MINISTÉRIO DA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA,
INOVAÇÕES E COMUNICAÇÕES

Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST / MCTIC

Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia – PPACT

O Objeto Documentado
As Oficinas de Qualificação do Acervo do Museu do Índio/FUNAI

Maria Helena Cardoso de Oliveira
Matrícula: 2016/18

Orientação: Professora Doutora Maria Esther Alvarez Valente

2018 - Rio de Janeiro / Brasil

O Objeto Documentado
As Oficinas de Qualificação do Acervo do Museu do Índio/FUNAI

por

Maria Helena Cardoso de Oliveira,
Aluna do Mestrado Profissional em Preservação
De Acervos de Ciência e Tecnologia

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia, do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia.

Área de concentração: Preservação de acervos de ciência e tecnologia

Linha de Pesquisa: Linha 1 – Acervos, História e Divulgação.

Orientador: Professora Doutora **Maria Esther Alvarez Valente**

MAST/MCTIC - RJ, maio de 2018

PPACT
Mestrado Profissional
Programa de Pós-Graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia

Ficha Catalográfica
Elaborada pela Bibliotecária CRB7 nº 6934

O48o Oliveira, Maria Helena Cardoso de.
O objeto documentado: as oficinas de qualificação do acervo do Museu do Índio/FUNAI / Maria Helena Cardoso de Oliveira. – Rio de Janeiro, 2018.
xi,165 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Esther Alvarez Valente.
Inclui anexos.
Bibliografia: f. 123 – 128.

Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia) -- Programa de Pós- Graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2018.

1. Museologia. 2. Documentação museológica. 3. Objeto etnográfico. I. Valente, Maria Esther Alvarez. II. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Programa de Pós-Graduação em Preservação de Acervo de Ciência e Tecnologia. III. Título.

CDU: 069

MARIA HELENA CARDOSO DE OLIVEIRA

O OBJETO DOCUMENTADO
AS OFICINAS DE QUALIFICAÇÃO DO ACERVO DO MUSEU DO ÍNDIO/FUNAI

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia, do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia.

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora:

Orientador: _____
Profa. Dra. Maria Esther Alvarez Valente
PPACT/Museu de Astronomia e Ciências Afins

Examinador Interno: _____
Profa. Dra. Claudia Penha dos Santos
PPACT/Museu de Astronomia e Ciências Afins

Examinador Externo:_____
Prof. Dr. Luiz Borges
Museu de Astronomia e Ciências Afins

Suplente interno:_____
Prof. Dr. Douglas Falcão
PPACT/Museu de Astronomia e Ciências Afins

Suplente externo:_____
Profa. Dra. Ione Couto
Museu do Índio/FUNAI

Rio de Janeiro
2018

Dedico a todos os índios que lutam pela
sobrevivência de sua cultura.

AGRADECIMENTOS

À professora Esther Valente, pela orientação e pelo incentivo para levar a termo esta pesquisa. Agradeço pelo modo como me recebeu e me apoiou de forma única nesta investigação, mostrando-me sempre o melhor caminho por meio de suas críticas enriquecedoras.

Ao Programa de Pós-Graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins – PPACT/MAST pela oportunidade de realizar este trabalho e a sua equipe de profissionais, biblioteca, secretaria etc., sempre atenciosos e disponíveis.

Ao Museu do Índio/FUNAI que inspirou a escolha deste tema, em especial a Coordenadora do Patrimônio Cultural, Ione Couto, pelo seu amor ao Museu e que teve um papel importante ao despertar o meu interesse em desenvolver esta pesquisa, colega de profissão e amiga de todas as horas. E a toda a equipe do Museu do Índio pelos subsídios para o desenvolvimento deste estudo.

Um agradecimento especial ao professor Danilo Santos pela leitura cuidadosa e sugestões feitas ao longo do processo que com certeza foram determinantes para este resultado final.

À professora Charlotte Emmerich, de quem fui bolsista logo após concluir a graduação, desde então, sempre esteve ao meu lado, acolhendo-me e incentivando-me a realizar os meus objetivos.

