veado novo na boca. Segundo Tubirú, a *ritxòkò* havia sido feita para Peret, junto a outras bonecas, mas ainda assim perguntou se Heloisa tinha interesse em vê-la, ou mesmo comprá-la. Resolvendo comprar, a antropóloga perguntou se era um *kanâmahadô* (Karajá antigo) e ou um *widinábodô* (povo de hoje). Tubirú respondeu que era *kanâmahadô*, explicando que “gente de hoje não faz mas isso não” (anotado no diário de campo em 20/11/1959).

A outra referência citada por Heloisa foi a fala da ceramista Xireréya, em relação a uma *ritxòkò* feita por Berixá. Era uma boneca representando Karajá lutando com jacaré. Para Xireréya, tratava-se de um *kanâmahadô*, pois o *widinábodô* (Karajá atual) não fazia mais desse jeito (COSTA, 1978, p. 55). As duas *ritxòkò* podem ser vistas nas imagens a seguir.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Figura 56: *Ritxòkò* (fase cerimonial do enterro). Nº de catálogo 38597. Autora Koanajiki (1959). Figura 57: *Ritxòkò Kraboró-rá-inatí* (jacaré de duas cabeças). Nº de catálogo 38566. Autora Berixá (1959); Figura 58: *Ritxòkò*. Representação da dança dos *Ijasò* (dança dos Aruanã). Nº de catálogo 38569. Autora Koanajiki (1959). Coleção Iny-Karajá MHFC. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Fotos: João Maurício.

⁴⁴⁹ Figura 59: *Kanâmahadô* (Karajá antigo) puxando uma onça. Nº de catálogo 38570. Autora Tubiru. Figura 60: *Kanâmahadô* (Karajá antigo) lutando com jacaré. Nº de catálogo 38572. Autora Berixá. Coleção Iny-Karajá MHFC. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Fotos: João Maurício.



Figura 59: *Ritxòkò* (*Kanámahadô* – Karajá antigo puxando uma onça)



Figura 60: *Ritxòkò* (*Kanámahadô* – Karajá antigo lutando com jacaré)

As documentações etnográfica e museológica produzidas por Heloisa Fénelon nos trabalhos de campo e de gabinete me permitiram localizar os nomes de 31 (trinta e um) artistas, artesãs e artesãos Karajá, responsáveis pela produção dos materiais reunidos na coleção introduzida no SEE do Museu Nacional em 1960 (os cinco itens adquiridos em Mato Verde e a borduna comprada em Fontoura não tiveram as autorias identificadas). Mais uma vez, os dados indicam o protagonismo feminino. Cinco artistas identificados eram homens, conforme já mencionei anteriormente, sendo quatro de Santa Isabel e um de Fontoura. Vinte e seis artistas eram mulheres. Da aldeia de Fontoura, Heloisa identificou quatro mulheres,⁴⁵⁰ enquanto de Barra do Tapirapés foram três mulheres.⁴⁵¹

Dezoito mulheres Iny-Karajá de Santa Isabel tiveram os seus nomes inscritos na primeira coleção reunida por Heloisa Fénelon, como pode ser visto na tabela a seguir:

Tabela 11: Itens da Coleção Iny-Karajá (MHFC, 1960) confeccionados por mulheres de Santa Isabel

Artesã/idade	Peças
Berixá (47 anos) -	12 <i>ritxòkò</i>
Xireréya (30 anos) -	9 <i>ritxòkò</i>

⁴⁵⁰ Idiahíru (40 anos), com duas *ritxòkò*; Erehídia (19 anos), com duas 2 *ritxòkò* e 1 borduna; Korehéru (34 anos), com 1 *ritxòkò* e Edjuká (26 anos), com 1 *ritxòkò*.

⁴⁵¹ Da jovem Mahudiké, com 16 anos, Heloisa comprou 9 *ritxòkò* de “tipo antigo”, representando “figuras humanas” (3 masculinas e 6 femininas), confeccionadas em barro cru e com os cabelos feitos com “cera negra”. Eram brinquedos de Mahudiké, que as vendeu para Heloisa por Cr\$ 5 cada. Na catalogação museológica, as nove peças ficaram reunidas sob o número 38624. Outras duas ceramistas identificadas em Barra do Tapirapés foram Eburé (Weburé ou Manréikó), com 18 anos, e Koxiawábe, com 40 anos em 1960.

Hatawáki (22 anos) -	6 <i>ritxòkò</i>
Koanajiki (32 anos) -	5 <i>ritxòkò</i>
Loywá (34 anos) -	5 <i>ritxòkò</i>
Kurambikí (50 anos)	5 <i>ritxòkò</i>
Tubirú (40 anos) -	4 <i>ritxòkò</i>
Butiwéru (24 anos) -	4 <i>ritxòkò</i>
Komantíra (26 anos)	2 <i>ritxòkò</i>
Hukanáro (14 anos)	2 <i>ritxòkò</i>
Koerêdi (24 anos)	1 <i>ritxòkò</i> 1 <i>kawakawa</i>
Hatamáro (46 anos)	1 <i>ritxòkò</i>
Muriawalê (47 anos)	1 <i>ritxòkò</i>
Herináru (38 anos) -	1 <i>ritxòkò</i>
Tahanarú (12 anos)	1 <i>ritxòkò</i>
Akohíra (60 anos) -	1 <i>ritxòkò</i>
Sawakáru (37 anos)	1 <i>ritxòkò</i>
Nahuría (40 anos)	1 <i>kawakawa</i>

Como temos analisado, nem todas as mulheres Iny falavam português com fluência, publicamente. Nestes casos, Heloisa recorreu a homens que falavam a língua dos *tori* para coletar as informações. Entre os dados que procurava observar estavam as classificações na língua Karajá, como o nome e os significados dos itens e desenhos. As conversas aconteciam tanto no momento da aquisição, nas casas dos/as artistas ou no quarto onde Heloisa estava hospedada, como também em situações em que, mesmo não efetuando a compra, ainda assim procurava se informar.

Wataú (aproximadamente 52 anos em 1959), “capitão de cristão”, foi um dos homens que forneceu informações sobre as *ritxòkò* produzidas por sua esposa, Hatamáro, com 46 anos, e sua filha Hukanáro, que 14 anos – uma das mais jovens ceramistas entre aquelas que tiveram obras introduzidas na coleção.⁴⁵² Hatamáro era de outra aldeia, Crisóstomo, “o que segundo seu marido explicaria ver o estilo dela diferente daquelas das ceramistas de Santa Isabel”, conforme anotado por Heloisa na ficha catalográfica. Outras ceramistas que contaram com a mediação dos maridos nas conversações com a pesquisadora foram Tubirú, casada com Wasarika (40 anos, nascido em Mato Verde), Muriawalê, nascida em Crisóstomo, casada com Ixonheré, e Berixá, cujo marido era Watauzinho. Também Arutana esclareceu algumas dúvidas sobre as *ritxòkò* produzidas pelas mulheres, como Berixá.

Por outro lado, várias ceramistas conversaram sobre as suas obras. Pelos registros, foi possível identificar que Xireréya (30 anos entre 1950 e 1960), Hatawáki (22 anos), Koanajiki (32 anos), Kurambikí (50 anos) e Komantíra (26 anos) forneceram informações referentes aos

⁴⁵² A mais nova foi Tahanarú, com 12 anos, com uma *ritxòkò* representando uma mulher Karajá grávida, deitada ao lado de um filho pequeno. Ver imagem do objeto 38612, no Anexo II.

desenhos, em alguns casos, com mediação de quem falava português. Mesmo algumas delas não falando a língua dos brancos, ou não tendo muita fluência, ainda assim houve diálogos que permitiram à antropóloga anotar os dados.

Também houve situações em que ninguém se comunicava em português, como na ocasião em que comprou duas *ritxòkò* a Hatawáki.⁴⁵³ De acordo com o registro na ficha catalográfica destas peças, não foi possível a obtenção de “informações muito completas sobre os padrões de desenho que a decorou, porque não havia na casa da ceramista pessoas que soubessem falar português, quando a coletamos”. Nas conversas e nas observações de campo, Heloisa identificou correspondência entre os “padrões” de desenhos de algumas *ritxòkò* e pinturas corporais. Da mesma forma, também observou que havia desenhos sem tal correspondência direta, resultando da criação do/a artista.

Diferente de turistas, do pessoal do SPI, de regionais, sertanistas e outros *tori* compradores do material Karajá, tanto que lhe antecederam quanto os que encontrou durante os trabalhos de campo, Heloisa não sugeriu formas e temas. Sua prática antropológica foi pautada pela ética nas relações com os indígenas. Uma das ideias iniciais do projeto (1956), a de incentivar a introdução de técnicas que viessem a valorizar a produção e a comercialização, objetivando a criação de imagens mais positivas para os Karajá, não saiu do papel. Em campo, a antropóloga percebeu que a arte Karajá, sobretudo das mulheres, tinha o seu próprio movimento, suas estratégias e negociações. Alguns itens comprados já estavam prontos, oferecidos pelas ceramistas, ou mesmo tendo despertado o interesse da pesquisadora. Outros foram solicitados por encomenda, como algumas compradas a Berixá e a Koanajiki.

Pela tabela anterior (11), nota-se que a artista Inỹ com maior quantidade de obras introduzidas nesta coleção foi Berixá, com 12 itens. Uma das obras foi adquirida por Fénélon em 1957, registrada sob o número 38567 (*kabròrò* – jacaré). Onze foram adquiridas em 1959, a maior parte registrada em 16 de outubro. O valor médio de cada produto de Berixá custou Cr\$ 30, exceto a mulher com três cabeças, vendida por Cr\$ 40, totalizando Cr\$ 360. A seguir, apresento imagens de duas obras feitas por Berixá:⁴⁵⁴

⁴⁵³ Itens catalogados nas coleções etnográficas do Museu Nacional sob os números 38600 e 38601.

⁴⁵⁴ Figura 61: *Kabroró* – jacaré (*Inãrá-sonué-sonué*). Nº de catálogo 38567. Autoria: Berixá. Foto: João Maurício. Figura 62: Karajá com muitas cabeças. Nº de catálogo 38591. Autoria: Berixá. Foto: Luiz Carlos Marigo (COSTA, 1978). Coleção Inỹ-Karajá MHFC (1960). Acervo: MN/UFRJ (SEE).



Figura 61: Ritxòkò (Kabroró – jacaré)



Figura 62: Ritxòkò (Karajá com muitas cabeças)

Pelos registros de Heloisa, Berixá estava com aproximadamente 47 anos em 1959. Era considerada bastante prestigiada, por ser continuadora de Wederí e por figurar entre as mulheres que mais vendiam. Enquanto Wederí, para muitos a responsável pelas inovações da moderna cerâmica, foi identificada por Fénelon como “possivelmente (...) a verdadeira artista criadora” de novas técnicas e formas, Berixá teria sido a grande “divulgadora das bonecas modernas”. Principalmente os materiais classificados por Heloisa como “figuras fantásticas”, humanos e animais bi ou tricéfalos e diversas outras representações de Karajá com cabeça de tucunaré, de caracará, de martim pescador, como vimos anteriormente. O respeito por Berixá era tanto que até aquela considerada como a melhor e mais prestigiada ceramista, Koanajiki, falou que ela “sabia fazer bonecas” (COSTA, 1978, p. 70). O seu trabalho, na leitura da antropóloga, apresentava “às vezes grande movimentação e denotam cuidado com a veracidade anatômica” (COSTA, 1978, p. 75). Ainda assim, no dia em que comprou ao menos seis bonecas (16 de outubro de 1959), Heloisa anotou no diário de campo que o acabamento “continua sendo muito descuidado” em algumas de suas obras. Nessa ocasião, solicitou que Berixá “acentuasse a pintura”, anotando que a tinta feita pela ceramista era “muito fraca”.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Registrado no caderno de campo em 16 de outubro de 1959. Acervo: MN/UFRJ (SEMPEAR).

A segunda artista e artesã com maior quantidade de material adquirido foi Xireréya (30 anos entre 1959 e 1960), com nove *ritxòkò*. Heloisa considerou o seu trabalho tão hábil quanto o de Koanajiki. Porém, era menos reconhecida pela comunidade. O valor de cada produto foi registrado por Cr\$ 30, totalizando Cr\$ 270. Estava na média dos valores cobrados por Berixá e outras ceramistas e bem abaixo do que os valores cobrados por Koanajiki. Além disso, desde a primeira viagem, em 1957, Heloisa havia comprado e recebido de presente várias bonecas da ceramista. Como vimos no capítulo sobre o primeiro trabalho de campo, Xireréya foi uma das ceramistas que mencionou ter introduzido sugestões de compradores na sua produção, sobretudo do pessoal da FAB.

No dia em que registrou ter adquirido as bonecas de Xireréya introduzidas na coleção (28 de dezembro de 1959), houve a anotação da conversa que tiveram, no quarto da antropóloga, sobre os padrões de desenhos. A artista Karajá falou sobre os padrões que utilizava. Alguns já existiam, mas ela executava de outro modo, introduzindo variações, fazendo suas próprias criações. Heloisa não apenas anotou o que lhe dizia a sua amiga desde 1957, como também desenhou os padrões, a partir de suas explicações.⁴⁵⁶



Figura 63: Detalhe de anotações e desenhos de Heloisa Fénelon sobre os desenhos de Xireréya

⁴⁵⁶ Na Figura 63, detalhe do caderno de campo de Heloisa Fénelon (1959). Anotado em 28 de dezembro de 1959. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon. Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR). Foto: Cecília Ewbank.



Figura 64: *Ritxòkò* (Diadokoma – donzela, moça Karajá sentada)



Figura 65: *Ritxòkò* (Mulher sentada segurando um vaso)



Figura 66: *Ritxòkò* (Guerreiro Karajá armado com lança)

As figuras anteriores apresentam imagens de três obras produzidas por Xireréya que compuseram a coleção introduzida por Heloisa Fénelon no Museu Nacional.⁴⁵⁷ Para Heloisa, Xireréya seria, “talvez, a mais engenhosa das desenhistas Karajá”. Apesar da habilidade e engenhosidade, ela não teria o reconhecimento por parte da comunidade, “como artesã”. Segundo Heloisa, “em parte por falta de sentimentos amistosos”. Originária da aldeia Barreira da Pedra, sua rede de parentesco em Santa Isabel era reduzida. Em 1957, estava casada com Maluaré, filho de Maluá, mas o casamento não teria a aprovação da família da liderança, nem da mãe da artesã. Koanajiki, irmã de Maluaré, era sua cunhada na ocasião, e aceitara o casamento a contragosto. Embora Xireréya a admirasse e a considerasse a melhor ceramista de Santa Isabel, não gozava da amizade (COSTA, 1978, p, 66-71). Quando voltou para o segundo trabalho de campo, Heloisa anotou em 16 de outubro de 1959 que “Xireréya foi abandonada por Maluaré, o que deve ter diminuído o seu prestígio”.

Além disso, ela não tinha tantos compradores das suas obras quanto Koanajiki e Berixá. No entendimento de Heloisa, isso poderia desestimulá-la a manter o padrão de qualidade na produção das bonecas. Quando sabia que o comprador distinguia as peças boas das de menor qualidade, dedicava-se mais à elaboração. Mas do contrário, não teria o mesmo esforço. Apesar disso, na avaliação da pesquisadora, Xireréya estava ao lado de Koanajiki como “as que melhor se realizam dentro do estilo moderno” de produção das *ritxòkò*. Se lhe faltavam “sentimentos amistosos” por parte da comunidade, parece que não lhe faltou na sensibilidade da pesquisadora, que também era artista.

A terceira ceramista com maior quantidade de materiais na coleção foi Hatawáki, com 22 anos entre 1959 e 1960, a quem Heloisa comprou seis *ritxòkò*, cada uma registrada no valor de 30 cruzeiros. Da mesma forma que as duas consideradas melhores, Koanajiki e Xireréya, a jovem foi descrita como uma artista que executava as suas obras com “um grau satisfatório de veracidade anatômica, um acabamento cuidadoso e desenhos habilmente feitos”, segundo o senso crítico da pesquisadora. As figuras a seguir são imagens de três *ritxòkò* produzidas por Hatawáki.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Figura 64: *Diadokoma* (donzela), moça Karajá sentada. N de catálogo 38621. Figura 65: Mulher sentada segurando um vaso. N de catálogo 38579). Figura 66: Guerreiro Karajá armado com lança. N de catálogo 38623. Autoria: Xireréya. Coleção Iny-Karajá MHFC (1960). Acervo: MN/UFRJ (SEE). Fotos: João Maurício.

⁴⁵⁸ Figura 67: *Ritxòkò* – figura feminina. Nº de catálogo 38601. Figura 68: *Diadokoma* (moça sentada) com um *djorósá-aritxoré* (cachorro novo). Nº de catálogo 38602. Figura 69: Figura masculina sentada. Nº de catálogo 38603. Autoria Hatawáki (1959). Coleção Iny-Karajá MHFC (1960). Acervo: MN/UFRJ (SEE). Fotos: João Maurício.



Figura 67: *Ritxòkò* (Figura feminina)



Figura 68: *Ritxòkò* (Moça sentada com um cachorro novo)



Figura 69: *Ritxòkò* (Figura masculina sentada)

Mas Heloisa considerava que Hatawáki ainda não haveria alcançado o reconhecimento da comunidade, nem tampouco do pessoal do SPI e de outros potenciais compradores. A idade e a pouca experiência seriam os motivos para a menor visibilidade. Em 1957, quando estava com 20 anos, ela não confeccionava bonecas, cuidando da sua filha, então com sete anos. Mas para a antropóloga, era possível que, futuramente, Hatawáki substituísse Koanajiki como a melhor ceramista, da mesma forma que Berixá substituiu sua tia Wederí (COSTA, 1978, p. 69).

No último tópico do capítulo e da tese, a abordagem será sobre Koanajiki e os itinerários de uma *ritxòkò* no Museu Nacional que representa a dança dos *Ijasò*.

6.4 Uma *ritxòkò* no Museu Nacional

As fichas catalográficas dos objetos, elaboradas como documentos museológicos, tornaram-se, nesta pesquisa, documentos históricos. Como tratado pelo historiador português Ricardo Roque, a atribuição de identidades a “objetos ou conjuntos de objetos com narrativas e documentação arquivísticas válidas e credíveis” pode ser pensado analiticamente como um “trabalho historiográfico” (ROQUE, 2013, p. 456). A sua pesquisa é sobre uma situação histórica diferente das experiências de Heloisa Fénelon.⁴⁵⁹ Contudo, pode nos ajudar a pensar sobre processos de criação de identidades a objetos e sujeitos, a partir de práticas científicas, em duas frentes: a primeira, nas experiências de reunião das coleções, no caso de Heloisa Fénelon, os trabalhos de campo. A segunda, nas experiências dos trabalhos de gabinete, como a elaboração das fichas, catálogos, guias de exposição, legendas, entre outros.