À Magna Farias que com dedicação me ajudou a atender as exigências da ABNT.

À minha família e alguns amigos especiais, que me ajudaram quando e como puderam e que, presentes ou ausentes, sempre me apoiaram.

.

RESUMO

Esta pesquisa trata de uma investigação de natureza empírico-teórica no campo da museologia sobre o processo de documentação da coleção de cerâmica indígena Baniwa, povo do Alto Rio Negro-AM, montada, pelos próprios índios, a partir das Oficinas de Qualificação do Acervo (OQA) do Museu do Índio (MI), realizadas pelo Projeto de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras (ProDocult/PROGDOC). Os dados sobre as oficinas foram colhidos nos relatórios/produtos entregues ao MI pelos consultores/coordenadores do ProDocult. Considerando referências teóricas como Boas (2004), Couto (2009), Velthem (2012), Desvallées e Mairesse (2013), Oliveira (2014), dentre outros, buscamos analisar, com base nos produtos das OQA, como a documentação museológica reflete o ser e o fazer da cultura Baniwa.Para tanto, este trabalho tem como objetivo verificar a forma como as informações sobre os objetos do museu vêm sendo organizadas e disponibilizadas para o público, contribuindo assim com areflexão sobre o papel atual dos museus etnográficose evidenciando a necessidade de se construir, no contexto dos museus, um melhor diálogo entre diferentes áreas do conhecimento, prezando pela preservação dos bens culturais para futuras gerações.

Palavras-chaves: Museologia. Documentação museológica. Objeto etnográfico. Museu do Índio. Povo Baniwa. Oficina de qualificação do acervo.

ABSTRACT

This research is an empirical-theoretical investigation into the process of documentation of Baniwa´s indian ceramic, people who live in Alto Rio Negro, Amazon, and that was done by themselves as part of a Qualification Collection Workshops (OQA) in Indiam Museum (IM) which was made by the Project of Brazilian´s Indian Language and Culture Documentation (ProDocult/PROGDOC). Workshops´data were found in reports and products given to MI by consultants and coordinators from ProDocult. Theoretical references comes from Boas (2004), Couto (2009), Velthem (2012), Desvallées and Mairesse (2013), Oliveira (2014) and others. We search to analyse, based on the products from OQA, how museological documentation show the Baniwa´s been and the way they made their own culture. This work aims to verify how information related to the objects from the museum have been organized and provided to the citizens and so how this information has been contributing to a reflection on the etnographical museums´current function and giving evidence to the importance of better dialogues between museum and different areas of knowledge in preserving cultural tradition and objects to the next generation.

Keywords: Museology. Museological documentation. Ethnographic object. Indian Museum. Baniwa people. Qualification collection workshops.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CAud-MI - Centro de Formação Audiovisual Guaiás- Museu do Índio

CCI-MI - Centro Cultural Ikuiapá **-** Museu do Índio

CNPI - Conselho Nacional de Proteção aos Índios

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

COPAC - Coordenação de Patrimônio Cultural

CR - Comissão Rondon

CRRN/FUNAI - Coordenação Regional do Rio Negro da Fundação Nacional dos Índios.

DGPI - Departamento Geral de Patrimônio Indígena

FBC - Fundação Brasil Central

FUNAI – Fundação Nacional dos Índios

ISA - Instituto Socioambiental

MAE/USP - Museu de Arqueologia e de Etnologia da Universidade de São Paulo

MAR - Museu de Arte do Rio

MI – Museu do Índio

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

MPEG/MCTIC – Museu Paraense Emílio Goeldi/Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações.

MPI - Instituto Max Planck para Psicolingüística

OQA - Oficina de Qualificação de Acervo

OQ – Oficina de Qualificação

PIBIC - Programa de Iniciação Científica

PROGDOC - Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras

ProDoclin - Projeto de Documentação de Línguas Indígenas

ProDocult - Projeto de Documentação de Culturas Indígenas

ProDocson - Projeto de Documentação do Conjunto Acústico Indígena

ProDocerv - Projeto de Documentação de Preservação de Acervos Indígenas

PPCLIB - Programa de Pesquisas Científica das Línguas Indígenas Brasileiras

SERED - Serviço de Referências Documentais

SE-SPI - Seção de Estudo do Serviço de Proteção ao Índio

SIL - Sociedade Internacional de Lingüística

UCPD - UNESCO Country Programming Document

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

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 12

1. SITUANDO A PESQUISA..... 16

1.1. O MUSEU DO ÍNDIO E A FORMAÇÃO DE SUAS COLEÇÕES..... 16

1.1.1. Documentação e tratamento técnico das coleções do MI..... 21

1.1.2. O Museu Histórico Nacional (MHN) e o Curso de Museus (CM)..... 24

1.1.3. O Museu do Índio e o acervo da SE/SPI: Década de 1950..... 32

1.1.4. O Museu do Índio: Década de 1960 a 1980..... 37

1.1.5. O Museu do Índio: Década de 1990 aos dias atuais..... 42

1.2. O PROGRAMA DE DOCUMENTAÇÃO DE LÍNGUAS E CULTURASINDÍGENAS BRASILEIRA– PROGDOC..... 51

1.2.1. O ambiente a ser estudado..... 56

1.3. OFICINAS DE QUALIFICAÇÃO DE ACERVO (OQA)..... 66

2. PERCURSO DA PRÁTICA DE DOCUMENTAÇÃO: REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO E A APLICAÇÃO DAS OQA BANIWA-HOHODENI..... 70

2.1. UMA PERSPECTIVA DE INTERPRETAÇÃO DO OBJETO INDÍGENA. 70

2.1.1. O conceito de documentação linguística e cultural do PROGDOC..... 77

2.1.2. As regras de uso do PROGDOC (o Programa como ferramenta para coleta e análise de dados..... 78

2.2. O EXERCÍCIO DE ANÁLISE: O POVO BANIWA..... 78

2.2.1. Oficinas Baniwa-Hohodeni..... 79

2.2.2. Etapas da produção da cerâmica..... 91

2.2.2.1. Matéria-prima..... 91

2.2.2.2. Coleta de material..... 92

2.2.2.3. Modelagem..... 96

2.2.2.4. Polimento..... 98

2.2.2.5. Pintura..... 99

2.2.2.6. Queima..... 100

2.2.2.7. Envernizamento..... 102

3. ANÁLISE DAS OFICINAS E O OBJETO INDÍGENA DOCUMENTADO..... 104

3.1. O PRODUTO DAS OQA BANIWA-HOHODENI..... 104
3.2. OBJETO INDÍGENA DOCUMENTADO..... 108
3.3. O OBJETO QUALIFICADO - ANÁLISE..... 109
4. PRODUTO FINAL: DESCRIÇÃO DO OBJETO..... 112
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 121
REFERÊNCIAS..... 123
ANEXO A..... 129
ANEXO B..... 130
ANEXO C..... 131
ANEXO D..... 132
ANEXO E..... 133
ANEXO E.1..... 134
ANEXO E.2..... 135
ANEXO E.3..... 136
ANEXO F..... 137
ANEXO F.1..... 141
ANEXO F.2..... 143
ANEXO G..... 148
ANEXO H..... 149
ANEXO I..... 151
ANEXO J..... 153
ANEXO K..... 155
ANEXO L..... 157
ANEXO M..... 160
ANEXO N..... 163
ANEXO O..... 164
ANEXO P..... 165

INTRODUÇÃO

Os movimentos de afirmação identitária dos diversos povos indígenas do Brasil refletiram em mudanças na sociedade brasileira, como, por exemplo, provocando reflexões sobre o papel dos museus etnográficos. Os índios, ao se aproximarem do museu, reconhecendo este espaço como acolhedor de objetos valorosos de sua cultura, impulsionarama sua revitalização e resistência de sua cultura, tanto internamente em suas comunidades, como externamente na sociedade nacional.