Temos visto o porquê do colecionamento de Heloisa Fénelon ter sido qualificado como “esclarecido” por Castro Faria. Pautada no método da observação direta e participante, a formação de coleção fugia do caráter extrativista que por décadas caracterizou a retirada dos materiais e dos saberes daqueles que os produziram. Procurando estabelecer relações mais éticas, respeitando as particularidades das culturas, sociedades, povos, comunidades, coletividades, e negociadas – através das relações de compra e de troca, no caso das coleções do povo Iny-Karajá – além da coleção de objetos, a antropóloga reuniu coleções de imagens, sobretudo em forma de desenhos, e de narrativas, “coleccionando pensamentos”, na linha de reflexão sugerida por Johannes Fabian (2010).

⁴⁵⁹ Trata-se de um estudo sobre a circulação de crânios humanos como objeto científico de interesse antropológico no Império colonial português entre 1870 e 1930.

Retomo aqui a *ritxòkò* representando dois *Ijasò* e duas dançarinas, uma das obras de Koanajiki introduzida no Museu Nacional por Heloisa Fénelon em 1960. No começo deste capítulo, comentei sobre a boneca me referindo ao Catálogo das Coleções de Etnografia e à ficha catalográfica. Inscrevendo vocabulários de atribuição de identidades, no sentido tratado por Ricardo Roque (2013), a análise destes documentos permite, como sugeriu Fabian, recuperar trajetórias e itinerários da coleção e de objetos que a compuseram (FABIAN, 2010). Principalmente se outras documentações, como os cadernos de campo, permitirem ligar pontos elucidativos de suas histórias.

O verso da ficha catalográfica reservava dois espaços, um para “esquema ou fotografia” e outro para “caracteres descritivos, tipologia” do item a ser tombado. Heloisa utilizou quatro fichas para a classificar a boneca, registrada nos Livros de Tombo do SEE sob o número 38569. O espaço disponível para o registro do “esquema ou fotografia” foi adaptado para inscrição do “aspecto geral” das peças e os “padrões ornamentais” atribuídos aos desenhos e às pinturas. Já o espaço dos “caracteres descritivos, tipologia” serviu para o registro das “dimensões” e dos “materiais usados” no processo de confecção dos materiais. Este padrão de classificação pode ser observado nas demais fichas da coleção.

Trabalhos antropológicos como os de Heloisa Fénelon são comumente associados ao estudo descritivo dos objetos. Contudo, pelo que compreendi da sua experiência científica, os aspectos materiais não são o fim, mas o meio através do qual a antropóloga procurava compreender saberes, identidades e formas de classificação e de representações das comunidades com as quais se relacionava.

Tendo observado danças dos Aruanã nos dois trabalhos de campo, a classificação que Heloisa atribuiu à obra de Koanajiki foi baseada no que ouviu e no que observou. Do que ouviu, ela afirmou se tratar de uma representação do “bicho do fundo”, “gente do fundo da água”, “o homem mais lindo”, conforme lhe informou Arutana. Também fez uma descrição das formas, indicando o que seriam características típicas da ceramista, como a forma pentagonal das “caras das dançarinas” e o mesmo tratamento na modelagem das caras e aos rostos, como verificou em outras peças de Koanajiki. Heloísa anotou que o “grupo cerâmico” era formado por “quatro figuras” fixadas numa base retangular, duas em pé (as “moças Karajá”) e duas coladas à base, com cera (“mascarados”). Do que observou, ela disse que, durante a dança, as moças “caminham ao encontro dos dançarinos mascarados”, além de informar que na boneca em cerâmica as representações dos *Ijasò* estão de cabeça baixa, “como é de praxe na cerimônia”. Apesar de não ter obtido de Koanajiki informações sobre

quais seriam os *Ijasò*, comparando a desenhos elaborados em papéis, Heloisa identificou como “*ichackhoi*” e “*hakushêweriá*”.



Figura 70: Desenho da *ritxòkò* que representa a dança dos *Ijasò*

Na maioria das fichas elaboradas para esta coleção do povo Iny-Karajá, o “esquema ou fotografia” foi substituído por desenhos, tanto de detalhes das peças (“padrões de desenhos”) quanto da peça inteira. Em alguns casos, o desenho foi elaborado na própria ficha, provavelmente pela antropológica, que também era artista e tinha habilidade de pintura. Em outros, os desenhos estavam em folha a parte. Foi o caso da representação da dança dos *Ijasò* identificada pelo número 38569, que pode ser visto na imagem anterior (figura 70).

Antes de prosseguir com a análise de itinerários desta *ritxòkò* no Museu Nacional, é importante recuperar algumas histórias da artista que a produziu, Koanajiki. Heloisa Fénelon a destacou como a ceramista de maior prestígio na comunidade de Santa Isabel. Os Karajá com quem conviveu pensavam desta forma. Inclusive as artesãs que a procuravam com a intenção de vender as bonecas partilhavam este sentimento. Muitas delas, buscando qualificar os próprios trabalhos, menosprezavam o de outras ceramistas. Atitude diferente foi observada em relação ao trabalho de Koanajiki, frequentemente elogiado.

Como já mencionei, a artista geralmente não oferecia as suas *ritxòkò* para venda, trabalhando quase sempre por encomenda. Os seus principais compradores eram as autoridades vinculadas ao SPI, entre os chefes de Postos e etnólogos, sempre que passavam pela região. O encarregado do Posto Indígena Getúlio Vargas em 1957, Dorival Pamplona Nunes, também comprava a produção de outras ceramistas, mas não na mesma quantidade.

As compras eram para a sua coleção particular e para presentear os oficiais da Força Aérea Brasileira (FAB), cuja atuação era estratégica e essencial para os trabalhos do Posto. O etnólogo Mário Ferreira Simões, que trabalhava na Seção de Estudos e no Museu do Índio do SPI com Darcy Ribeiro, também foi citado como grande comprador. Segundo Fénelon, ele valorizava muito o trabalho da artesã, dava-lhe presentes e comprava “apreciável quantidade de bonecas” (COSTA, 1978, p. 66). Simões comprou grande quantidade de *ritxòkò* a Koanajiki e a Berixá, nas viagens que fez em 1954 e em 1956 (LIMA FILHO e SILVA, 2012). Nestas viagens, ele adquiriu peças das duas ceramistas para o Museu do Índio (Rio de Janeiro) e formou coleções particulares.⁴⁶⁰

Entre os critérios da distinção atribuída a Koanajiki, Heloisa indicou que os seus traços formavam padrões que as outras ceramistas tentavam imitar. Possuía um elevado grau de consciência profissional, reconhecendo e valorizando o seu próprio trabalho. O acabamento de todas as suas produções não apresentava oscilações de qualidade, mantendo o nível de elaboração técnica. Outras ceramistas por vezes terminam o trabalho rapidamente, o que comprometeria o resultado.

As inovações de Koanajiki teriam sido a elaboração de peças “um tanto rígidas”, a preocupação com a monumentalidade, o movimento e o dinamismo. Em suas obras, predominavam linhas curvas que acentuavam as características ornamentais, em detrimento ao realismo anatômico, se comparadas às de outras ceramistas. Os desenhos usados na decoração das cerâmicas foram considerados “simples e traçados de modo regular, com apreciável habilidade”. Estas avaliações resultaram da análise comparativa, tanto entre as peças produzidas pelas outras ceramistas que observou em campo quanto entre outras anteriormente coletadas no Museu Nacional.

Outro grau de distinção estava na relação de parentesco. Koanajiki era filha do velho Maluá, apontado como o Karajá mais respeitado e temido da comunidade, e irmão de Maluaré. Maluá estava com 66 anos em 1959, e havia sido “capitão de cristão”, antes de Getúlio Vargas instituir o seu sobrinho, Wataú. Ocupava uma posição de respeito, tendo no seu entorno uma importante rede de homens de prestígio, construída por laços de parentesco. Além disso, era temido como curandeiro e feiticeiro e considerado pouco amigo dos civilizados. Para Heloisa, a inserção de Koanajiki em sua família, atrelada às demais

⁴⁶⁰ Em 1992, Manuel Ferreira Lima – que recebeu orientação de Mário Ferreira Simões em Iniciação Científica (bolsista CNPq) pelo Museu Paraense Emílio Goeldi – e Maria Eugênia Brandão Alvarenga organizaram o livro “Cerâmica Karajá e outras notas etnográficas”, apresentando textos do etnólogo e arqueólogo. Os professores receberam a doação da coleção etnográfica particular de Mário Ferreira Simões, que mediaram a inserção no acervo do Instituto Goiano de Pré-História e Arqueologia (IGPA), atualmente vinculada à Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Goiás (LIMA FILHO e SILVA, 2012).

características de sua produção, garantir-lhe-ia “maior segurança, prestígio e estabilidade que Xiréréya”, que não gozava das mesmas condições sociais (COSTA, 1978, p. 65-66).

As cinco *ritxòkò* de Koanajiki introduzidas à coleção do SEE em 1960 representavam situações consideradas tradicionais entre os Karajá. Duas delas já foram mencionadas, a representação da dança dos *Ijasò*, que retomaremos adiante, e a fase cerimonial do enterro. As outras três se referem ao casamento tradicional dos Karajá, o *harabié*, com dois itens, e à representação da colocação da “marca tribal”, com um item.⁴⁶¹



Figura 71: *Ritxòkò* (Representação de *harabié*)



Figura 72: *Ritxòkò* (Representação de *harabié*)

⁴⁶¹ Figura 71: *Ritxòkò* representando *harabié* (um noivo sendo levado para a casa da noiva). N° de catálogo 38576. Figura 72: *Ritxòkò* representando *harabié* (mulher Karajá - tia da noiva - carregada por homem). N° de catálogo 38595. Figura 73: *Ritxòkò* representando colocação da marca tribal em uma jovem karajá. N° de catálogo 38574. Autoria: Koanajiki. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Coleção Iny-Karajá MHFC. Fotos: João Maurício.



Figura 73: Ritxòkò (Representação de colocação da marca tribal)

No primeiro trabalho de campo, em 1957, as repercussões do casamento entre uma mulher Inỹ-Karajá e um homem cristão acionaram em alguns Karajá mais velhos o estabelecimento de diferenças entre os casamentos “antigos” e os “atuais”. Arutana e Wataú foram alguns que se referiram a estes tipos de casamento. Wataú comentou que “antigamente, Karajá casava direito, o casamento era como de Cristão, tinha festa. Hoje não tem mais festa. Hoje não tem mais festa, hoje casa como bicho”.⁴⁶² Já Arutana disse que o *harabié* era “casamento direito, com festa, arrumado pela família dos noivos”, sem namoro prévio.⁴⁶³ Nos dois trabalhos de campo, a antropóloga não observou este tipo de cerimônia. Diferente da colocação da marca tribal, que ela observou em 1959.

Os valores financeiros cobrados por Koanajiki e pagos por Heloisa Fénelon sugerem que a valorização do seu trabalho também se expressava monetariamente. O registro do preço das *harabié* foi de 60 e 70 cruzeiros. A boneca que representa a inscrição da marca tribal custou 80 e a fase do enterro 100 cruzeiros. Somados aos 220 cruzeiros da representação dos *Ijasò*, as cinco peças custaram Cr\$ 530. A cerâmica que representava a dança dos *Ijasò* foi a *ritxòkò* mais cara da coleção. Só não foi o produto mais caro porque, mesmo com o valor do banco cerimonial de Arutana tendo sido registrado com dois preços (400 e 300), qualquer um

⁴⁶² Anotado em 10 de setembro de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon (1957). Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

⁴⁶³ Anotado em 19 de setembro de 1957. Cadernos de campo de Heloisa Fénelon (1957). Acervo: MN/UFRJ (SEMEAR).

destes supera o da boneca. Ainda assim, a peça de Koanajiki superou o preço inclusive das *kawakawa*.

Introduzidas no Museu Nacional, os 94 itens da coleção organizados em 84 números catalográficos passaram por diversas experiências museológicas. Eu identifiquei uma dessas experiências nas fichas catalográficas, com o registro de uma atividade de conservação dos itens confeccionados com madeira. As anotações no instrumento de classificação revelam a aplicação de “cera protetora”, na tentativa de conservar o material. A informação estava registrada nas fichas das *kawakawa*, das bordunas e do banco cerimonial, sob os quais houve aplicação de verniz. O procedimento acarretou a alteração da coloração, ficando mais “amarelada”, “mais escura” ou com mais “brilho” do que antes da aplicação, conforme observou a pesquisadora.

A museóloga Rachel Correa Lima, em pesquisa sobre a trajetória de uma coleção do Museu Nacional formada por um conjunto de armas provenientes da região do rio Zambeze (continente africano) apresenta uma importante reflexão sobre os desafios colocados aos curadores, museólogos e conservadores no que se refere às possibilidades e limites de intervenção nos materiais introduzidos nos museus científicos como coleções etnográficas.⁴⁶⁴ Os materiais objetificados em museus não perdem a subjetividade de significação atribuída pelos integrantes das comunidades que os produziram. Mesmo no caso de itens com maior tempo de colecionamento, como foi o caso da coleção estudada por Lima (introduzida no Museu Nacional em 1903) a ancestralidade pode ser evocada pelos integrantes da comunidade ao longo do tempo. No tempo de Heloisa, sobretudo nos primeiros tempos de trabalho museológico, esta não era uma questão colocada. Prevalecia a ideia de aplicação de produtos que viessem a ampliar o grau de conservação, mesmo que provocasse alterações.

Outra experiência museológica para alguns itens da coleção Karajá introduzida em 1960 foi a exibição em exposições. Aqui eu retomo alguns itinerários da representação da dança *Ijasò* de Koanajiki. Em 1964, a *ritxòkò* estava em exibição no Museu Nacional, assim como um desenho com cinco *Ijasò*, também coletado pela antropóloga, provavelmente em 1957.⁴⁶⁵ A vitrine apresentava ainda outros objetos da coleção Karajá coletados antes de Heloisa.

⁴⁶⁴ As armas foram vendidas ao Museu Nacional em 1902 pelo viajante francês Albert Mocquerys. Segundo Rachel Lima, a coleção era “composta por zagaias (pequenas lanças), lanças de vários tamanhos, machados, arco, flechas e apoio de cabeça”. Ver LIMA, 2019.

⁴⁶⁵ Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã. BRRJANRIO PH.0FOT.1473. Essa imagem foi localizada por Lucas Bártolo em 2019, que gentilmente me encaminhou.



Figura 74: Vitrine de exposição do Museu Nacional em 1964

Como mencionei em outros momentos, Heloisa Fénelon apresentou a tese “A Arte e o Artista na Sociedade Karajá” em 1968. A tese foi organizada em sete capítulos, a maioria dos quais eu já tratei em diversos momentos do meu trabalho. Sobre o último capítulo, uma conclusão da pesquisa, ainda não fiz referência. Chama-se “O futuro da arte Karajá”. Influenciada pela antropologia francesa, principalmente pela antropologia das artes africanas, Heloisa recuperou estudos que analisaram repercussões para as formas artísticas das chamadas sociedades “tribais” a partir do “contato com o ocidente” (COSTA, 1978, p. 146).⁴⁶⁶

Heloisa foi formada por uma geração que visualizava o que seria a decadência e o desaparecimento não apenas das artes, como também, da própria organização social dos povos indígenas, perante a ação de fatores externos, provocados pelas ações coloniais. Mas o que ela observou com os Karajá a possibilitou pensar numa outra direção. A sua tese é que a arte cerâmica dos Karajá não viveu “decadência imediata” por conta das influências externas. Ao contrário, “sobreveio um enriquecimento em vários aspectos desta arte”. O que lhe permitiu considerar “que não é a mudança em si mesma que pode provocar a perda de valor, mas antes, as circunstâncias específicas em que se dá a adoção de novas formas artísticas”

⁴⁶⁶ Entre as principais referências indicadas na tese estão: *Arts de l’Afrique Noire* (Marcel Griaule, 1947); *De l’Art des Yoruba* (William Fagg), *Quelques Aspects de l’Art Bamoun* (Raymond Lecog), *Approche de l’Art Africain Noir* (J.C. Pauvert) e *Black Orpheus* (J.P. Sartre), todos publicados em *L’Art Nègre*, 1951; *L’Ar et les Rite* (DeWitt Peters), *Culture Traditionnelle et Formes Artistiques* (Mahmoud y El-Bassiouny), *Tradition et Réforme* (M. Sayed El-Gharabli), *L’Éducation Artistique et l’Art Populaire* (Victor M. Reyes), publicados em *Art et Éducation*, UNESCO, 1954; *Les Conditions Sociologiques de l’Art Noir* (1961) e *Arts Perdus* (1957), de George Balandier; *Panneaux Sculptés Bamoun* (Claude Tardits, 1962). Sobre arte de africanos no Brasil sua primeira referência é Roger Bastide.

(COSTA, 1978, P. 158). Ao problematizar os efeitos provocados pelo contato colonial sobre os povos indígenas, Heloisa está colocando em xeque a noção de perda cultural (aculturação) como um dado absoluto e colocando em evidência a possibilidade de ressignificação e reelaboração da cultura, mesmo em situações consideradas desfavoráveis. É preciso, por esta conclusão, considerar as circunstâncias das relações interétnicas, interculturais, por meio de pesquisas e investigações de situações específicas.

A antropóloga sinalizou a preocupação de que as “consequências culturais” da “situação de colonização” do indígena brasileiro pudesse ameaçar os “Karajá de perda de qualidade e de seu caráter singular”. Para Heloisa, só uma “mudança estrutural” da sociedade brasileira permitiria não apenas ao “índio”, mas também ao “trabalhador rural”, liberarem-se “das contingências da situação colonial que vivem”. Só assim seriam criadas as condições para o surgimento de “novas e autênticas formas de arte cultura, populares e indígenas” (COSTA, 1978, p. 162).

Depois de vinte anos da segunda pesquisa de campo com os Karajá e das várias viagens de pesquisa ao Alto Xingu, Heloisa retornou ao Araguaia em 1979, 1980 e 1981. Não é minha pretensão desenvolver aqui uma reflexão sobre o retorno aos amigos Karajá. Mas duas imagens de fotografias são bastante significativas.



Figura 75: Trabalho de campo de Heloisa Fénelon em Santa Isabel do Morro



Figura 76: Trabalho de campo de Heloisa Fénelon em Santa Isabel do Morro

Não foi possível identificar a autoria das fotos. Na viagem ao Araguaia em 1979, a antropóloga estava acompanhada por uma equipe que incluía o fotógrafo Pedro Lobo, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC). Se os registros ocorreram em 1979, Pedro Lobo pode ser o autor. Mas foi possível levantar uma hipótese sobre quem estava ao seu lado. Comparando com imagens do Vídeo Documentário *Ritxòkò*, provavelmente se tratava de Koanajikí. Considerando essa hipótese, as duas se reencontraram depois de vinte anos. Ambas estavam com aproximadamente 52 anos de idade em 1980.

Sentadas sob uma esteira, as duas demonstram atitude de carinho. Heloisa abraçava Koanajiki com o braço direito, que retribuía com o braço esquerdo estendido sob a sua perna. Na foto da figura 75, o sorriso da antropóloga sugere a alegria pelo reencontro e pelo registro. No chão, há fotografias entre as duas, certamente levadas por Heloisa para rememorar com a artista Karajá as experiências do passado. Na imagem da figura 76, Koanajiki está usando os óculos da antropóloga. Sem os óculos, Heloisa demonstra expressão de seriedade, diferente do sorriso na outra imagem. Já Koanajiki manteve a expressão de serenidade nas duas fotografias. Relembrando o primeiro projeto de investigação, elaborado há mais de vinte anos antes deste encontro (1956), um dos objetivos de Heloisa era “ver o mundo do mesmo modo por que o vê a mulher Karajá”. Esta imagem mais uma vez permite pensar sobre as experiências dos tempos (e dos olhares) partilhados. Segundo Johannes Fabian, em antropologia, o termo “outros”

serve como termo conveniente para aqueles que estudamos, nossos “objetos de pesquisa” que nos são acessíveis por meio de sujeitos que são agentes da mesma arena. Eles estão envolvidos em relações conosco que não podem mais ser concebidas como meramente transitivas (como questões de descrição, análise ou explicação). Outros não são consumidos, por assim dizer, pela etnologia ou pela história; eles permanecem presentes e nos confrontam (tradução livre de FABIAN, 2001, p. 77).

As fotos demonstram o quanto Koanajiki e o seu povo eram “agentes da mesma arena” que para Heloisa se configurava como experiência etnográfica. Assim como era observada pela antropóloga, a artista Karajá também observava e tentava ver o mundo com o instrumento pelo qual o via a mulher *tori*. Enquanto cientista, antropóloga e artista, Heloisa não apenas observava: ela também era observada.

Vários anos depois, a *ritxòkò* representando a dança dos *Ijasò* de Koanajiki foi fotografada por Lélío Dornelles Facó, que havia feito parte da equipe coordenada por Fénelon

na viagem ao Alto Xingu, em 1978.⁴⁶⁷ Assim como outros itens das coleções do SEE (e outras coleções do Museu Nacional), as imagens compuseram exposições fotográficas de Lélío Facó e estiveram em outros produtos da UFRJ. Em 2003 e 2007, por exemplo, é possível localizar a foto da *ritxòkò* em agendas institucionais, como pode ser visto nas figuras a seguir.⁴⁶⁸



Figura 77: Imagem de *ritxòkò* em agendas da UFRJ (2003)



Figura 78: Imagem de *ritxòkò* em agendas da UFRJ (2007)

Outra experiência da representação da dança dos *Ijasò* no Museu Nacional pode ser observada no relatório de exposições elaborado pela Seção de Museologia em 2006. A exposição de Etnologia Indígena apresentou uma vitrine com materiais dos Karajá, composta por vinte *ritxòkò*. Entre elas, a obra de Koanajiki, no detalhe da figura a seguir.⁴⁶⁹



Figura 79: Vitrine Karajá na exposição do Museu Nacional em 2006

⁴⁶⁷ Lélío Facó seguiu carreira como professor da Escola de Comunicação da UFRJ.

⁴⁶⁸ Agendas temáticas da UFRJ em 2003 (figura 77) e 2007 (figura 78). Acervo: MN/UFRJ (SEE). A fotografia das peças foi realizada por Lélío Facó.

⁴⁶⁹ Relatório das exposições do Museu Nacional (2006). Acervo: Seção de Museologia (SEMU)-MN/UFRJ. Autoria da foto não indicada.

A exposição de longa duração sobre os temas de Etnologia Indígena do Brasil passou por uma grande reformulação em 2008. A boneca de Koanajiki viveu nova movimentação, sendo devolvida aos armários da reserva técnica do Setor de Etnologia e Etnografia. Quatro anos depois, voltou a figurar numa vitrine expositiva do Museu Nacional. Dessa vez, eu fazia parte da equipe do SEE e participei da organização da exposição “Karajá, Plumária e Etnografia”, inaugurada em 23 de março de 2012. Como mencionei na introdução desta tese, a exposição foi organizada no cenário do registro patrimonial dos saberes e das expressões artísticas e cosmológicas relacionadas às *ritxòkò*. Pouco mais de cinquenta anos após Heloisa Fénelon ter considerado o valor de arte e de “patrimônio cultural de grande riqueza” para as bonecas em cerâmica e de artistas e artesãs para as mulheres ceramistas, as bonecas que passaram a ser produzidas com a técnica da queima do barro por volta da década de 1940, classificadas como “modernas”, levaram a “tradição” do povo Iny-Karajá ao lugar simbólico de representação da nação brasileira.

No cenário das pesquisas, o SEE do Museu Nacional recebeu as visitas de artistas Iny-Karajá, conforme indiquei na introdução desta tese. Entre os resultados das pesquisas realizadas pela equipe do Museu Antropológico de Goiás e da FCS da UFG está o Vídeo do Registro *Ritxòkò*, apresentado ao IPHAN junto com o Dossiê da pesquisa. Uma versão tem aproximadamente 18 minutos. Apresenta as narrativas de várias ceramistas, de diferentes aldeias, falando sobre as *ritxòkò*, o processo e as etapas de produção, desde a obtenção da argila até o acabamento; as mudanças nos modos de fazer; os temas representados e os significados atribuídos; as práticas de comercialização, entre outros pontos. São mulheres com idades diferentes, algumas mais jovens e outras mais experientes.⁴⁷⁰ Com pouco mais de 80 anos, uma das mulheres da aldeia de Santa Isabel do Morro que deu o seu depoimento foi Koanajiki. As figuras a seguir são imagens dos registros da experiente artista, que faleceu pouco tempo depois.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ A outra versão tem 43 minutos. Além do conteúdo da edição mais curta, há mais imagens e relatos, incluindo outras ceramistas e lideranças masculinas. Há narrativas de mitos e registros da dança do *Ijasò* e do *Hetohoky*. Além de imagens das visitas ao Museu do Índio e à Sala do Artista Popular, no Rio de Janeiro. Imagens da visita ao Museu Nacional não chegaram a ser incorporadas no vídeo.

⁴⁷¹ Vídeo do Registro Patrimonial. *Ritxòkò*. MA-UFG/IPHAN, 2011.



Figura 80: Koanajiki no documentário *Ritxòkò* (2011)



Figura 81: Koanajiki no documentário *Ritxòkò* (2011)

Assim como mencionado por outras ceramistas, Koanajiki falou que o aprendizado de fazer bonecas estava relacionado às crianças: “se não existissem crianças, não haveria *ritxòkò*”. Outro comentário colocava em cena o papel do comprador na divulgação e valorização da arte do seu povo. Num determinado trecho do vídeo, a artista afirmou que:

o comprador vinha na aldeia para nos ver. Ele chegava, anotava e ia embora. Aí, quando achava bom, vinha e levava as bonecas. Aí ele jogou o nosso nome para lá e para cá, dizendo que as ceramistas estavam fazendo bonecas assadas e bonitas.⁴⁷²

O papel exercido por Heloisa Fénelon é bastante adequado ao entendimento de Koanajiki. Heloisa foi uma dessas pessoas que chegou, anotou e foi embora, depois de uma temporada de cinco meses em 1957. Achou bom e voltou em 1959, continuando a anotar. Naquela ocasião, levou bonecas para o Museu Nacional. Com as apresentações, comunicações, artigos e, principalmente, com a tese publicada em 1978, a antropóloga foi

⁴⁷² Vídeo do Registro Patrimonial. *Ritxòkò*. MA-UFG/IPHAN, 2011.

uma das principais referências que “jogou” o nome dos Karajá “para lá e para cá, dizendo que as ceramistas estavam fazendo bonecas assadas e bonitas”.

Outro comentário de Koanajiki sinaliza a sua percepção sobre as experiências de fazer bonecas ao longo dos tempos. Para a artista, as bonecas “antigas têm as pernas curtas, como se fossem um toco”. Já as atuais “têm pernas dobradas”, são difíceis de fazer, por serem completas, com braços, pernas, “tem que fazer toda parte”. Até orelha colocavam agora, “as bonecas antigas não precisavam disso, era tudo liso”.

Na exposição “Karajá: Plumária e Etnografia”, inaugurada no Museu Nacional em 2012 e mencionada na introdução desta tese, uma das vitrines foi destinada às “danças de Aruanã”. Nela, estava a *ritxòkò* que representa a dança dos *Ijasò* produzida Koanajiki.⁴⁷³



Figura 82: Vitrine da exposição Karajá, Plumária e Etnografia (2012)

Por cinco anos a *ritxòkò* permaneceu na vitrine, até ser retirada para uma sessão de fotografias, em 09 de janeiro de 2017. O registro fotográfico dos itens em exibição, assim como centenas de materiais Karajá localizados na reserva técnica, fez parte de projetos em curso no SEE de digitalização de parte das coleções e documentação.⁴⁷⁴ De volta à vitrine, ali permaneceu até a noite de domingo, 02 de setembro de 2018, quando aconteceu o incêndio no

⁴⁷³ Fotos: Roosevelt Mota (foto da vitrine) e Crenivaldo Veloso (detalhe da *ritxòkò*).

⁴⁷⁴ O fotógrafo João Maurício foi contratado para realizar os registros, produzindo imagens como estas, além da maioria que usei ao longo da tese. A contratação ocorreu através do projeto “*Documenta Etnológica*, coleções Tikuna, Karajá e Guarani”, coordenado por Edmundo Pereira (2016-2017).

Palácio Quinta da Boa Vista, sede do Museu Nacional. Produzida no processo de queima da argila, a *ritxòkò*, junto a todas as outras coisas materiais e imateriais que ali estavam, passou pelo seu mais impactante teste de fogo.

A criação de um “Núcleo de Resgate de acervos remanescentes” reuniu cientistas do Museu Nacional e de instituições parceiras a fim de iniciar o planejamento e os trabalhos de retirada dos escombros e escavação no Palácio. A equipe do SEE se organizou em duas linhas de ação, atuando no Núcleo de Resgate e no projeto para iniciar a formação de novas coleções, em parceria com representantes de diversas coletividades. No caso das coleções etnográficas atingidas pelo incêndio, os primeiros materiais retirados dos escombros incluíam tembetás e cerâmicas do povo Iny-Karajá. Algumas cerâmicas eram *ritxòkò*, inteiras e fragmentadas. Apesar das alterações, observando detalhes de formas e pinturas, comparando a imagens fotográficas registradas antes do incêndio, identifiquei que três fragmentos faziam parte da *ritxòkò* de Koanajiki que representa a dança dos *Ijasò*.



Figura 83: Fragmentos da *ritxòkò* representando a dança dos *Ijasò* (2018)

Foi inevitável relembrar as experiências em 2012 no Museu Nacional, os ensinamentos de representantes dos Iny-Karajá sobre os seus segredos e os seus sagrados. Resgatados das cinzas, os fragmentos da *ritxòkò* de Koanajiki me inspiraram a guiar a escrita desta tese, da abertura dos caminhos ao encerramento dos trabalhos. A resistência ao fogo me fez pensar sobre as diversas formas de resistência dos povos indígenas, sobre a importância da arte para as suas existências e lutas políticas contemporâneas; sobre a importância da ciência, das instituições de memória, pesquisa e ensino. Décadas depois do “artesanato da produção acadêmica” de Heloisa Fénelon indicar o potencial analítico e social da arte e do artesanato para os povos indígenas, atualmente estes são instrumentos estéticos, socioeconômicos e

políticos para lideranças, artistas, artesãos e artesãs. Inclusive, foi na chave da arte e da luta política que representantes de povos e comunidades indígenas participaram de pesquisas e parcerias que resultaram na formação das primeiras coleções após o incêndio (Iny-Karajá, Tikuna e Guarani-Kaiowá).



Figura 84: *Ritxòkò* doada ao Museu Nacional por Kaimote Kamaiurá Karajá

E foi justamente uma *ritxòkò* o primeiro item das novas coleções, oferecida pela artista Kaimote Kamaiurá Karajá,⁴⁷⁵ da aldeia de Santa Isabel do Morro – a mesma em que Heloisa Fénelon concentrou as suas pesquisas e de onde ceramistas visitaram o Museu Nacional em 2011 e 2012. Entre os fragmentos do passado e os desafios do devir, o ato simboliza um cruzamento de trajetórias, histórias, coleções e saberes. Kaimote é viúva de Maluaré e cunhada de Koanajiki, a artista do povo Iny-Karajá que confeccionou a *ritxòkò* representando a dança dos *Ijasò* e a vendeu por 220 cruzeiros à antropóloga do Museu Nacional Heloisa Fénelon em 21 de outubro de 1959.

⁴⁷⁵ *Ritxòkò*. Artista: Kaimote Kamaiurá Karajá. Acervo: MN/UFRJ (SEE). Foto: Francisco Moreira da Costa e Franco Salvoni.

CONCLUSÃO

A questão inicial desta tese foi um comentário de Luiz de Castro Faria na homenagem póstuma a Heloisa Fénelon. Ao se referir às orientações de estágio realizadas por Heloisa como uma “forma peculiar de docência” (diferenciando-a, assim, do que seria uma forma não peculiar); qualificá-la como “artesanato da produção acadêmica” e mensurá-la como “de surpreendente alcance”, Castro mencionou o fato desta atividade não ter sido ressaltada da forma que considerava devida. O comentário me provocou reflexões sobre o porquê de ter sido enunciado, o porquê e por quem a docência (“peculiar” ou não, assim como a carreira da antropóloga) teria sido pouco ressaltada. Outra questão, de cunho teórico-metodológico, foi refletir sobre o rendimento analítico na pesquisa histórica para compreender – a partir da trajetória de Heloisa – as dinâmicas e os processos de reorganização das antropologias no Museu Nacional na segunda metade do século XX.

O estágio é uma das mais importantes atividades de treinamento profissional no Museu Nacional desde o século XIX. O trabalho de Heloisa Fénelon nesta área foi bastante significativo. Em pouco mais de duas décadas, contribuiu para que mais de quarenta estagiários/as – de diversas áreas das ciências humanas e em diferentes graus de formação (graduandos, graduados, pós-graduados) – se tornassem profissionais e formadores de novos quadros. O empenho de Heloisa para formar especialistas e tentar prover o Museu Nacional e outras instituições de pesquisa e ensino com mão de obra qualificada foi fundamental para este resultado. A vinculação do Museu Nacional à Universidade do Brasil (depois chamada Universidade Federal do Rio de Janeiro), também concorreu para o quantitativo. No final dos anos 1960, as mesmas reformas no ensino universitário que direcionaram as mudanças nos modelos anteriores e a criação de novos cursos de pós-graduação, também possibilitaram a associação entre o estágio museológico e a iniciação científica. A partir das reformas, estreitaram-se as relações entre o SEE e diferentes cursos de graduação (como Ciências Sociais, Museologia e História) e de pós-graduação (como Antropologia Social e Artes Visuais).

Mas o comentário de Castro Faria não se restringia ao pouco reconhecimento à atividade de orientação de estágio. Indicava, sim, outras questões. Procurando compreender as entrelinhas, analisei uma vasta documentação como índice de histórias que me possibilitaram o entendimento sobre experiências e estratégias de Heloisa Fénelon para construir a carreira profissional num campo intelectual em processos de reelaboração. Para tal, trabalhei com planos e relatórios de trabalho e de pesquisa, documentos etnográficos e museológicos,

cadernos de campo e de memórias, jornais, imagens, artigos, teses, publicações e manuscritos, entrevistas e relatos orais. Desenvolvendo a pesquisa na perspectiva da história social da ciência, tendo como eixo as práticas de Heloisa Fénelon, optei pelas noções de campo científico, antropologias de museus e antropologias de universidades, trajetórias, gerações, redes de sociabilidade intelectual e gênero para analisar experiências, processos, narrativas, articulações e associações que produziram diferentes modos de fazer antropologia.

A pesquisa me permitiu confirmar a hipótese de que se tratava de uma crítica direcionada à forma como as primeiras redes intelectuais que constituíram a antropologia de viés social no Museu Nacional valorizavam as suas próprias e outras experiências antropológicas, como as de Heloisa Fénelon, nas escalas de reconhecimento. Não apenas em relação a posições ocupadas nas “galerias” simbólicas, *in memoriam*, mas também, e, talvez, principalmente, nas posições ocupadas *in vitae*. Adensando a discussão, é uma crítica sobre como temas relacionados a objetos, cultura material, artes e museus, tal qual trabalhados nas abordagens desenvolvidas por Heloisa, foram considerados nas agendas de pesquisa, nos currículos e nas escalas de prioridade das primeiras gerações de antropólogos sociais na instituição.

A contratação de Heloisa Fénelon para o então chamado Setor de Etnografia fez parte do movimento de reorganização das antropologias no Museu Nacional coordenado por Castro Faria nos anos 1950. Sem etnólogo desde a saída de Eduardo Galvão (1952), os trabalhos etnográficos passaram por redefinições, com a contratação de novos profissionais e a diversificação e ampliação das linhas de pesquisa. A maior parte dos novos contratados teve relações com o Museu do Índio, como Berta Ribeiro e Roberto Cardoso de Oliveira. Heloisa Fénelon, contratada em 1958, havia se formado no Curso de Antropologia Cultural, também oferecido no Museu do Índio. O Curso reuniu professores de várias instituições de ensino e pesquisa, sobretudo da Faculdade Nacional de Filosofia (Universidade do Brasil), além do Museu do Índio e do Museu Nacional, num momento em que a RBA e a ABA eram formadas e discutiam a profissionalização e a atuação profissional antropológica. Entre outros professores, Heloisa estudou com Darcy Ribeiro (primeiro orientador de pesquisa), Josildeth Gomes Consorte (orientadora depois que Darcy saiu do SPI), Castro Faria e Roberto Cardoso (orientador da pesquisa de campo). Esses últimos se tornaram seus colegas no Museu Nacional.