Os museus etnográficos, por muito tempo, espelharam o pensamento etnocêntrico predominante, como afirma Lucia Van Velthem (2003b apud VELTHEM, 2012), antropóloga e museóloga, que vem se dedicando aos estudos das coleções etnográficas. Para Velthem, o museu clássico se pensava enquanto produtor de valores e construtor de alteridade, atribuindo ao objeto etnográfico "o papel de ilustrar os costumes de povos longínquos e de ser o meio de demonstrar os estágios de evolução das sociedades humanas" (VELTHEM, 2003b, p. 38 apud VELTHEM, 2012).

Nesse contexto, o Museu do Índio (doravante MI), preocupado em dar uma direção diferente da antiga concepção, que tendia a interpretar a realidade a partir dos seus próprios padrões culturais, ou seja, daquela concepção etnocêntrica e de considerar a efetiva participação dos índios em suas iniciativas museológicas, criou o Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras – **PROGDOC** (doravante PROGDOC)**,** que surge em 2009 como um Programa de Cooperação Técnica entre o Museu do Índio/FUNAI e a UNESCO. Desde o início do Programa, o seu desenvolvimento foi pensado em parceria com universidades, instituições científicas, culturais e centros de pesquisa, contando com fomentos nacionais e estrangeiros, sempre em parceria com os povos indígenas.

O presente estudo trata de uma investigação de natureza empírico-teórica, que busca, no campo da museologia e em uma incursão na antropologia[1], as bases teóricas para uma análise de práticas relativas às Oficinas de Qualificação do Acervo (OQA), do Museu do Índio (MI), realizadas pelo Projeto de Documentação das Culturas Indígenas Brasileiras – ProDocult/PROGDOC.

[1] A pesquisa se insere no campo da museologia, mas há uma correlação com a antropologia por ser o MI de tipologia etnográfica. A etnografia é um método de estudo das ciências sociais, em especial da disciplina de Antropologia, tendo como foco os estudos descritivos da cultura dos povos. Estes estudos têm se mostrado importantes para contextualizar os acervos museológicos.

Na expectativa de atender os objetivos da pesquisa, e na impossibilidade de dar conta de uma análise que cobrisse as coleções e os respectivos povos indígenas participantes de todas as OQA, foi realizada uma seleção.

O recorte da pesquisa se deu a partir do levantamento e da análise dos relatórios/produtos entregues ao MI pelos consultores/coordenadores do ProDocult. A escolha dos relatórios/produtos desta pesquisa teve como um dos critérios o detalhamento do desenvolvimento do trabalho junto ao povo indígena. Neste sentido, os relatórios/produtos que melhor atenderam ao presente estudo foram os do povo Baniwa do Alto Rio Negro-AM, cujo consultor/coordenador responsável é o antropólogo, fotógrafo e documentarista Thiago Oliveira (OLIVEIRA, 2014).

O fato de optarmos pelo povo Baniwa não excluiu considerar informações sobre oficinas de outros povos, que enriqueceram as reflexões deste trabalho. Antes das oficinas, Oliveira já vinha realizando pesquisas sobre este povo e seus modos de produção, e o envolvimento desses índios com o meio em que vivem. Realizou entre esses índios a pesquisa "Uma cartografia de relações: produção e circulação de artefatos e pessoas no Alto Rio Negro", onde são aprofundados os estudos de relação entre cultura material/pessoas/contexto. No âmbito do trabalho das OQA, o pesquisador voltou-se para a produção de cerâmica que assim como a cestaria é representativa da cultura Baniwa.

No levantamento realizado na pesquisa de Oliveira (2014), foi observada uma precisão de detalhes das oficinas (OQA) o que permitiu uma abordagem ampla e ao mesmo tempo detalhada da cultura Baniwa. O pesquisador contribuiu significativamente na nossa escolha para a pesquisa do povo indígena ao fornecer uma rica documentação fotográfica e audiovisual, resultante de uma ampla documentação de filmagens e imagens.

No âmbito do PROGDOC, apresente pesquisa se situa na parte prevista pela revisão do Programa, isto é, no Projeto de Revisão, que ocorreu entre os anos de 2012 a 2015, tendo como foco a OQA dos Baniwa, inserida no projeto **ProDocult/Baniwa-hohodeni**, finalizado em 2014.Para uma reflexão sobre o processo de documentação, neste trabalho referente aos Baniwa, foi selecionada para o estudo uma peça de cerâmica elaborada no âmbito da OQA do MI. Nesse procedimento de análise colocamos a seguinte questão: como a documentação museológica resultante desta peça reflete o ser e o fazer da cultura Baniwa?