No mesmo ano de sua contratação para o Museu Nacional, a criação de um Seção de Antropologia Cultural representou a consolidação administrativa de um viés epistemológico que vinha em formação na instituição nas décadas anteriores. Na passagem para a década de

1960, redes de pesquisadores que passaram por formação e ofereceram Cursos de Pós-Graduação em Antropologia no Museu Nacional (Especialização, entre 1960 e 1962, e Mestrado, a partir de 1968) se vincularam e afirmaram a orientação teórico-metodológica de viés social, sob referências da literatura britânica e de Claude Lévi-Strauss. Segue-se então um intenso debate: os que defendiam a abordagem social questionavam a cultural, fazendo críticas ao chamado *culturalismo* e ao que seria a relação com o colonialismo, sugerindo a sua superação. Por sua vez, redes vinculadas à abordagem cultural questionavam a opção pelo social, afirmando ser mais sociológica do que antropológica. A mudança do nome do “Curso de Teoria e Métodos em Antropologia Social”, em 1960, para “Curso de Especialização em Antropologia Cultural”, no ano seguinte, é um sinal das dinâmicas de complexificação do campo.

Experiências antropológicas como as de Heloisa Fénelon eram consideradas menos relevantes intelectualmente por parte das primeiras gerações de antropólogos sociais no Museu Nacional. Mulher, artista e formada em Pintura pela ENBA (não em Ciências Sociais, Direito ou Geografia e História por faculdades de filosofia ou por universidades católicas); iniciada em Curso de Antropologia Cultural (e não Social), em nível de aperfeiçoamento (e não de mestrado e doutorado), oferecido por um órgão vinculado ao SPI (e não a uma universidade); sem ter passado por formação pós-graduada nos EUA ou em países da Europa; orientada inicialmente por Darcy Ribeiro (associado ao *culturalismo* e que vivenciou conflitos políticos com professores do PPGAS) e vinculada intelectualmente a Castro Faria (respeitado, mas associado ao que seria o passado da antropologia); e trabalhando com temas relacionados a objetos de cultura material (vistos como parte da agenda colonialista, como restritos à descrição dos objetos, com pouco ou nenhum investimento analítico nas relações sociais), caberia a Heloisa o lugar recortado e simplificado de artista, museóloga (curadora, orientadora de estágio) e, no máximo, antropóloga da arte. O que não é inverdade, afinal, a curadoria das coleções, a orientação de estágios e o protagonismo na constituição do campo da antropologia da arte no Brasil foram algumas das atividades que desempenhou. Mas como analisei nesta pesquisa, Heloisa Fénelon foi, antes de tudo, antropóloga.

Por não ter feito parte de programas de pós-graduação voltados diretamente à formação antropológica, o seu nome não ocupou lugar de destaque nos regimes de citação e de orientação de dissertações e teses em antropologia. Mesmo a grande quantidade de orientação de estágios não rendeu visibilidade nas referências curriculares daqueles/as que a tiveram como orientadora. Da mesma forma, os regimes de citação das suas obras são, quando muito, restritos ao que ficou conhecido como antropologia das artes indígenas. Comentários

sobre a sua produção intelectual foram elaborados a partir das etnografias com os Inỹ-Karajá e com povos do Alto Xingu. Essas pesquisas renderam duas teses, apresentadas em concursos para os quais foi aprovada, o primeiro na Escola Nacional de Belas Artes (livre docência em História da Arte) e o segundo no Museu Nacional (professora titular de Etnologia), ambos para o quadro docente da UFRJ.

Uma das repercussões mais recentes dos seus trabalhos está nos resultados das pesquisas que levaram ao processo de registro dos saberes associados aos modos de fazer e da expressão artística e cosmológica das “bonecas Karajá” como patrimônio imaterial, pelo IPHAN. Mais de meio século depois de sugerir o valor de “patrimônio cultural de grande riqueza”, de sustentar o valor de arte às *ritxòkò* e de artistas às mulheres do povo Inỹ-Karajá, as pesquisas que culminaram na tese “A Arte e o Artista na Sociedade Karajá” se tornaram uma das referências centrais do dossiê patrimonial. Esta foi uma das minhas motivações para investir nesta investigação;

A pesquisa histórica evidencia a importância de problematizar certas generalizações. Não é possível pensar o campo intelectual da antropologia aqui analisado em termos de uniformidade e homogeneidade. As interpretações e atribuições de sentido variam nas narrativas de acordo com a posição de quem narra e do lugar ocupado nos embates políticos. Os debates passam pelos diferentes capitais político, simbólico e social levados em consideração na ocupação de posições hierárquicas no campo; na definição de agendas de trabalho, currículos e perspectivas teórico-metodológicas; nas articulações institucionais e obtenção de financiamentos para pesquisas, reunião de redes de sociabilidade, oferta de cursos de formação, publicações; nos regimes de citação e de comentários sobre autores, obras e produções intelectuais. Também passam pela afirmação de quais ofícios são atribuídos à profissão antropológica, ora confundida com a carreira de docente do magistério superior, ora incluindo-se nesta categoria profissionais de museus e de outras instituições científicas – alguns dos quais também atuando no magistério, como aconteceu com Heloisa. No extremo, está um debate político – e não apenas epistemológico – sobre o que é (e o que não é), quem faz (e quem não faz), como deve ser feita (e como não deve ser), o que deve ser lido (e o que não deve) em antropologia (cultural e/ou social) e em etnologia. A investigação de trajetórias intelectuais como as de Heloisa Fénelon revela a importância da pesquisa histórica sobre experiências significativas que correriam o risco de cair no ostracismo do esquecimento.

Como observei nesta tese, a produção da antropóloga foi inovadora e pioneira em vários aspectos. Na contramão das generalizações que comumente lhes foram atribuídas, os seus estudos sobre objetos de cultura material e sobre as artes não foram voltados aos aspectos

descritivos nem ficaram restritos a estes domínios. Para ela, objetos materiais e artes não eram o fim, mas o meio através do qual desenvolveu as investigações e se inseriu no campo antropológico. A partir deles, a sua produção se voltou à análise de relações socioculturais, relações interétnicas e relações de gênero (embora não tenha acionado esta categoria, ao trabalhar com a noção de “sexo feminino” e “sexo masculino”, a perspectiva foi de compreender a atribuição de papéis sociais).

Além de pensá-los sob o ponto de vista do que seria o senso estético atribuído pelas comunidades estudadas, os objetos de cultura material e as artes estiveram entre os métodos para constituir relações com as pessoas que conheceu nos trabalhos de campo. Respeitando e valorizando os/as indígenas como artistas, Heloisa procurou observar e compreender o que seriam as visões e interpretações de mundo das coletividades a que pertenciam. Em suas pesquisas, a antropóloga investigou as relações que os membros das comunidades estabeleciam entre os aspectos materiais e imateriais, naquele momento expresso na categoria de “sobrenatural”. Também investigou narrativas, saberes, línguas, sujeitos, histórias de vida, práticas, representações e classificações. Possibilitando-lhe, através do método de observação etnográfica, analisar temas de organização social, parentesco, mitos e outros candentes em diversas agendas de antropologia.

Diferente de vários dos seus pares, as práticas antropológicas de Heloisa Fénelon não se isolaram em uma disciplina, em detrimento de outras. O fato de ser artista e de ter passado por formação inicial artes foi decisivo às suas práticas antropológicas. As experiências artísticas treinaram o seu olhar a observar aspectos estéticos. Durante a formação no Curso de Pintura pela Escola Nacional de Belas Artes, Heloisa desenvolveu o interesse pela pesquisa acadêmica. No Curso de Antropologia Cultural, o treinamento se destinou a observar aspectos socioculturais da comunidade que pretendia estudar, os Iny-Karajá da aldeia de Santa Isabel do Morro, a partir do que vinha sendo compreendido como mudanças na fabricação das bonecas em cerâmica, as *ritxòkò*.

O debate entre antropologia social e cultural está presente em sua obra. Não em termos de afirmação e negação identitária, mas através de referenciais teórico-metodológicos. Uma evidência pode ser observada na renomeação do título da primeira tese, em relação ao título da pesquisa quando ingressou no Museu Nacional. O projeto apresentado para o ato de contratação em 1958 era chamado “A Arte e o Artista na Cultura Karajá”. Dez anos depois, a tese submetida ao concurso para livre docência na Escola Nacional de Belas Artes (só realizado na década seguinte) foi nomeado “A Arte e o Artista na Sociedade karajá”. Não se trata de uma simples alteração do título, mas sim de uma tomada de posição. Mesmo sem ter

abandonado a noção de cultura, fazendo uso de categorias e de autores situados neste viés, Heloisa também acessou referências da antropologia social. Indo além, as suas experiências antropológicas envolveram várias disciplinas e campos de conhecimento, como a história, a história da arte, a arqueologia, as ciências sociais, a sociologia da arte, a museologia. Além dos diálogos estabelecidos com áreas das ciências naturais, como a botânica e a zoologia, interessada que estava em compreender as relações entre as classificações construídas pelas ciências e as classificações formuladas pelas comunidades indígenas.

A partir dos objetos materiais e das artes, Heloisa construiu estratégias para desenvolver a sua carreira em antropologia, como o fez nas pesquisas realizadas no Alto Xingu, lugar de interesse de muitos antropólogos. Foi através das artes, principalmente da pintura, que a antropóloga realizou vários trabalhos de campo na região entre as décadas de 1960 e 1970, coletou e estudou coleções de desenhos, orientou pesquisadores em formação e produziu uma tese sobre as representações visuais dos Mehinako. Também foi pelas pelos objetos materiais e pelas artes que procurou observar e compreender os papéis sociais, em especial, no caso dos Iny-Karajá, das mulheres, investigação que pode ser considerada pioneira na antropologia brasileira. Um dos objetivos na primeira investigação antropológica foi analisar o papel social da mulher, desenvolvendo o que chamei nesta tese de etnografia da mulher Iny-Karajá e da produção das *ritxòkò*. Trata-se de algo até então inédito, pela temática, pelos procedimentos e pela abordagem.

A documentação etnográfica que produziu e os resultados de suas pesquisas na Ilha do Bananal nos anos 1950 me permitiram identificar e analisar estratégias e negociações, por parte da antropóloga e por parte dos Iny com quem ela se relacionou. O respeito e a confiança estão entre os principais aprendizados que Heloisa teve com aqueles/as que, mais do que “informantes”, tornaram-se seus amigos e suas amigas Karajá. Para um deles, Arutana, a antropóloga atribuiu o papel de professor. Os desenhos em papeis elaborados pelos indígenas, além de serem, para Heloisa, expressão das suas artes, foram estratégias metodológicas para interagir com as crianças e, a partir delas, com os adultos. O método dos desenhos livres, ou desenhos espontâneos, não foi criado por Heloisa, mas teve nas suas experiências de pesquisa uma importância significativa.

Uma inovação que resultou das primeiras pesquisas com os Iny-Karajá diz respeito aos impactos provocados pelo contato com outros integrantes da chamada sociedade nacional nos povos indígenas. Formada por uma geração que atribuía ao contato a inevitável perda de cultura indígena, Heloisa Fénelon propôs uma nova interpretação. Uma das conclusões a que chegou na tese sobre a arte, as artistas e a sociedade Karajá foi que não era o contato, em si,

que provocava o enfraquecimento ou a perda cultural, mas as circunstâncias em que o contato acontecia. No caso da cerâmica Karajá, das *ritxòkò*, a sua conclusão foi que, ao contrário, o contato colaborou para o enriquecimento da produção. Daí a importância por ela atribuída à valorização da produção material e artística dos indígenas, tanto para as comunidades quanto para o país.

A sua iniciação antropológica não ficou restrita aos problemas teóricos da pesquisa, sobretudo às relações epistemológicas entre arte e antropologia. Heloisa também estava preocupada com a forma como o Estado nacional, através dos agentes que trabalhavam no órgão responsável pelas políticas indigenistas, o SPI, e a sociedade brasileira de modo mais amplo, relacionavam-se com os povos indígenas. Uma das questões trabalhadas no seu projeto de pesquisa foi a possibilidade de, a partir da etnografia da arte que estava propondo, sugerir que tanto os agentes do órgão indigenista quanto os demais integrantes da sociedade nacional estabelecessem relações mais positivas com as populações indígenas. Seria uma maneira de construir uma nova maneira dos não indígenas se relacionarem com os indígenas, combatendo o etnocentrismo, o preconceito e a violência historicamente constituídos contra estas populações. Enquanto, para o SPI, os indígenas deveriam ser transformados em trabalhadores rurais, para a antropóloga, a categoria social mais apropriada era a de artistas, artesãos e artesãos.

A documentação produzida por Heloisa no que chamei de etnografia da amizade me permitiu recuperar e acompanhar fragmentos de histórias de vida de mulheres Iny, algo sem precedentes na história da antropologia brasileira até meados do século XX. Uma inovação da na sua experiência etnográfica foi a observação, o registro e a reflexão sobre processos de “individualização” da artista Karajá. Sem perder de vista o senso de coletividade, algumas mulheres produziram mudanças que, para Heloisa, valorizaram e enriqueceram a cultura do seu povo, introduzindo temas e formas muitas vezes copiados por outras artistas. Mulheres como Wederí, considerada a primeira a fazer a revolução na técnica e na forma do fabrico das bonecas, com a inserção da queima como etapa produtiva; como Berixá, sua sobrinha, uma das mais experientes quando Fénelon esteve na Ilha do Bananal, no final da década de 1950, responsável pela invenção de formas copiadas por outras ceramistas; como Xireréya, considerada uma das mais competentes, com uma técnica de produção refinada, mas sem o mesmo grau de reconhecimento atribuído a outras mulheres, por causa do que seria a instabilidade na vida social.

Mulheres como Koanajiki, considerada a melhor entre as melhores, a que mais vendia por encomenda, ao lado de Berixá, com um tipo de acabamento considerado cuidadoso e

refinado em todas as suas produções. Foi de Koanajiki que em 1959 Heloisa Fénelon comprou a *ritxòkò* representando a dança dos *ijaçò* cujos fragmentos escavados após o incêndio no Museu Nacional me serviram de guia ao longo da escrita desta tese. Mulheres que aprenderam com suas ascendentes e ensinaram às suas descendentes, transmitindo e atualizando saberes, como aqueles desenvolvidos por Kaimote Kamaiurá Karajá, cunhada de Koanajiki que fez a doação de uma *ritxòkò* que se tornou o primeiro item das novas coleções do Setor de Etnologia e Etnografia após o incêndio.

O fato de uma pesquisa sobre mulheres indígenas ter sido desenvolvida por uma mulher que realizou trabalhos de campo sozinha em área indígena nos anos 1950, sob a perspectiva metodológica da observação direta e participante, também foi algo sem precedentes. Primeiro, como estagiária do Museu do Índio/SPI, em 1957, posteriormente como antropóloga do Museu Nacional, em 1959. As experiências de antropólogas que foram impossibilitadas de realizar pesquisas em áreas indígenas por decisão dos orientadores ou cujo biotipo eram considerados obstáculo aos trabalhos de campo sinalizam alguns dos limites colocados às mulheres, em meados do século XX. Num cenário em que lugares de coordenação dos projetos de pesquisa eram majoritariamente ocupados por homens, a posição de responsável pelos trabalhos no Setor de Etnografia a partir dos anos 1960 conferiu a Heloisa autonomia para desenvolver não somente os trabalhos de curadoria das coleções, mas também de pesquisa e de ensino. Foi pelo SEE do Museu Nacional que ela abriu as frestas de um campo em disputa e constituiu a sua carreira profissional em antropologia. Posteriormente, as fronteiras profissionais foram ampliadas para a Escola de Belas Artes, quando pode lecionar efetivamente e orientar pesquisas de mestrado em Artes Visuais em diálogo estreito com a antropologia, como exemplificado na dissertação de Wallace Barbosa sobre “Os Índios Kambiwá de Pernambuco: arte e identidade étnica”, defendida em 1991.

Outra característica importante da produção intelectual de Heloisa Fénelon foi o modo com a sua perspectiva teórica e o comprometimento ético com as comunidades se refletiram nos processos de colecionamento e nos sentidos atribuídos aos atos de colecionar. Considerada uma das bases da antropologia, as relações com objetos materiais passaram por ressignificações ao longo do tempo. Fala-se em momentos de afastamento, sobretudo no contexto pós-guerras mundiais, acompanhando os movimentos de crítica a práticas coloniais entre o século XIX e as primeiras décadas do XX que caracterizaram várias situações de colecionamento e de pesquisas científicas que passaram a ser entendidas como racistas. Mesmo que a literatura reconheça que o afastamento nunca foi completo, as últimas décadas

do século XX, principalmente a partir dos anos 1980, são pensadas como centrais ao que seria a volta, o renascimento, a virada desta relação, sob novas abordagens.

A questão que a produção intelectual de Heloisa Fénelon coloca é sobre quais antropologias e quais antropólogos/as voltaram, renasceram e ou viraram. A investigação da sua trajetória intelectual me permitiu concluir que houve antropólogos/as e antropologias que, ao invés de afirmarem a necessidade de superação dos temas de cultura material nos currículos e agendas de pesquisa, propuseram atualizações e inovações nas abordagens. Entre as décadas de 1950 e 1980, Heloisa reuniu coleções de objetos, de imagens e narrativas, de forma negociada com as comunidades. Os dados que analisei sobre a primeira coleção de objetos reunida com os Iny-Karajá entre 1957 e 1960 revelam que a sua relação metodológica e epistemológica com os objetos de cultura material e ética com a comunidade não pode ser considerada sob os mesmos termos e parâmetros que práticas de colecionamento etnográfico de gerações anteriores. A maior parte desta coleção foi composta por *ritxòkò*, as bonecas Karajá, chave para a construção de relações para a análise de relações. As maiores coleções que reuniu, em termos quantitativos, foi de desenhos, tanto entre os Iny-Karajá quanto entre os Mehinako.

Além da “forma peculiar de docência”, as práticas antropológicas de Heloisa Fénelon também são evidenciadas na carreira de docência universitária. A sua docência antropológica se dirigiu majoritariamente a acadêmicos e acadêmicas de outros campos, especialmente das ciências humanas. Fora dos cursos de pós-graduação em antropologia social do Museu Nacional, mas no cargo de professora da UFRJ, Heloisa criou disciplinas acadêmicas, como Etnologia da Arte, na década de 1970, e Teoria de Antropologia da Arte, na década seguinte, já como professora titular. Sua colaboração nos Cursos de Especialização em Botânica (anos 1970) e de Arqueologia (anos 1980) no Museu Nacional, a oferta de disciplinas a cursos de graduação da UFRJ (anos 1970), o ingresso como livre docente na EBA (1974) e a participação na criação e nos primeiros anos do Curso de Mestrado em Artes Visuais na mesma instituição (1986), são exemplares para entender as estratégias de ensino e o papel da docência em sala de aula em sua carreira.