Buscando responder tal questão, a documentação museológica disponibilizada pelo MI, no âmbito deste projeto, é o foco da pesquisa. Analisamos nessa dissertação, através das OQA, a forma como o Museu junto com os índios vem atualmente documentando novas coleções e atualizando as antigas, procurando observar em que medida estas experiências

modificam as práticas de documentação museológica do MI. Com isto, refletimos sobre a prática de documentação das coleções em um museu etnográfico e evidenciamos a necessidade de se construir, no contexto dos museus, diálogos entre diferentes áreas do conhecimento que prezam pela preservação dos bens culturais para futuras gerações. Para tanto, essa pesquisa baseou-se nos trabalhos de Riviére (1960), Pomian (1984), Geetz, (1989), Savary (1988; 1989), Stocking Jr (2004), Benchimol (2009), Van Velthem (2012), Desvallées e Mairesse (2013), dentre outros.

O desenvolvimento da pesquisa se deu a partir de informações provenientes, principalmente, de referências como o Programa 914BRA4010/Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras - PROGDOC, apresentado à UNESCO pelo MI em 2008; a revisão deste Programa, apresentado em 2011, especificado como Projeto de Revisão Substantiva nº 03 ao Programa 914BRA4010/Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras entre o Museu do Índio/FUNAI e a UNESCO e, o relatório final, especificado como PRODUTO 03 Projeto 914BRA4010 – UNESCO/ Contrato: SA-3375/2013/ Consultoria Antropológica: PRODOCULT/ Baniwa-hohodeni**,** de 2014, relativo ao trabalho desenvolvido no âmbito do ProDocult/PROGDOC realizado com o povo Baniwa-hohodeni, cujo conteúdo refere-se à documentação voltada a salvaguarda da cerâmica e saberes associados a ela.

É importante frisar que no período da realização desta pesquisa, os resultados do projeto se encontravam em processo de organização pela equipe do MI. Ou seja, os arquivos digitais multimídia, as coleções audiovisuais de vídeos, as gravações sonoras, as fotos, os mini-sites dos projetos, entre outros estavam sendo tecnicamente tratados para serem disponibilizados ao público.

Ainda que os produtos do projeto PRODOCULT/Baniwa-hohodeni não estivessem disponíveis para o público espontâneo, visitante do museu, o acesso para pesquisadores estava permitido, mediante avaliação prévia de atendimento à solicitação. O MI, através da Coordenação de Patrimônio Cultural (COPAC) e do Serviço de Referências Documentais (SERED), não só disponibilizou o material necessário à realização desta pesquisa, como também se dispôs a esclarecer dúvidas quanto ao processo de incorporação do material Baniwa ao acervo da instituição.

Esta pesquisa se debruça basicamente no relatório final da consultoria do coordenador Thiago Oliveira, **PRODUTO 03**, Projeto 914BRA4010 – UNESCO/ Contrato: SA-3375/2013/ Consultoria Antropológica: PRODOCULT / Baniwa-hohodeni, de 2014. Apesar de vários produtos terem sido entregue ao MI pelo coordenador, o Produto 03 é o que sintetiza

os trabalhos desenvolvidos junto aos Baniwa. Além disso, nos apoiamos também, nos acompanhamentos e esclarecimentos oferecidos pela equipe do MI, responsável em receber e tratar os produtos relativos a esta documentação cultural Baniwa.

A dissertação foi desenvolvida em três seções. Na primeira seção situamos a pesquisa, mostrando em que contexto o Museu do Índio foi criado e como suas coleções foram sendo formadas, buscando traçar um histórico da construção de sua documentação museológica, até os dias atuais. Quando são incluídas as aquisições de coleções formadas a partir da participação direta dos índios no âmbito do PROGDOC/ProDocult. Apresenta, ainda, a concepção do PROGDOC e do ProDocult, onde estão inseridas as Oficinas de Qualificação do Acervo (OQA), cuja metodologia é voltada para a elaboração da documentação, destacando-se o tratamento técnico dispensado às coleções.