A trajetória intelectual de Heloisa Fénelon não foi marcada por continuidades, fluxos coerentes e inevitáveis, por sucessões e encadeamentos lógicos de eventos. Pensada do ponto de vista social, além das várias circunstâncias políticas do país que vivenciou desde a infância – golpes de Getúlio Vargas (1930 e 1937); revoltas e conflitos armados nos anos 1930; golpe de 1964 e ditadura militar; movimentos pelas eleições presidenciais diretas nos anos 1980 – e das tensões políticas no campo profissional da antropologia, a sua trajetória teve momentos de

questionamentos, em meio a situações pessoais e familiares. Nas memórias sobre a infância, aparecem situações marcantes de mudanças, tanto de lugar de moradia, residindo em diferentes regiões do país até se estabelecer no Rio de Janeiro, na década de 1940, quanto nas próprias relações familiares. Na década de 1980, com a carreira estabelecida e diversos projetos em andamento, Heloisa colocou suas escolhas e decisões profissionais em questão, cobrando-se por ter seguido carreira, por ter dedicado tempo ao trabalho, principalmente, às viagens de campo. Por várias vezes, considerou que poderia ter agido de forma diferente, ficando mais próxima da família, em especial, de sua mãe. Evidenciando, assim, o quanto as escolhas intelectuais podem ser angustiantes e complexas.

Um olhar rasteiro sobre trajetórias como as de Heloisa Fénelon no campo da antropologia tende a conclusões precipitadas e generalizantes. Corre-se o risco de cair em armadilhas e limitar o entendimento, simplificando e cristalizando histórias repletas de potencial analítico. Produzindo-se, quando muito, abordagens anacrônicas. Nas dinâmicas por redefinição de fronteiras disciplinares, experiências significativas podem ficar perdidas nas encruzilhadas das memórias, escanteadas nas esquinas dos esquecimentos. Com esta tese, procurei contribuir para que uma dessas trajetórias, a de Maria Heloisa Fénelon Costa, pudesse ser alçada não à “galeria de mulheres brasileiras que se tornaram antropólogas consagradas”, como sugeriu Luiz de Castro Faria. Mas sim ao reconhecimento da sua centralidade e importância para as reflexões históricas sobre as antropologias do Museu Nacional na segunda metade do século XX.

REFERÊNCIAS

1. FONTES

1.1 ACERVO MUSEU NACIONAL/UFRJ

1.1.1 SEÇÃO DE MEMÓRIA E ARQUIVO

- Fundo Documental Maria Heloisa Fénelon Costa
- Fundo Documental Diretoria do Museu Nacional
- Fundo Documental Antropologia e Etnologia

1.1.2 SETOR DE ETNOLOGIA E ETNOGRAFIA

- Catálogo Geral das Coleções de Antropologia e Etnografia
- Fichas catalográficas
- Coleção de objetos Iny-Karajá (Maria Heloisa Fénelon Costa, 1960)

1.2 ACERVO MAST

1.2.1 ARQUIVO HISTÓRICO

- Arquivo Luiz de Castro Faria

1.3. ACERVO BIBLIOTECA NACIONAL

1.3.1 HEMEROTECA DIGITAL

- Diário de Notícias, Jornal Correio da Manhã, Jornal do Brasil, Jornal Imprensa Popular, Jornal Última Hora, O Jornal.

1.4. RELATOS/ENTREVISTAS

- 1.4.1 Afonso Santoro (17/12/2019)
- 1.4.2 Lucia Hussak van Velthem (25/10/2020)
- 1.4.3 Wallace de Deus Barbosa (25/04/2020)
- 1.4.4 Otávio Guilherme Cardoso Alves Velho (22/05/2019)

1.5. ENTREVISTAS PUBLICADAS

1.5.1 Alcida Rita Ramos

RAMOS, Alcida Rita. Alcida Rita Ramos (depoimento, 2017). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2017.

1.5.2 Anthony Seeger

Por que canta Anthony Seeger? Clarice Cohn (Departamento de Ciências Sociais/UFSCar), José Glebson Vieira (Departamento de Ciências Sociais/UERN), Leandro Mahalem de Lima (mestre/PPGAS-USP), Renato Sztutman (Departamento de Antropologia/USP) e Rose Satiko Gitirana Hikiji (Departamento de Antropologia/USP). Revista de Antropologia. vol.50 n.1 São Paulo Jan./Jun. 2007.

1.5.3 João Pacheco de Oliveira

OLIVEIRA, João Pacheco de. João Pacheco de Oliveira Filho (depoimento, 2017). Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2017.

1.5.4 Josildeth Gomes Consorte

FIGUEIREDO, Érika, & OLIVEIRA, I. (2009). Entrevista com Josildeth Gomes Consorte: os 60 anos do Programa de Pesquisas Sociais do Estado da Bahia e Universidade de Columbia. *Cadernos De Campo (São Paulo 1991)*, 18(18), 201-215, 2009.

1.5.5 Julio Cezar Melatti

MELATTI, Julio Cezar. Julio Cezar Melatti (depoimento, 2017). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2018.

1.5.6 Roberto Cardoso de Oliveira

GRUPIONI, L. D. B., & GRUPIONI, M. D. F. Falando de Antropologia. Entrevista com Roberto Cardoso de Oliveira. *Cadernos De Campo (São Paulo - 1991)*, 5(5-6), 1996.

1.5.7 Roberto DaMatta

DAMATTA, Roberto. Entrevista com Roberto DaMatta. Entrevistadores: Angela Randolpho Paiva, Ricardo Ismael, Santuza Cambraia Naves, Valter Sinder, Sonia Giacomini, Anelise Gondar e Flávia Sardinha. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 8, jan/jul, 2011.

1.5.8 Roque de Barros Laraia

LARAIA, Roque de Barros. Roque de Barros Laraia (depoimento, 2008). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV; LAU/IFCS/UFRJ; ISCTE/IUL, 2010.

1.6 VÍDEO DOCUMENTÁRIO

Ritxòkò – Vídeo do Registro Patrimonial (Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás / IPHAN, 2011).

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina, e CHAGAS, Mário. Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro. Lamparina, 2009.

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. O Museu em Revista: a produção, a circulação e a recepção da revista Arquivos do Museu Nacional (1876-1887). Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História – UFF, 2014

_____ O Museu Nacional, o Império e a conquista dos povos indígenas: história, ciência e poder na Exposição Antropológica Brasileira de 1882. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social – UERJ, 2020.

APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

AZEVEDO, Fernando Antônio G. Movimento Escolinhas de Arte: em cena D. Noemia Varela e Ana Mae Barbosa. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/Universidade de São Paulo, 2000.

BARTH, Friedrich. O guru e o iniciador e outras viações antropológicas, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2000.

BOAS, Franz. Antropologia Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____ Arte Primitiva. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

BOURDIEU, Pierre. Os usos sociais da ciência – por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2004.

_____ Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe. In: A Economia das Trocas Simbólicas. Perspectiva: São Paulo, 2005.

_____ A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. (Orgs.). Usos e abusos da história oral. Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____ Os ritos de instituição. In: A economia das trocas linguísticas: o que falar, o que dizer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (USP), 2008a.

_____ A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008b.

BRITO, Carolina Arouca Gomes de. Antropologia de um jovem disciplinado: a trajetória de Darcy Ribeiro no Serviço de Proteção aos Índios (1947-1956) (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Curso de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde – COC/ FIOCRUZ, 2017.

CERTEAU, Michel de. A Escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Os Arquitetos da Memória; sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____ História e Patrimônio. Revista Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 32, 2012.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico, 23 (Cidade), Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

_____ Museus como zonas de contato. Periódico Permanente, 6, 2016.

CORRÊA, Mariza. Traficantes do excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 3, n. 6, 1988.

_____ Antropólogas e Antropologias. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. O realismo na arte Karajá. Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia (10-14 de fevereiro de 1958). Recife: Universidade do Recife, 1959.

_____ A Arte e o Artista na Sociedade Karajá. Tese apresentada para o concurso de Livre Docência na cadeira de História da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ. Rio de Janeiro, 1968.

_____ A Arte e o Artista na Sociedade Karajá. Brasília: Fundação Nacional do Índio (Departamento Geral de Planejamento Comunitário – Divisão de Estudos e Pesquisas), 1978.

_____ O mundo dos Mehináku e suas representações visuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

COSTA, Rafaela Paiva. Carlos Estevão de Oliveira e o Museu Paraense Emílio Goeldi (1930-1945). Revista História da Ciência e Ensino. Construindo Interfaces. Volume 10, 2014.

COSTA OLIVEIRA, Thiago Lopes. Título: Os Baniwa, os artefatos e a cultura material no Alto Rio Negro. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ, 2015.

COUTO, Ione Helena Pereira. Armazém da Memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – SPI. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO, 2009.

CURY, Marília Xavier. “Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena”. *Revista Interamericana de Turismo*. Penedo, volume 7, 2017, p. 87-113. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/4175>

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François (Editores). *Conceitos-chave de Museologia* (tradução e comentários: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIAS, Orlando. Mário Ferreira Simões (Necrológio). *Revista de Arqueologia*. Belém, 4 (1), 5-8, 5 vi, 1987.

DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. *Ciência, um Caso de Política: as relações entre as ciências naturais e a agricultura no Brasil Império*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, 1995.

_____. Tradução Cultural na Antropologia dos anos 1930-1950: as expedições de Claude Lévi-Strauss e de Charles Wagley à Amazônia. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 3, n. 1, p. 31-49, jan.-abr. 2008.

_____. e ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno. *Raimundo Lopes: dois estudos resgatados*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

ESTEVES, Uliana. “Para que todos tenham vida”: uma etnografia da ação social da Pastoral da Criança. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ, 2018.

EWBANK, Cecília de Oliveira; GRIP, Maria Pierro. *O oculto em movimento: ressignificando uma coleção etnográfica na reserva técnica*. 30ª Reunião Brasileira de Antropologia. João Pessoa, 2016.

EWBANK, Cecília de Oliveira. *A parte que lhe cabe deste patrimônio: o projeto indigenista de Heloisa Alberto Torres para o Museu Nacional (1938-1955)*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História – UFSC, 2017.

_____.; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Por detrás de uma coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro: vozes, silêncios e desafios*. MIDAS (Online), 2017.

FABIAN, Johannes. *Ethnology and History*. In: *Anthropology with an attitude: critical essays (cultural memory in the present)*. Stanford University Press: Stanford, California, 2001.

_____. *Colecionando pensamentos*. Rio de Janeiro: MANA (PPGAS/MN/UFRJ), 16(1), 2010.

_____. *O Tempo e o Outro: Como a Antropologia Estabelece Seu Objeto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

FARIA, Luiz de Castro. *Figurines en argile faites par les indiens Karajá du Rio Araguaia*. Aetes dulce Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Vienne, 1952.

_____ Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural. II Reunião Brasileira de Antropologia. Salvador/Bahia: S.A Artes Gráficas, 1957.

_____ A figura humana na arte Karajá. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1959.

_____ Dez anos após a I Reunião Brasileira de Antropologia. Revista do Museu Paulista. Nova Série – Volume XIV. São Paulo, 1963.

_____ Eduardo Galvão (1921-1976). Anuário Antropológico/76. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1977.

_____ Manuel Diégues Júnior (1912-1991). Anuário Antropológico/91. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

_____ Maria Heloisa Fénelon Costa (1927-1996). Anuário Antropológico/96. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.

_____ A Antropologia no Brasil: espetáculo e excelência. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora Tempo Brasileiro, 1993.

_____ Antropologia, duas ciências: notas para uma história da Antropologia no Brasil. Rio de Janeiro: MAST, 2006.

FAUSTO, Carlos. Entre o passado e o presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu I Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília, v.2, n.2, p. 9-51, dez. 2005.

FERREIRA, Márcia Santos. Os Centros de Pesquisas Educacionais do INEP e os estudos em ciências sociais sobre a educação no Brasil. Revista Brasileira de Educação v. 13 n. 38 maio/ago. 2008.

FIGUEIROA, Silvia Fernanda de Mendonça. Na busca do eldorado: a Institucionalização das Ciências Geológicas no Brasil (1800-1907). Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, 1992.

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

_____ Early Modern Things. Objects and their Histories, 1500-1800. London and New York. Routledge, 2013.

FOUCAULT, Michel. Sobre o Discurso (aula inaugural do Collège de France, em 2 de dezembro de 1970). São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____ A arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRANÇA, Bianca Luiza Freire de Castro Mil peças: Coleções Ticuna do Museu Nacional. Rio de Janeiro: SEE/Museu Nacional/UFRJ, 2020.

GARCIA, Afrânio. Fundamentos empíricos da razão antropológica: a criação do PPGAS e a seleção das espécies científicas. Rio de Janeiro: MANA (PPGAS/Museu Nacional/UFRJ), 2009.

GELL, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

- GOMES, Ângela de Casto (org.). *Escrita de si, escrita de História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007.
- GUIMARÃES, Elisa. *Relatório Figueiredo: entre tempos, narrativas e memórias*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO, 2017.
- GREGOR, Thomas. *Mehinaku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: INL, 1982 (Brasiliense, volume 373).
- HANDLER, Richard. “An anthropological definition of the Museum”. *Museum Anthropology*, 17, 1993.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- HAU’OFA, Epeli. *We are the Ocean. Selected works*. Honolulu: University of Hawai’i, 2008.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- KEULLER, Adriana Tavares do Amaral Martins. *Os estudos físicos de Antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro: cientistas, objetos, ideias e instrumentos (1876-1939)*. Tese de doutorado. São Paulo: Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semelhança dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LAGROU, Els e VELTHEM, Lucia Hussak van. *As artes indígenas: olhares cruzados*. BIB, São Paulo, n. 87, 3/2018 (publicada em dezembro de 2018), pp. 133-156.
- LARAIA, Roque de Barros. *Etnologia indígena brasileira: um breve levantamento*. Brasília: Fundação da Universidade de Brasília, 1987 (Série Antropológica, nº 60).
- _____ Roberto Cardoso de Oliveira, antropólogo e educador. *Anuário Antropológico/2007-2008*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- LIMA, Rachel Correa. *Coleção Mocquerys de armas africanas do Museu Nacional: a biografia como estratégia de preservação*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: MAST/Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia, 2019.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohoky: um rito Karajá*. Goiânia: Editora da UCG, 1994.

_____. *O desencanto do Oeste: memória e identidade social no médio Araguaia*, Goiânia: UCG, 2001.

_____. *Entre campos: cultura material, relações sociais e patrimônio cultural*. In: TAMASO, Izabela Maria e LIMA FILHO, M. F (orgs). *Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos / organizadores*, Izabela Maria Tamaso e Manuel Ferreira Lima Filho. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

_____; SILVA, Telma Camargo da. *A Arte de Saber Fazer Grafismo nas Bonecas Karajá*. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012.

_____. *Cidadania Patrimonial*. *Revista Antropológicas*. Ano 19, 26(2): 134-155, 2015.

_____. *Coleção William Lipkind do Museu Nacional: Trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos*. Rio de Janeiro: MANA (PPGAS-Museu Nacional/UFRJ), 2017.

LIRA, Luana Meneses. *As violações de Direitos humanos no Relatório Figueiredo: a Marcha para o Oeste e a conquista dos Kaingang*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania, Centro de Estudos Avançados e Multidisciplinares, UNB, 2017.

LOPES, Maria Margaret. *Ciências naturais e os Museus no Brasil do século XIX*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1993.

MAGALDI, Felipe Sales. *A Unidade das Coisas Nise da Silveira e a genealogia de uma psiquiatria rebelde no Rio de Janeiro, Brasil*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/UFRJ, 2018.

MATTOS, André Luís Lopes Borges de. *Darcy Ribeiro: uma trajetória (1944-1982)*. Tese de doutorado. Campinas, SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELATTI, Julio César. *A Antropologia no Brasil: um roteiro*. Brasília: *Série Antropologia* (38), 2007.

MUNANGA, Kabengele. *A dimensão estética na arte negro-africana tradicional*. USP/MAC Notícias. Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp>.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional/UFRJ, 2009.

NETO, Carlos de Araújo Moreira. Índios e fronteiras. In: Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília, v.2, n.2, p. 79-87, dez. 2005a.

_____ Os índios e a Ordem Imperial. Brasília: Ministério da Justiça, Fundação Nacional do Índio, CGDOC, 2005b.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. In: Tempo, Revista do Departamento de História da UFF. Rio de Janeiro, Departamento de História da UFF, 2007.

_____ A configuração da etnologia no Brasil. In: FAULHABER, Priscila; Domingues, Heloisa Maria Bertol; BORGES, Luís. Ciências e Fronteiras. Rio de Janeiro: MAST, 2012a.

_____ O paradoxo da tutela e a produção da indianidade: ação indigenista no Alto Solimões (1920-1970). In: Carlos Augusto da Rocha Freire. (Org.). Memória do SPI. Textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967). 1ed. RIO DE JANEIRO: Museu do Índio/FUNAI, 2012b.

_____ A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In: Aline Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra (orgs.), Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012c.

_____ Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. Rio de Janeiro: Mana (Revista do PPGAS-MN/UFRJ), vol.20 no. 1, abril, 2014.

_____ Perda e superação (prefácio). Prefácio. In: Rita de Cássia Melo Santos (Org.). No coração do Brasil: A expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912). Rio de Janeiro: SSE/Museu Nacional/UFRJ, 2020.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. A noção de “colonialismo interno” na etnologia. In: A Sociologia do Brasil Indígena. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora UnB, 1978.

_____ O que é isso que chamamos de Antropologia Brasileira? Anuário Antropológico/85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

_____ O trabalho do antropólogo. Brasília: Paralelo 15/São Paulo: Editora UNESP, 2006

PACHECO NETO, Manuel. A escravização indígena e o bandeirante no Brasil colonial: conflitos, apresamentos e mitos. Dourados, MS: ED. UFGD, 2015.

PEIRANO, Mariza G. S. A Antropologia como Ciência Social no Brasil. Lisboa/Portugal: Revista Etnográfica, vol. IV (2), 2000.

PEREIRA, Edmundo. Dois reis neozelandeses: notas sobre objetificação museal, remanescentes humanos e formação do Império (Brasil-Mares do Sul, século XIX). In: Oliveira, J.P. e Santos, R. C.M., (Eds.). De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2019.

PEREIRA, Isabel Brasil. Interdisciplinaridade. Dicionário da Educação Profissional em Saúde. Fundação Oswaldo Cruz. Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio. Rio de Janeiro, 2009.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Bauru: Edusc, 2005.

PORTO, Nuno. Arte e etnografia cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin. Etnográfica, fevereiro de 2015, 19 (1): 139-168

_____ e LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleções étnicas e museologia partilhada. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019.

RIBEIRO, Berta Gleizer. Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1957.

_____ (Coordenadora). Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena (v. 2). Rio de Janeiro: Vozes/FINEP, 1986a.

_____ (Coordenadora). Suma Etnológica Brasileira. Arte Índia (v. 3). Rio de Janeiro: Vozes/FINEP, 1986b.

_____ Dicionário do Artesanato Indígena. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBEIRO, Darcy. Línguas e culturas indígenas do Brasil. Rio de Janeiro: Separata de Educação e Ciências Sociais, n 6, 1957.