A segunda seção traz as referências teóricas que baseiam o propósito deste estudo. Trata do recorte da pesquisa e da escolha pela OQA do povo Baniwa, dando um panorama geral sobre a localização e as especificidades culturais deste povo indígena abordando, ainda, o artesão e os objetos escolhidos e sua qualificação na oficina.

A última seção traz uma análise da documentação museólogica do objeto em cerâmica, selecionado no âmbito da OQA Baniwa-hohodeni, verificando como as diferentes áreas de conhecimento envolvidas na construção da documentação se articulam.

Da compreensão destas articulações buscou-se sinalizar perspectivas que possam contribuir para o processo de documentação. Sendo assim, cada seção visa apresentar os subsídios que incorporados à documentação favorecem a apresentação dos objetos e de seu povo de forma a torná-los mais compreensíveis, sob diversos aspectos, para o público.

1. SITUANDO A PESQUISA

O capítulo 1 focaliza a trajetória de formação do Museu do Índio e de suas coleções.

1.1. O MUSEU DO ÍNDIO E A FORMAÇÃO DE SUAS COLEÇÕES

No ano de 1953, o Museu do Índio (doravante MI) nasce no âmbito do Serviço de Proteção aos Índios - SPI (1910-1967), órgão extinto e que foi substituído no ano de 1967 pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI, atual órgão oficial executor da política indigenista brasileira, subordinado ao Ministério da Justiça, ao qual o Museu do Índio está atualmente vinculado.

A formação das primeiras coleções etnográficas indígenas do atual MI é anterior à sua criação, e datam de 1942. As coleções foram fruto do trabalho realizado no domínio da Seção de Estudos (doravante SE) do Serviço de Proteção aos Índios (doravante SPI). Em pleno Estado Novo (1937-1945), o decreto 10.652 lançou em 1942 um novo regimento do SPI, então vinculado ao Ministério da Agricultura, estabelecendo o funcionamento de uma Seção de Estudos (SE) na sede do órgão, situado no Rio de Janeiro, capital da República. Dentre as suas atribuições estavam previstas:

a) desenvolver os estudos etnográficos para os registros das manifestações culturais das populações indígenas brasileiras;
b) organizar e manter um museu na sede e mostruários nas Inspetorias, com artefatos, filmes cinematográficos, gravações sonoras e documentação fotográfica sobre o índio e sobre as realizações que em seu benefício fossem levadas a efeito pelo SPI;
c) promover a divulgação dos vários aspectos da vida indígena, através de conferências ilustradas e exposições, despertando o interesse do público pelo índio.

Na década de 1940, o SPI sofre uma profunda reestruturação, desenvolve ações junto aos povos indígenas com uma nova concepção que vai deixando para trás a ideologia positivista.[2] O SPI passa a ter essa orientação institucional quando consegue contratar profissionais especializados. Isto ocorre, em 1947, na direção de Modesto Donatini e de Herbert Serpa (doravante Serpa), na chefia da SE. Naquele momento ingressam na Instituição

[2] Doutrina filosófica, sociológica e política fundada por Auguste Comte em meados do séc. XIX teve grande influência no surgimento de outras correntes de pensamento, como o evolucionismo. O Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, no comando da Comissão de Linhas Telegráficas, iniciou as primeiras ações junto aos índios, sendo seu trabalho fortemente marcado pelas concepções positivistas. Rondon foi responsável pela criação do SPI.

o linguista Max Boudin, e o antropólogo Darcy Ribeiro. Este último recém-formado pela Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo era muito ligado a Herbert Baldus.[3] Mais tarde, Darcy Ribeiro passou a dirigir a SE, imbuído de novos conceitos antropológicos da cultura e da arte, empenhando-se na tarefa de construir o museu. A Darcy Ribeiro se deve a iniciativa de criação do Museu do Índio.