_____ Cadeira de Tupi-Guarani. II Reunião Brasileira de Antropologia. Salvador/Bahia: S.A Artes Gráficas, 1957.

_____ Falando dos índios. Coleção Darcy, vol. 5. Brasília: Editora UNB / FUNDAR, 2010.

ROMANI, Carlo Maurizio. Uma reflexão sobre biografia e subjetividade na história. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, vol. 13, ano XIII nº 1, Janeiro/Fevereiro/Março/Abril/Maio/Junho de 2016.

RUBIM, Christina de Rezende. Os Programas de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade de Brasília, Universidade de São Paulo e Universidade Estadual de Campinas. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 3, n. 7, nov. 1997.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. No coração do Brasil. Roquette-Pinto e a expedição a Serra do Norte. Rio de Janeiro: SEE/Museu Nacional/UFRJ, 2020.

SCHIEBINGER, Londa. Mais mulheres na ciência: questões de conhecimento. Apresentação de Maria Margaret Lopes. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.15, supl., jun. 2008, p.269-281.

SILY, Paulo Rogério. Casa de ciência, casa de educação: Ações educativas do Museu Nacional (1818-1935). Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. Por uma história política, Rio de Janeiro, FGV, 1996.

_____ As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François (orgs.). Para uma História Cultural, Lisboa, Ed. Estampa, 1998.

_____ Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas, configurações historiográficas. Em: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, D.; KNAUSS, P.; BICALHO, M.F.B. (orgs.). Cultura política, memória e historiografia. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2009.

_____ Os intelectuais franceses: um objeto para a história do tempo presente? In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). O Brasil em dois tempos, História, pensamento social e tempo presente, Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

SOARES, Mariza de Carvalho; LIMA, Rachel Correa. A africana do Museu Nacional: história e museologia. In: AGOSTINI, Camila (org.). Objetos da Escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.

_____; AGOSTINHO, Michele de Barcelos. A coleção Ovimbundu do Museu Nacional, Angola 1929-1935. MANA (Rio de Janeiro. Online), v. 22, 2016.

_____; LIMA, Rachel Correa; AGOSTINHO, Michele de Barcelos. Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2016.

SOTANA, Edvaldo Correa e CORREA, Línive de Albuquerque. A divisão do estado de Mato Grosso nas páginas da Folha de São Paulo. Revista Trilhas da História. Três Lagoas, v.5, nº9 jul-dez, 2015.p.41-57.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos. Sobre Indigenismo, autoritarismo e nacionalidade. Considerações sobre a constituição do discurso e da prática da proteção fraternal no Brasil. Em: OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Editora Marco Zero, 1987.

_____ Os Museus de História Natural e a construção do Indigenismo: notas para uma Sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil. Comunicação n. 13. Rio de Janeiro: PPGAS, 1989.

_____ Um grande cerco de paz. Poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____ O exercício da tutela sobre os povos indígenas: considerações para o entendimento das políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. Revista de Antropologia, v. 55, n. 2 São Paulo: USP, 2012.

_____; DIAS, C.C. O Museu Nacional e a construção do patrimônio histórico nacional. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 34, p. 199-221, 2012.

STOCKING Jr., George W. Essays on museums and material culture. In: Objects and others. History of Anthropology (v. 3). Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

TORAL, André Amaral. Cosmologia e Sociedade Karajá. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ, 1992.

VELOSO JR., Crenivaldo R. Os “curiosos da natureza”: Freire-Allemão e as práticas etnográficas no Brasil do século XIX. Dissertação de Mestrado. Niterói: Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2013.

_____ Notas sobre o trabalho de campo e o colecionamento de Heloísa Fénelon para o Museu Nacional entre 1957 e 1960. Dossiê Museus e Coleções. Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência, número 18, set./2018.

_____ Índice de Objetos, índice de Histórias: o Catálogo Geral das Coleções de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional. Florianópolis. Revista Ventilando Acervos vol. especial, nº 1, 2019.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Eduardo Enéas Gustavo Galvão (1921-1976). Revista de Antropologia, v. 21, n. 2, 1978.

VIANNA, Helio. Heloisa Fénelon (1927-1996). Boletim da Associação Brasileira de Antropologia (n. 27), 1997.

WEBER, Max. Ensaio de Sociologia. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

ZOLADZ, Rosza W. Vel. Desenhos espontâneos Karajá. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula / Texaco do Brasil, 1979.

ANEXOS

ANEXO I – DADOS DE FORMAÇÃO E CARREIRA DE HELOISA FÉNELON⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Elaboradas a partir das informações curriculares (1979, 1980, 1984) e Formulários para o Banco de Currículos do CNPq (1991 e 1992).

FORMAÇÃO E TITULAÇÃO

Período	Formação	Instituição
1949-53	Curso Seriado em Pintura	ENBA-Universidade do Brasil
1956-57	Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural	Museu do Índio, SPI. Bolsista CAPES
1962-63	Especialização em Etnomuseologia	Estágio no Musée des Arts et Traditions Populaires, com Georges Henri Rivière; no Musée de l'Homme, com professores da instituição; Seminário de Etnomuseologia (Rennes). Bolsista do governo francês
1964	Seminário de Ensino e Pesquisa em Jazidas Cerâmicas	Coordenado por Betty Meggers e Clifford Evans Departamento de Antropologia (UFPR)
1974	Livre Docente Doutorado	Defesa de Tese A Arte e o Artista na Sociedade Karajá no concurso para Livre Docência na ENBA-UB
1986	Pós-doutorado ⁴⁷⁷	Defesa da Tese O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais no concurso para professor titular no Departamento de Antropologia, Museu Nacional/UFRJ

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

Instituição	Cargo/Função
Museu Nacional/UFRJ	1958- Naturalista do Setor de Etnologia
	1960-Antropóloga do Setor de Etnologia
	1964- Responsável pelo expediente do Setor de Etnologia
	1965- Carreira com dedicação exclusiva
	1967- Professora adjunta
	1970- Chefe substituta interina do Departamento de Antropologia
EBA/UFRJ	1986- Professora titular de Etnologia, Departamento de Antropologia
	1974- Livre Docente (História da Arte) 1986- Curso de Mestrado em Artes Visuais

SOCIEDADES CIENTÍFICAS

Ano	Instituição	Observação
1961	Associação Brasileira de Antropologia (ABA)	Membro efetivo desde 1961
1972	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciências (SBPC)	Membro contribuinte desde 1972
1966	Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas	Designada suplente da Representação do MN no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas (Titular: Maria Martha Barbosa)

⁴⁷⁷ A tese foi cadastrada no Banco de Currículos do CNPq como título de Pós-doutorado.

PRINCIPAIS PROJETOS DE PESQUISA

Projeto	Local	Ano/Período	Observações
Etnologia e Etnografia Indígena	Ilha do Bananal (Rio Araguaia)	1957 1959-1960	Estudos sobre objetos culturais; documentos visuais; classificação da pintura corporal; desenhos livres; organização social; parentesco; papel do/a artista na sociedade; mitologia; representações e classificações indígenas, entre outros temas
	Alto Xingu	1961, 1965, 1970, 1971, 1975, 1978	
	Ilha do Bananal (Rio Araguaia)	1979 1980 1981	
Etnologia do Emprego social da Tecnologia	SEE (MN/UFRJ)	1977-1986	Convênios entre o Setor de Etnologia e a FINEP. Subprojetos: Araguaia, Xingu, Alto Solimões, Arte Popular, Artesanato Indígena, Área Técnica (reforma do depósito/reserva técnica)
Problemas de Etnohistória	Museu Nacional	1979	Pesquisa em colaboração com Maria Beltrão, do Setor de Arqueologia.
Espaço Cultural do Candomblé	Casas de Candomblé e de Umbanda no Rio de Janeiro	1981-88	Estudos sobre o espaço, o tempo e o corpo; objetos culturais; cosmologia
Estética do Corpo	Osaka, Japão	1995-1996	Pesquisa no Museu Nacional de Etnologia do Japão (Osaka)

ESTÁGIOS ORIENTADOS POR HELOISA FÉNELON NO SEE (1961 a 1988)

Ano	Nome	Cursos e instituições de origem
1961	Maria Olívia da Silva Rodrigues	Curso de Ciências Sociais da PUC (Rio)
1966	Ruth Maria de Almeida Figueira Nery	Curso de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia da UFRJ. Bolsista CAPES
1966-69	Maria Helena Dias Monteiro	Curso de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia da UFRJ. Bolsista CAPES e depois CEPG/UFRJ
1967	Sônia Regina Pacheco Alves	Aluna do 3º ano do Curso de História da Faculdade de Filosofia da PUC. Bolsista CEPG/UFRJ
1970-72	Clarice Barroca d'Andrea	Ciências Sociais, UEG. Bolsista do CNPq
1970-72	Denise da Silva Delvaux	Ciências Sociais, UEG. Bolsista do CNPq
1970	Edna Luiza de Mello	Licenciada em Ciências Sociais pela UFG e auxiliar de ensino na mesma
1970-73	Lúcia Hussak (van Velthem)	2º ano da Faculdade de Museologia, MHN. Bolsista do CNPq
1970-73	Manoel Vital Fernandes Pereira	5º ano no Bacharelado em Psicologia pela UFRJ e 3º ano de Museologia pelo MHN. Bolsista CAPES e depois CNPq
1970-74	Maria Emília de Souza Mattos	Formada pela Faculdade de Museologia do MHN e cursando 3º ano de História na UEG. Bolsista do CEPG/UFRJ (1971 e 1972)

1970-73	Rosza Wigdorowicz Vel Zoladz	Curso de História, União Universitária Santa Úrsula. Bolsista do CNPq
1973	Lúcia Maria Neiva Blundi Guinle	Curso de Museologia do MHN (1966).
1973-78	Beatriz Nogueira Junqueira	2º semestre de Ciências Sociais pela UFF. Bolsista do CNPq (1974 e 1975)
1973-76	Paulo José Ribeiro Magalhães	2º semestre do Curso de Ciências Sociais, UFF Mestre pelo PPGAS MN/UFRJ em 1983
1973-83	Ricardo Gomes Lima	3º semestre do Curso de Ciências Sociais da UFF. Bolsista do CNPq.
1974	José Flavio Pessoa de Barros	Realizando Curso de Mestrado em Antropologia Cultural (USP)
1974	Tânia Maria Cunha Neiva	7º semestre Curso de Ciências Sociais da UFF.
1975	João Ricardo Carneiro Moderno	Cursando Faculdade de Comunicação e Turismo Hélio Afonso
1975-77	Naumí A. de Vasconcelos	Pesquisador de nível B do CNPq, com Mestrado na Bélgica. Cursando doutoramento em Louvian
1975-78	Marcos Antônio Farias de Medeiros	Curso de Ciências Sociais na UFF. Bolsista do CNPq
1975-87	Therezinha de Barcellos Baumann	Curso de Museologia (MHN) e Graduação em Estudos Políticos e Ciências Sociais (PUC-Rio). Mestranda em História da Arte na UFF
1976	Mônica Sampaio Cavalcanti	Cursando Ciências Sociais (UFF)
1976-81	Ana Margareth Heye	Graduada em Letras na Itália (Università Italiana per Stranieri – Perugia)
1978-79	Maria Josefina Cardoso de Oliveira	Bolsista de aperfeiçoamento do CNPq
1978-81	Hamilton Botelho Malhano	Graduação em Arquitetura pela UFRJ e Ciências Sociais pela UFF
1979-85	Lúcia da Silva Bastos	Curso de Museologia (UNIRIO). Bolsista do CNPq
1979	Márcia Maria Viana Magalhães	Curso de Ciências Sociais (UFF), 1976. Estágio no SEE durante o Mestrado no PPGAS/MN (UFRJ)
1979	Marisa Santos Dias	Curso de Arqueologia e Museologia (Estácio de Sá)
1979	Sonia Giovanetti Fonseca	Bacharel em Ciências Sociais e Especialização em Antropologia Cultural (UFPR)
1979-85	Mariza de Carvalho Soares	Bacharel em História pela PUC-Rio (1978)
1979-96	Fátima Regina Nascimento	Cursando Museologia na UNIRIO
1979	Elisa Lustosa Byington	Cursando Sociologia e Política pela PUC-RJ
1980-85	Maria Jussara Gomes Gruber	Curso de Graduação em Artes (UFRGS)
1980	Márcia Magalhães	Mestranda do PPGAS (MN/UFRJ)
1980	Marisa d'Agosto	Cursando Museologia (F.I Estácio de Sá)
1980	Lucy Manso	Cursando Ciências Sociais (UFF)
1980	Maria Paula Gomes dos Santos	Cursando Ciências Sociais (UFF)
1980	Ricardo Muniz de Ruiz	Formado em Ciências Sociais (UFF)
1982-96	Antônio Carlos de Souza Lima	Graduado em História (UFF) em 1979
1988-91	Wallace de Deus Barbosa	Graduado em Psicologia (UFF) em 1986

ORIENTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS (EBA)

Nome	Período	Observações
Ana Maria Rebello Magalhães	1986-90	A Arte de Itacoaraci: reinterpretação contemporânea da cerâmica marajoara
Clara Emília S. M. de Barros Malhano	1987-91	Aldeamento de São Fidelis: uma análise iconográfica
Fátima Regina Nascimento	1987-91	A imagem do índio na segunda metade do século XIX
Wallace de Deus Barbosa	1988-91	Os Índios Kambiwá de Pernambuco: arte e identidade étnica
Ricardo Gomes Lima	1989-93	Da pesca e outras artes: memórias de Antônio de Gastão
Hamilton Botelho Malhano	1989-93	Poética Altoxinguana: a metáfora do abrigo, uma Etnografia da casa

PROFESSORES E PESQUISADORES VINCULADOS A PROJETOS SOB A SUPERVISÃO DE HELOISA FÉNELON

Nome	Período	Observações
Geraldo Pitaguary	1968-83	Foi contratado para trabalhar como auxiliar de ensino no SEE em 1968. Trabalhou na conservação e na catalogação dos objetos. Auxiliou Heloisa Fénelon nos cursos sobre Etnologia da Arte oferecidos na UFRJ (década de 1970). Participou das atividades do convênio FINEP-SEE. Na década de 1980, chefiou a Seção de Museologia do Museu Nacional
Maria Helena Dias Monteiro	1970-74	Foi contratada para trabalhar como auxiliar de ensino no SEE, após o período de estágio (1968-69). Auxiliou Heloisa Fénelon nos cursos sobre Etnologia da Arte oferecidos na UFRJ (década de 1970). Manteve relação de trabalho e pesquisa no SEE após ingressar como aluna do PPGAS, orientada por Roberto da Matta, em pesquisas sobre os índios do Xingu
Naumí A. de Vasconcelos	1975-77 1980	Pesquisadora de nível B do CNPq, com Mestrado na Bélgica. Consultoria em sua pesquisa sobre a “Sexualidade na baixada fluminense”. Cursando doutoramento em Louvian, Bélgica Cursando Doutorado na Bélgica, retornou ao MN, onde realizou pesquisas no SEE e trabalho de campo em Queimados (RJ), em projeto sobre Etnografia da sexualidade
Berta Gleizer Ribeiro	1976-77 1977-83	Ao retornar do exílio político, trabalhou no Museu do Índio e foi contratada para o SEE por Heloisa Fénelon, em 1976, para trabalhar no projeto do convênio com a FINEP. Era pesquisadora de nível B do CNPq. Coordenou o Projeto “Trançado Indígena no Brasil”, que resultou na tese de Doutorado no PPGAS (USP), em 1980. Trabalhou pelo Convênio FINEP/SE e outros financiamentos em pesquisas sobre os temas de artesanato indígena. Foi aprovada em Concurso para Professora Adjunta do DA (UFRJ), 1984
Ana Margareth Heye	1979-83	Mestre pelo PPGAS (1979), realizou pesquisas sobre o artesanato no Paraíba do Sul (Convênio FINEP/SEE)
Lélia Coelho Frota	1977-83	Realizou pesquisas sobre o artesanato no Paraíba do Sul (Convênio FINEP/SEE). Trabalhou e foi diretora do CNCR, do INF e do IPHAN
João Pacheco de Oliveira	1978-96	Cientista Social pela PUC do Rio de Janeiro e mestre em antropologia pela UNB, ingressou no Museu Nacional como aluno do doutorado no PPGAS e foi aprovado no concurso ao cargo de Professor do Setor de Etnologia. Coordenou o projeto Corpus Etnográficos do Alto Solimões no convênio FINEP/SE. Concursado professor titular de Etnologia em

		1997, anos depois foi nomeado curador das coleções etnográficas
Luiz Felipe Baeta Neves Flores	1980	Professor adjunto da FGV, foi Professor Colaborador da UFRJ - Assistente de ensino – no Curso de Especialização em Arqueologia (DA/MN), onde trabalhou com Heloisa Fénelon
Dante L. M. Teixeira	1981-83	Professor de Ornitologia do Departamento de Vertebrados/MN Atuou no projeto de identificação da Plumária Karajá (Convênio FINEP/SE)
Pedro Ernesto Ventura	1985-96	Ornitólogo do Departamento de Vertebrados/MN, atuou no projeto de identificação da Plumária Karajá. Foi incorporado ao quadro do Setor de Etnologia, onde trabalhou entre 1985 e 2014

CONFERÊNCIAS, PALESTRAS, CURSOS, CONGRESSOS (1958 A 1991)

Ano	Tema	Local	Observações
1958	O Realismo na Arte Karajá	III RBA, Recife (PE)	Comunicação e publicação nos Anais do evento
1959	Desenhos de Crianças Karajá	IV RBA, Curitiba (PR)	Comunicação e publicação nos Anais do evento
1960	Pesquisa entre os índios Karajá	Círculo de Palestras Culturais do Museu Nacional	Sobre os dois trabalhos de campo, realizados em 1957 e entre 1959 e 1960
1960	O Papel Social da Mulher Karajá	Setor de Linguística DA/MN	Para os integrantes do Summer Institute of Linguistics
1960	Pesquisa entre os Karajá	Escolinha de Arte do Brasil	Conferiu duas palestras
1961	Pesquisa entre os Karajá	Faculdade de Filosofia de Juiz de Fora (MG)	Palestra
1961	Características do desenho espontâneo dos Karajá	PUC (Rio)	Palestra a convite da professora de Antropologia Maria Lais Mousinho
1966	Curso Arte Indígena Brasileira	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (SP)	A convite do Departamento de Ciências Sociais e História (16 de maio a 2 de junho)
1966	Curso Arte Indígena Brasileira	Museu Nacional	Promovido pela Sociedade dos Amigos do Museu Nacional
1966	Palestra sobre Arte Indígena Brasileira	UFMG (Faculdade de Ciências Econômicas de BH) Faculdade de Filosofia de Juiz de Fora	Conferiu duas palestras
1967	Curso Arte Indígena Brasileira	Escola Nacional de Belas Artes	Promovido pelo professor Mário Barata no 1º e no 2º semestre
1970	As atividades do Setor de Etnografia do DA/MN/UFRJ	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFES	Palestra
1971	Pesquisa de campo e museológica	Museu do Índio/FUNAI	Relativas às tribos do Alto Xingu
1971-74	Etnologia da Arte (Arte Primitiva)	Disciplina oferecida a cursos de graduação da UFRJ. Em parceria com Maria Beltrão e Geraldo	Ao menos identifiquei uma turma na EBA em 1974.2 (Relatório de atividades do DA)

		Pitaguary	
1972	A visão Etnológica da Arte	Curso de Antropologia na Casa do Estudante do Brasil	Curso realizado pelos professores do DA/MN
1975	Lazer entre populações indígenas	Seminário realizado pela Escola de Arte do Brasil	22º Congresso de Educação Criadora e o Tempo de Lazer (Centro Internacional de Estudos e Pesquisas Pedagógicas de Sèvres, França)
1975	Organização de Mesa Redonda sobre o Índio Brasileiro	Museu de Arte Moderna (RJ). Exposição o Índio Brasileiro	Em colaboração com o professor Luiz de Castro Faria, DA/MN (UFRJ)
1976	Palestra sobre Arte Indígena	Departamento de Ciências Sociais	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP
1976	Participação em Mesa Redonda	Organizada pelo crítico de arte Frederico Moraes. Patrocínio de O Globo	Outros participantes: Lélia Coelho Frota (IPHAN), Luiz Felipe Baeta Neves (FGV)
1977	Participação em Mesa Redonda: Pesquisas sobre Cultura Material	Conselho Estadual de Cultura (RJ)	Junto a Maria Beltrão, Lélia Coelho Frota
1977	Palestra: As Culturas Indígenas	Curso de Antropologia	Curso Básico do Centro de Ciências da Saúde da FEFIERJ (posteriormente, UNIRIO)
1977	Palestra sobre Arte Indígena no Brasil	Seminário sobre Arte Indígena e Arte Popular (junto a Lélia Coelho Frota) 1º Encontro Latino-Americano de Educação através da arte	Promovido pela SOBREART, pelo INAP e pela FUNARTE
1977	Seminário sobre Arte Indígena e Taxinomia de Cultura Material	Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)	Brasília (DF)
1977	Seminário sobre cultura material	PPGAS/DA/MN	Para alunos de mestrado e doutorado da disciplina ministrada por Anthony Seeger
1980-85	Curso de Especialização em Arqueologia	Setor de Arqueologia, DA/MN	Coordenou a área de Arqueo-Antropologia; Disciplinas: Culturas Indígenas no Brasil; Etnohistória das Populações Indígenas no Brasil e As Populações Indígenas do Brasil e o Contato Interétnico
1982	Conferência: A Arte Karajá	II Curso do Indigenismo do Museu Paranaense	Conferência
1982	Palestra: Arte Indígena Brasileira	Museu de Arte Moderna (RJ)	Quatro palestras
1982	Máscaras Indígenas	FUNARTE (RJ)	Mostra sobre máscaras organizada por estagiários da instituição
1986-96	Disciplinas no Curso de Mestrado em	Área: História e Crítica da Arte	Disciplinas: Antropologia Cultural; Arte Primitiva

	Artes Visuais, EBA-UFRJ		
1986-96	Disciplinas oferecidas como Professora Titular	Departamento de Antropologia/MN (UFRJ)	Disciplinas: Teoria e Técnica de Pesquisa; Teorias da Antropologia da Arte; Produção Cultural Pós-Conquista Latina
1986	Coordenação de GT na ABA	XV Reunião Brasileira de Antropologia - Curitiba (PR)	GT Antropologia Estética e Ergologia (Berta Ribeiro, Heloisa Fénelon, Lux Vidal)
1986	Coordenação de GT na ABA	XV Reunião Brasileira de Antropologia - Curitiba (PR)	GT Antropologia Estética e Ergologia (Berta Ribeiro, Heloisa Fénelon, Lux Vidal)
1986	Aspectos da Cerâmica Indígena no Brasil: a Ciência do Xingu e a Karajá	XXX Congresso Brasileiro de Cerâmica (RJ)	GT Arte e Cultura, coordenado por H. Fénelon e Regina Müller
1988	Transdisciplinaridade e Política Científica	Fórum de Ciência e Cultura (UFRJ)	Mesa Redonda Política Científica e Transdisciplinaridade
1988	Teoria e Técnica de Pesquisa	Departamento de Antropologia (MN) Setor de Etnologia	Professora Titular UFRJ
1988	Arte na América Espanhola	Departamento de Antropologia (MN) Setor de Etnologia	Professora Titular UFRJ
1989	Relações entre Etnografia e Museologia	XI Congresso Nacional de Museus	Vitória (ES)
1989	Etnologia Indígena no Brasil	ICOMOS – International Council on Monuments and Sites	Congresso Vespucciana – Encontro das Civilizações das Américas Cabo Frio (RJ)
1990	A FINEP e o Setor de Etnografia do Museu Nacional	XVII Reunião Brasileira de Antropologia - Florianópolis (SC)	GT sobre Museus (Coord. Sônia Dorta)
1990	Espaço e Visualidade em Franz Kafka	XVII Reunião Brasileira de Antropologia - Florianópolis (SC)	GT Interpretações da Cultura Coord. H. Fénelon
1991	Teorias da Antropologia da Arte	Setor de Etnologia Departamento de Antropologia (MN)	Professora Titular UFRJ

TEXTOS (COMUNICAÇÕES, EDIÇÕES DO AUTOR E PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS) – 1958 a 1990

Ano	Título	Observações
1958	O Realismo na Arte Karajá	Comunicação/Publicação - Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia, Recife (PE)
1959	Desenhos de Crianças Karajá	Comunicação/Publicação - Anais da IV Reunião Brasileira de Antropologia, Curitiba (PR)
1966	O Trabalho Indígena	INCE. Diafilme, parceria com Yonne Leite
1967	Arte Primitiva e Mudança	INCE. Diafilme, parceria com Yonne Leite
1968	A Arte e o Artista na Sociedade Karajá	Tese de Doutorado, EBA (UFRJ). Concurso de Livre Docência para História da Arte, EBA (UFRJ), 1974. Publicado pela FUNAI em 1979
1968-69	Dois Estilos Plumários: “Barroco” e “Clássico” no Xingu	Publicado em parceria com Maria Helena Dias Monteiro na Revista do Museu Paulista, São Paulo, 1968-1969.
1970	Extensão Universitária e Museu nas Atividades do Setor de Etnologia do Museu Nacional	Comunicação no Congresso de Museologia, Petrópolis (RJ). Parceria com Maria H. Dias Monteiro e Geraldo Pitaguary
1970	Clássico e Barroco na Plumária Xinguana	XXII Reunião da SBPC, Salvador (BA)
1970	Kaiti, Pajé e Ceramista	Publicação: Revista Arte e Educação, Ano 1, n. 1
1971	Estudos das Coleções Amazônicas no Museu Nacional	XXVIII Reunião da SBPC, Curitiba (PR). Comunicação e Publicação de Resumo. SBPC – Ciência e Cultura. Em parceria com Geraldo Pitaguary e a então estagiária Lúcia Hussak Van Velthem
1971	Estudos e Desenhos Espontâneos Indígenas	XXIII Reunião da SBPC, Curitiba (PR) Comunicação e publicação de Resumo Publicado depois na revista Comentário, em 1972 Parceria com a estagiária Rosza W. Vel Zolads
1971	Aplicação do teste de Roschach entre os Índios Mehináku	XXIII Reunião da SBPC, Curitiba (PR) Parceria com o estagiário Manoel Vital Fernandes Publicação de Resumo
1971	O “Kitsch” na Arte Tribal	Publicação na Revista Cultura, n. 1. MEC. Parceria com M. H. Dias Monteiro
1972	Pinturas e gravuras rupestres no Brasil	Parceria com Maria da Conceição Beltrão. Publicação no periódico Dédalo, ano VIII, n. 16. Editado pelo MAE (USP)
1972	As Aquarelas e Desenhos de Guido, o Menino Bororo	XXIV Reunião da SBPC Ciência e Cultura Comunicação e publicação de resumo Parceria Rosza W. Vel Zoladz
1972	Comunicação	VI Colóquio de Museus de Arte – AMAB Realizado no Museu de Arte Moderna (RJ)
1973	Comunicação	Congresso da AMAB GT 1 (relator, crítico e arte Frederico de Moraes)
1973	O Desenho Matipú-Nafukuá	XXV Reunião Anual da SBPC Comunicação e publicação de resumo Revista Ciência e Cultura, vol., 25, n. 6 Parceria com M.V. Fernandes Pereira
1973	Gravuras e Pinturas Rupestres no Brasil	XXV Reunião Anual da SBPC Revista Ciência e Cultura Comunicação e publicação de resumo
1973	Aspectos comuns dos Museus	Comunicação no I Seminário de Museus da AMAB

	de Arte, História e Etnologia, no terreno de exposições temporárias ou de acervos	Convite do professor Mário Barata, Diretor da AMAB
1973	Comunicação	IV Simpósio Internacional Americano de Arte Rupestre, durante a XXV Reunião Anual da SBPC, a convite do professor Uspiano Bezerra Meneses.
1974	Arqueologia e Etnologia	Boletim da FUNAI Colaboração com Maria Beltrão Enviado para publicação
1974	Arte Indígena e Classificações Primitivas	Revista Cultura (MEC), publicado em 1976
1975	Representações Coletivas da Doença no Alto da Boa Vista	Publicado em Artefatos, ano I, n.1, 1978 Conselho Estadual de Cultura e Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro (FEMURJ) Publicado com o título Desencontros Culturais
1975	Há Lazer entre os Karajá?	Comunicação e Publicação na Revista Arte e Educação da Escolinha de Arte do Brasil
1976	Iconografia da Presença e da Ausência em Queimados	III Encontro Rurais e Urbanos Centro de Estudos Rurais e Urbanos da USP. Comunicação e Edição do autor.
1977	A Casa e o Corpo em Queimados	Publicação pela Revista GAM, n. 35.
1978	Desencontros culturais	Periódico Artefato. Ano 1, n. 1.
1978	A Sexualidade, o Corpo e a Casa	Projeto Queimados (RJ) Publicação n. 2. Em parceria com Naumí A. de Vasconcelos. Edição do Autor
1978	Desenhos do Alto Xingu: o Mundo dos Mehináku e suas representações visuais	XI RBA, Recife (PE). Simpósio de Antropologia da Arte. Comunicação e publicação nos Anais
1978	O Mundo dos Mehináku: Representações Visuais, Mito e Cerimonialismo	Comunicação na I Bienal Latino-americana da Fundação Bienal de São Paulo. Publicação pela FUNARTE e Secretaria de Cultura de São Paulo.
1974-76	Doença, Feitiçaria e Pajelança entre os índios Mehináku	Boletim do Museu do Índio. O ensaio estava em vias de publicação em 1979.
1974-78	O Mundo dos Mehináku e suas expressões visuais	Trabalho monográfico em elaboração (1974-1978). Entregue para publicação (FUNARTE) em 1978, como parte da bolsa de pesquisa.
1979	A Casa dos Índios Mehináku	Em parceria com Beatriz Nogueira Junqueira, o texto foi enviado à publicação comemorativo a Eduardo Galvão, organizado por George de Cerqueira Leite Zarur
1980	A Organização do Espaço na Aldeia Karajá de Santa Isabel (parceria com Hamilton B. Malhano)	XII RBA, Rio de Janeiro (RJ). Coordenou duas mesas redondas: Taxonomia da Cultura Material e Significação da Cultura Material e das Expressões Artísticas Comunicação e Publicação em anais
1980	A Arte Rupestre em Minas Gerais: notas sobre interpretações etnográficas	Comunicação no Simpósio Peter W. Lund Belo Horizonte (MG)
1980	A plumária Karajá.	Catálogo da Exposição. Publicado pelo MAM (SP), com reedições.
1982	Desenhos do Alto Xingu: o Mundo dos Mehináku e suas expressões visuais	Publicação na Revista Arte Contemporânea
1982-83	Desenhos ornamentais do Alto Xingu	Enviado para publicação sobre o centenário da viagem de Von den Steinen ao Rio Xingu Coordenação da Dra. Vera Penteadó Coelho, do Museu Paulista Enviado para publicação.

1983	Arte Indígena Brasileira	Publicação do Catálogo da Exposição Arte Indígena Brasileira (MAM)
1984	Documentos visuais como elementos de informação cultural.	Em parceria com Maria da Conceição Beltrão. Publicado no periódico Dédalo, ano X, n. 20. Editado do MAE/USP.
1984	Arte Indígena Brasileira	Catálogo da Exposição Arte Indígenas Brasileira. Publicado pelo MNBA e FUNARTE.
1984	Curadoria em Museus: o Setor de Etnografia do Museu Nacional	Seminário Novas Instalações do Museu do Folclore Edison Carneiro, uma experiência multidisciplinar. INF. Em publicação (1985)
1985	O espaço do Candomblé no Rio de Janeiro	Edição que seria editada pelo Instituto Nacional do Folclore – FUNARTE
1985	O Corpo e a Máscara entre os Karajá	Arte e Corpo. VIII Salão Nacional de Artes Plásticas. Publicado pela FUNARTE.
1986	A Habitação Indígena no Brasil	Escrito entre 1982 e 1983 com Hamilton Botelho para a Suma Etnológica, v. 2 (Tecnologia Indígena). Projeto organizado por Berta Ribeiro. Publicado pela Editora Vozes em 1986.
1986	O Sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku	Escrito em 1984 para Suma Etnológica, v. 3 (Arte Indígena). Projeto organizado por Berta Ribeiro. Publicado pela Editora Vozes em 1986.
1986	ANAIS da XV RBA (primeira comunicação)	XV RBA, Curitiba (PR). Grupo de Trabalho Antropologia Estética e Ergologia (Berta Ribeiro, Heloisa Fénelon e Lux Vidal). Apresentação de duas comunicações.
1986	Aspectos da Cerâmica Indígena no Brasil: a Ciência do Xingu e a Karajá	XXX Congresso Brasileiro de Cerâmica (RJ) GT Arte e Cultura, coordenado por H. Fénelon e Regina Müller
1988	Pesquisa Iconográfica e interdisciplinaridade	XVI RBA, Campinas (SP).
1988	Transdisciplinaridade e Política Científica	Duas comunicações apresentadas no Fórum de Ciência e Cultura (UFRJ). Mesa Redonda Política Científica e Transdisciplinaridade
1988	O Mundo dos Mehináku e suas representações visuais	Livro publicado em 1978 pelas Editoras da UFRJ e da UNB. Foi apresentada como tese ao Concurso de Professor Titular de Etnologia do DA/MN em 1986. No cadastro para o banco de dados do CNPq, o título foi qualificado como Pós-Doutorado.
1989	Relações entre Etnografia e Museologia	XI Congresso Nacional de Museus, Vitória (ES)
1989	Etnologia Indígena no Brasil	ICOMOS – International Council on Monuments and Sites Congresso Vespuciana – Encontro das Civilizações das Américas, Cabo Frio (RJ)
1990	A FINEP e o Setor de Etnografia do Museu Nacional	XVII Reunião Brasileira de Antropologia, Florianópolis (SC). GT sobre Museus (Sônia Dorta)
1990	Espaço e Visualidade em Franz Kafka	XVII Reunião Brasileira de Antropologia, Florianópolis (SC). GT Interpretações da Cultura (Coord. H. Fénelon)
1992	Karajá	Sumário da situação dos Karajá, em parceria com Edna de Melo Taveira. Enviada para publicação na Encyclopedia of World Culture, sob os auspícios da Human Relations Area Files.
1992	Les Karajá du Fleuve Araguaia	Les Dossier d'Archeologie. Número 169/1992. SFBD/Archeologia S.A. Dijon. Em parceria com Edna de Melo Taveira e Lydia Polech.

1992	Merquior, Lévi-Strauss e a Modernidade	José Guilherme Merquior. Tempo Brasileiro, 109. Abril-Junho de 1992. Rio de Janeiro.
1992	O tempo no espalho natural	Manuscrito inédito sobre as pesquisas nas casas de candomblé do Rio de Janeiro. Reflexão sobre as noções de tempo e espaço



ATIVIDADES MUSEOLÓGICAS

Ano	Atividade	Atuação
1957	Exposição Arte Indígena Brasileira, Museu do Índio (RJ)	Estagiária, como aluna do CAAC. Elaborou painéis com pinturas de objetos
1958	Naturalista Auxiliar do Setor de Etnologia do Museu Nacional. Em 1960, o cargo passou a ser de Antropóloga	Estudo, classificação e documentação do material, organização de exposições, pesquisa de campo, colecionamento
1959	Exposição sobre Darwin (Conselho Britânico) no Museu Nacional (RJ)	Colaboração
1964	Responsável pelo expediente do Setor de Etnologia do Museu Nacional (RJ)	Passou a responder pelas atividades e coleções, função que passou a ser chamada de curadoria. Em 1969, tornou-se professora adjunta
1964	Exposição Música e Dança Indígenas - Museu Nacional (RJ)	Colaboração com a pesquisa de Helza Camêu, curadora da exposição
1965	Centenário de Rondon Museu Nacional (RJ)	Colaboração
1969	Plano de remodelação das exposições etnográficas do Museu Nacional (RJ)	Projeto de exposição relativa à cultura dos índios do Alto Xingu. Não foi aplicado por falta de recursos
1970	Inauguração do Museu Antropológico da UFG (GO)	Representante da Diretoria do MN
1972	Plano de nova estrutura do MN - projeto de transferência para a Ilha do Fundão (UFRJ)	Como Chefe em Exercício do DA, elaborou um plano departamental ao lado dos professores Castro Faria, Sólon Leontsinis e Roberto da Matta.
1973-1974	Organização de um Setor de Etnografia no futuro Museu das Bandeiras (GO) Goiás. Visita às instalações do Museu com a profa. Lélia Coelho Frota	Colaboração com a Chefia do DA quanto a estudo de convênio entre o Departamento de Assuntos Culturais (MEC) e o MN
1975	Exposição Desenhos Espontâneos do Alto Xingu (1961-1974) Local: MAM (RJ)	Coordenação. Financiada pela FUNAI. Colaboração do DA/MN: Professoras Charlotte Emmerich e Maria Beltrão (Conselho Indigenista da FUNAI) e estagiários Beatriz Nogueira Junqueira, Ricardo Gomes Lima e Tânia Maria Cunha Neiva
1976	Desenhos Espontâneos do Alto Xingu (1961-1974) Local: Biblioteca Central da UNB	Coordenadora. 28ª Reunião Anual da SBPC. Convite da Fundação Cultural do Distrito Federal. Colaboração Thereza de Barcellos Baumann
1977-91	Estudo Etnográfico sobre o emprego de Tecnologia entre sociedades tribais e populações rurais	Convênios FINEP/FUJB/UFRJ/MN Projetos de pesquisa de campo e de gabinete. Conjunto de pesquisas em Etnologia Indígena e Etnologia Urbana (Artesanato e Cultura Popular) por diferentes regiões do país.

		Reforma do depósito em área técnica. Reorganização da documentação audiovisual, do laboratório de conservação.
1977	O Universo da Arte Indígena 1º Encontro Latino Americano de Educação através da Arte	Coordenação. Organizada pelos estagiários Ana M. Heye, Beatriz Nogueira Junqueira e Ricardo Gomes Lima e pelo Auxiliar Geraldo Pitaguary. Promovido pela SOBREART. Patrocínio FUNARTE, MEC e INAP.
1978	Mostra Fotográfica Salão da FUNARTE	Coordenação da mostra de Lélío Dornelas Facó, provenientes de trabalho de campo na região do Alto Xingu
1979	Mostra Fotográfica Galeria Andréa Sigaud	Colaboração com o organizador, Lélío Dornelas Facó, realizando apresentação e oferecendo dados etnográficos
1981	Exposição Antropologia das Comunicações XI Painel Internacional da TELEBRASIL (Rio)	Coordenação da mostra com instrumentos musicais do acervo do MN
1981	Arte Plumária do Brasil MAM (SP)	Colaborou com publicação de texto sobre plumária Karajá e consultoria. Exposição com a curadoria de Norberto Nicola, assessoria de Lúcia Hussak van Velthem, Lux Vidal e Sônia Ferraro Dorta. Colaboraram ainda Berta Ribeiro, Dominique Gallois, Maria Eliza Ladeira, Tekla Hartman, entre outros
1982	Brazilian Indian Feather Art National Museum of Natural History (Smithsonian Institution)	Catálogo de exposição de arte plumária dos Índios do Brasil, que figurou no Palácio do Itamaraty (1980), Museu Nacional de Antropologia do México (1982), etc.
1983	Arte Indígena Brasileira Museu Nacional de Belas Artes	Coordenação da mostra com mais 150 objetos do acervo do MN
1984	Mostra comemorativa do aniversário do Museu Nacional II Conferência de Proteção à Natureza (PRONATURA'84)	Organização da mostra e comunicação da abertura da Conferência

**ANEXO II – COLEÇÃO INY-KARAJÁ / MARIA HELOISA FÉNELON COSTA
(1960)**

COLEÇÃO INY-KARAJÁ / MARIA HELOISA FÉNELON COSTA (1960)
Reunida nos trabalhos de campo de 1957 e 1959-1960

Foto ⁴⁷⁸	Número (HF) ⁴⁷⁹	Número (MN) ⁴⁸⁰	Nome (Registro de HF)	Artesã (F) Artesão (M) ⁴⁸¹	Aldeia	Data ⁴⁸² / Preço ⁴⁸³
	1	38598	<i>Litchokô. Benorá-wá-waxí</i> (rabo de tucunaré) ou <i>Benorá-irá(e)tí</i> (cabeça de tucunaré). Estatueta em cerâmica. Figura masculina	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	16/10/1959 Cr\$ 30
	2	38637	<i>Litchokô. Benorá-irá(e)tí</i> (cabeça de tucunaré) Estatueta feminina de cerâmica.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	16/10/1959 Cr\$ 30
	3	38583	<i>Litchokô. Hiré-rá</i> (cabeça de caracará). Estatueta masculina de cerâmica.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	16/10/1959 Cr\$ 30

⁴⁷⁸ Autoria das fotos: Manuel Ferreira Lima Filho (38645); Luiz Carlos Marigo (números 38591 e 38643, publicadas em COSTA, 1978); Crenivaldo Veloso (desenhos das fichas catalográficas); João Maurício (os demais objetos).






⁴⁷⁹ Números atribuídos pela pesquisadora Heloisa Fénelon, organizando o material coletado a ser introduzido na coleção do Setor de Etnologia do Museu Nacional.







⁴⁸⁰ Números atribuídos no processo de introdução do material no Setor de Etnologia do Museu Nacional.





⁴⁸¹ A classificação baseada no “sexo” (“feminino” e “masculino”) foi adotada por Heloisa Fénelon. As idades indicadas são estimadas, entre 1959 e 1960, quando a maior parte do material foi coletado e introduzido no Setor de Etnologia do Museu Nacional.

⁴⁸² De acordo com anotações de campo (caderno e cadernetas) e as fichas catalográficas.





⁴⁸³ De acordo com as anotações de campo e as informações organizadas para a prestação de contas.






	4	38638	<i>Ritchokô. Hiré-hauki-rá</i> (mulher com cabeça de caracará) Estatueta feminina de cerâmica.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	16/10/1959 Cr\$ 30
	5	38584	<i>Ritchokô. Hiré-hauki-rá</i> (mulher com cabeça de caracará). Estatueta de cerâmica.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	16/10/1959 Cr\$ 30
	6	38563	<i>Litchokô</i> ou <i>Ritchokô. Krerá</i> (Cabeça de martim pescador). Estatueta de cerâmica. Figura feminina.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	16/10/1959 Cr\$ 30
	7	38565	<i>Alo(k)óé</i> (onça). Estatueta de cerâmica, representando uma onça com duas cabeças e dois rabos.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 30
	8	38566	<i>Kraboró-rá-inatí</i> (Jacaré de duas cabeças). Estatueta de cerâmica. Figura fantástica.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 40
	9	38571	<i>Kraboró-rá-inatí</i> (jacaré de duas cabeças). Estatueta de cerâmica. Figura fantástica.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 30






	10	38572	<i>Litchokô.</i> Estatueta de cerâmica. Homem lutando contra um jacaré.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 40
	11	38591	<i>Litchokô.</i> <i>Inãrá-sonué-sonué</i> (Karajá com muitas cabeças). Estatueta feminina de cerâmica. Tem três cabeças.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 40
	12	38567	<i>Kabroró.</i> Peça de cerâmica representando um jacaré.	Berixá (F) 47 anos	Santa Isabel	1957
	13	38576	<i>Harabié.</i> Estátua de cerâmica representando uma fase cerimonial de casamento (homem)	Koanajikí (F) 32 anos	Santa Isabel	03/12/1957 Cr\$ 60
	14	38595	<i>Harabié</i> (Modalidade de casamento). Grupo de cerâmica, representando uma fase do cerimonial de casamento (mulher)	Koanajikí (F) 32 anos	Santa Isabel	03/12/1957 Cr\$ 70
	15	38597	Grupo em cerâmica, representando uma fase do cerimonial de enterro	Koanajikí (F) 32 anos	Santa Isabel	03/12/1957 Cr\$ 100

	16	38574	Grupo em cerâmica documentando a colocação da marca tribal numa jovem Karajá.	Koanajikí (F) 32 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 80
	17	38569	<i>Idiaçó.</i> Grupo em cerâmica representando fase da dança religiosa dos Karajá, do Aruanã.	Koanajikí (F) 32 anos	Santa Isabel	21/10/1959 Cr\$ 220 ⁴⁸⁴
	18	38599	<i>Adjoramani.</i> Figura fantástica. Estatueta de cerâmica.	Herináru (F) 38 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 30
	19	38582	<i>Litchokô.</i> Figura feminina sentada. Estátua de cerâmica.	Hukanáro (F) 14 anos	Santa Isabel	20/10/1959 Cr\$ 20
	20	38564	<i>Litchokô.</i> Estatueta de cerâmica. Figura feminina sentada	Hukanáro (F) 14 anos	Santa Isabel	20/10/1959 Cr\$ 20
	21	38568	<i>Litchocô.</i> <i>Krerá</i> (cabeça de martim pescador). Estatueta de cerâmica. Figura fantástica.	Loywá (F) 34 anos	Santa Isabel	1957
	22	38578	<i>Litchokô.</i> Estatueta de cerâmica. Figura feminina.	Korehéru (F) 34 anos	Fontoura	10/11/1959 Cr\$ 20






⁴⁸⁴ De acordo com o registro na caderneta de anotações, no dia da compra. O valor registrado na prestação de contas foi Cr\$ 200.





	23	38594	<i>Litchokô</i> ou <i>ritchokô</i> . Figura masculina de cerâmica, carregando cesto (<i>bahurá</i>) às costas.	Hatawáki (F) 22 anos	Santa Isabel	30/10/1959 Cr\$ 30
	24	38600	<i>Litxokô</i> . Estatueta de cerâmica. Figura feminina	Hatawáki (F) 22 anos	Santa Isabel	30/10/1959 Cr\$ 30
	25	38601	Estatueta feminina de cerâmica <i>Litxokô</i>	Hatawáki (F) 22 anos	Santa Isabel	30/10/1959 Cr\$ 30
	26	38602	Representa uma moça sentada (<i>diadokoma</i>), com um cachorro novo (<i>djorósá-aritxoré</i>). Figura feminina de cerâmica.	Hatawáki (F) 22 anos	Santa Isabel	30/10/1959 Cr\$ 30
	27	38603	<i>Litxokô</i> . Estatueta de cerâmica. Figura masculina sentada	Hatawáki (F) 22 anos	Santa Isabel	30/10/1959 Cr\$ 30






	28	38604	<i>Litxokô.</i> Estatueta de cerâmica. Figura masculina sentada.	Hatawáki (F) 22 anos	Santa Isabel	30/10/1959 Cr\$ 30
	29	38573	<i>Litxokô.</i> Estatueta de cerâmica. Figura masculina.	Hatamáro (F) 46 anos	Santa Isabel	20/10/1959 Cr\$ 50
	30	38575	<i>Turehêni.</i> Figura masculina fantástica.	Muriawalê (F) 47 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 50
	31	38581	<i>Krobi-hauki.</i> Estatueta de cerâmica que representa uma macaca (guariba).	Komantíra (F) 26 anos	Santa Isabel	20/11/1959 Cr\$ 30
	32	38585	<i>Adjoromaní-hauki</i> (mulher <i>adjoromaní</i>). Figura feminina fantástica. Estatueta de cerâmica.	Kurambikí (F) 50 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 20






	33	38635	<i>Krerá-haukí</i> (mulher com cabeça de martim-pescador). Estatueta de cerâmica. Figura feminina fantástica.	Kurambikí (F) 50 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 15
	34	38592	<i>Hiré-hawkí</i> (mulher caracará). Figura feminina fantástica, executada em cerâmica.	Kurambikí (F) 50 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 15
	35	38636	<i>Behorá-hauhí</i> (mulher tucunaré). Figura feminina fantástica. Estatueta de cerâmica.	Kurambikí (F) 50 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 15
	36	38593	Estatueta de cerâmica. Figura feminina sentada.	(F) Nome não identificado ⁴⁸⁵	Mato Verde	10/01/1960 Cr\$ 15
	37	38605	Figura feminina de cerâmica, sentada e ralando mandioca	(F) Nome não indicado	Mato Verde	10/01/1960 Cr\$ 15

⁴⁸⁵ A hipótese de Heloisa Fénelon foi de que as peças 36, 37 e 43 poderiam ser da mesma ceramista.





	38	38596	Grupo sentado em cerâmica, representando duas figuras em um barco	(F) Nome não indicado	Mato Verde	10/01/1960 Cr\$ 15
	39	38606	Grupo em cerâmica, representando uma mulher (carregando um pote à cabeça) e um cachorro, dentro de um barco	Idiahíru (F) 40 anos	Fontoura	10/11/1959 Cr\$ 20
	40	38607	Grupo em cerâmica. Canoa com duas figuras humanas	Idiahíru (F) 40 anos	Fontoura	Cr\$ 20
	41	38632	<i>Kanámahadô-ritchokô</i> " (Boneca dos Karajá antigos). Estatueta de cerâmica. Figura feminina de tipo antigo.	Erehídia (F) 19 anos	Fontoura	10/11/1959 Cr\$ 15 30 na lista
	42	38608	"Kanámahadô ritchokô" (Boneca de Karajá antigo). "Hanbú" (Homem). Estatueta em cerâmica. Figura masculina do tipo antigo	Erehídia (F) 19 anos	Fontoura	10/11/1959 Cr\$ 15
	43	38609	Estatueta em cerâmica. Figura masculina	(F) Nome não indicado	Mato Verde	10/01/1960 Cr\$ 15




	49	38612	Figura feminina deitada. Estatueta de cerâmica	Tahanarú (F) 12 anos	Santa Isabel	1957 Cr\$ 20
	50	38613	<i>Litxokô</i> . Estatueta. Figura masculina deitada.	Akohíra (F) 60 anos	Santa Isabel	1957
	51	38587	<i>Krerá</i> (cabeça de martim pescador). Figura fantástica. Estatueta feminina de cerâmica.	Loywá (F) 34 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 30
	52	38588	<i>Hiré</i> (Caracará). Figura feminina fantástica.	Loywá (F) 34 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 30
	53	38628	<i>Litchokô</i> . Estatueta feminina de cerâmica.	Loywá (F) 34 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 30





	54	38634	<i>Krerá-hawkí</i> (mulher com cabeça de caracará). Figura feminina fantástica.	Kurambikí (F) 50 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 20
	55	38614	<i>Litxokô</i> . Figura feminina sentada. Estátua de cerâmica	(F) Nome não indicado	Mato Verde	10/01/1959 Cr\$ 15
	56	38615	<i>Litxokô</i> . Figura feminina de barro cru.	Butiwéru (F) 24 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 15
	57	38616	<i>Litxokô</i> . Estatueta masculina de barro cru.	Butiwéru (F) 24 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 15
	58	38629	<i>Litxokô</i> . Figura feminina de barro cru.	Butiwéru (F) 24 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 15
	59	38633	Estatueta masculina de barro cru.	Butiwéru (F) 24 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 15

	60	38617	<i>Hanbú</i> (Homem). Figura triangular de barro cru, representando um homem	Sawa káru (F) 37 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 10
	61	38589	Miniatura de panela rasa de cerâmica	Komantíra (F) 26 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 10
	62	38618	<i>Adjoromaní</i> . Figura masculina fantástica, executada em cerâmica.	Koerêdi (F) 24 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 70 ⁴⁸⁶
	63	38619	Estatueta de cerâmica representando uma karajá com o filho	Xireréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30
	64	38620	Estatueta de cerâmica. Karajá com um filho pequeno	Xureréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30




⁴⁸⁶ Esse valor está na anotação para prestação de contas. Na “lista do material”, no caderno de notas, a compra foi registrada está por Cr\$ 50.

	65	38621	<i>Litxokô. Diadokoma</i> (donzela). Estatueta de cerâmica, representando uma moça sentada.	Xureréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30
	66	38579	<i>Litxokô. Figura feminina</i> sentada feita em cerâmica.	Xureréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30
	67	38580	<i>Litxokô. Estatueta feminina</i> , sentada, de cerâmica.	Xireréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30
	68	38622	Karajá armado com lança e borduna	Xireréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30

	69	38590	Karajá armado de lança. Estatueta de cerâmica.	Xireréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30
	70	38577	<i>Litxokô</i> . Homem carregando uma queixada. Estatueta de cerâmica.	Xireréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30
	71	38623	<i>Litxokô</i> . Guerreiro Karajá armado com lança. Estatueta de cerâmica.	Xireréya (F) 30 anos	Santa Isabel	28/12/1959 Cr\$ 30
	72	38630	<i>Litxokô</i> . Figura feminina sentada, em barro cru.	Koxiawábe (F) 40 anos	Barra do Tapirapés	08/01/1960 Cr\$ 5
	73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81	38624	<i>Litxokô</i> . Nove figuras humanas em barro cru, com cabelo de cera.	Mahudiké (F) 16 anos	Barra do Tapirapés	10/01/1960 Cr\$ 5 (cada)
	82	38625	<i>Litxokô</i> . Figura masculina de barro cru, apresentando enfeite de penas na cabeça.	Eburé (Weburé, Manréikó) (F) 18 anos	Barra do Tapirapés	08/01/1960 Cr\$ 5

	83 e 84	38643	<i>Kawakawa.</i> Duas figuras de madeira, uma masculina e uma feminina. Obs.: a imagem da peça foi usada na capa da tese de HF (COSTA, 1978).	Moxiwári (M) 24 anos	Santa Isabel	17/12/1959 Cr\$ 100 (cada)
	85	38640	<i>Kawakawa.</i> Figura de madeira representando uma índia grávida	Koerêdi (F) 24 anos	Santa Isabel	01/12/1959 Cr\$ 50
	86	38644	<i>Kawakawa.</i> Figura feminina de madeira.	Nahuría (F) 40 anos	Santa Isabel	12/10/1959 Cr\$ 120
	87	38641	<i>Kawakawa.</i> Figura feminina talhada em madeira	Ureári (Hureári) (M) 32 anos	Santa Isabel	Cr\$ 100 ⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ O valor de Cr\$ 100 foi anotado no rascunho da prestação de contas. O registro na caderneta de anotações indicava 50 cruzeiros.

	88 e 89	38639	<i>Makusí</i> . Par de facas de madeira (miniatura)	Kurimân (M) 19 anos	Fontoura	12/11/1959 Cr\$ 30 (cada)
	90	38645	<i>Korixô</i> (nome dado à madeira e ao banco dela feito). Banco cerimonial de madeira.	Arutana (M) 44 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 400 ⁴⁸⁸
	91	38642	<i>Kohotrriorá</i> (borduninha). Borduna de madeira, representando ornamentação de trançado e penas (miniatura).	Erehídia (F) 19 anos	Fontoura	10/01/1960 Cr\$ 50
	92 (?)	38672 ⁴⁸⁹	Borduna (miniatura)	Nome não indicado	Fontoura	10/01/1960 Cr\$ 30
	93	38626	<i>Teborárixokô</i> . Figura	Loywá (F) 34 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 45

⁴⁸⁸ O valor de Cr\$ 400 foi anotado no rascunho da prestação de contas, na caderneta de anotações. Em outro manuscrito, em folhas avulsas, o valor anotado foi Cr\$ 300.

⁴⁸⁹ Esta peça foi a única cuja ficha catalográfica não foi elaborada por Heloisa Fénelon, em 1960. O registro de elaboração foi em setembro de 1967. A minha hipótese é que tenha sido preenchida por Sônia Pacheco, então estagiária no Setor de Etnologia. Também é a única peça que não consegui identificar se a autoria foi de um homem ou de uma mulher.

			masculina modelada com cera negra de abelhas silvestres.			
	94	38627	<i>Teborárixokô.</i> Figura masculina modelada com cera negra de abelhas silvestres.	Abuenonã (M) 50 anos	Santa Isabel	1959 Cr\$ 30