O Museu "foi surgindo aos poucos, a partir do acervo acumulado na Seção de Estudos, acervo este oriundo das viagens e estudos promovidos pelo SPI" (RONDINELLI, 1997, p. 16). Além da documentação e material da SE-SPI, o acervo reunia coleções formadas por Marechal Candido Rondon e seus colaboradores. (HOLLANDA, 1958, p. 23).

Na SE (1942-1967), com Darcy Ribeiro é inaugurada uma nova abordagem dos estudos etnográficos da Instituição mais voltados para a divulgação da diversidade cultural, passando a combater a visão preconceituosa que existia sobre as culturas indígenas, de que elas eram atrasadas em comparação ao referencial dominante europeu e estavam em um processo evolutivo. Darcy Ribeiro, no comando da SE, se direciona para "substituir a antiga ideologia positivista por uma orientação científica moderna" (RIBEIRO, 1977, p. 147). Pretendia-se que os estudos etnográficos da SE-SPI passassem a ter uma metodologia científica e que o recolhimento dos objetos fosse documentado e inserido como parte da pesquisa, já pautado nos aspectos culturais do povo indígena estudado.

Nos anos 50, a SE contrata outros antropólogos de renome como Roberto Cardoso de Oliveira e Eduardo Galvão, que unidos a Darcy Ribeiro no SE-SPI formavam um quadro de etnólogos expoentes de uma nova ideologia da prática indigenista. Nessa perspectiva, em 1953, Eduardo Galvão viaja ao Amazonas para realizar uma pesquisa entre os índios Baniwá (AM), dos quais recolheu objetos de cerâmicas para o SE. Nessa missão ele se preocupou em representar a morfologia tradicional de cada um dos itens selecionados.

Serpa[4], chefe da Seção de Estudos do SPI, de 1944 a 1951, teve um papel importante nestas mudanças, Serpa sabia o quanto era importante contratar profissionais especializados, pois entendia que por meio deles se poderia produzir o conhecimento sociocultural sobre os povos indígenas, e formar a base fundamental para a elaboração de políticas públicas voltadas para esses povos. Outro papel, de importância, desempenhado por Serpa foi quanto à guarda

[3] Herbert Baldus, etnólogo brasileiro nascido na Alemanha. Foi figura importante para a constituição da pesquisa e dos conhecimentos antropológicos no Brasil. Lecionou etnologia brasileira na Escola de Sociologia e Política de São Paulo e exerceu forte influência sobre o antropólogo Darcy Ribeiro. Ele era um aliado e admirador de Rondon e de seu trabalho junto aos índios no SPI.

[4] Não foi encontrada a informação sobre a formação acadêmica de Herbert Serpa no material sobre o SPI pesquisado para esta pesquisa no Arquivo Permanente do Museu do Índio. Sabe-se que sua contratação no SPI foi inicialmente através de função gratificada (cargo comissionado), sendo sua contratação definitiva como funcionário do Ministério da Agricultura realizada em 1947, sobre este assunto ver COUTO (2009).

e organização dos objetos etnográficos sob a responsabilidade da SE-SPI. Antes os objetos se encontravam em caixotes e nas paredes da biblioteca da instituição sem nenhum cuidado e controle. Serpa determinou que fossem dispostos em três mostruários situados nos corredores do SPI[5], o que o ajudou, mais adiante, a justificar a contratação de museólogos para a SE, atitude comentada pela museóloga Ione Couto (doravante Couto), atual coordenadora de Patrimônio Cultural do Museu do Índio, em sua tese de doutorado. A autora (COUTO, 2009) diz que Serpa dá início a alguns procedimentos técnicos que impulsionariam tanto a montagem do Museu quanto a reestruturação das atividades da SE. Além disso, observa que a iniciativa do chefe da SE do SPI representou uma mudança significativa na instituição, no que diz respeito ao tratamento dado aos objetos etnográficos. A concepção incorporada mostrava que o estudo de um objeto poderia trazer elementos de ordem social e cultural, como destaca Couto:

> A atitude de Serpa ao determinar a retirada dos objetos etnográficos dos caixotes e das paredes da biblioteca para reuni-los no "depósito", e os expor nos "mostruários", acabou promovendo uma mudança no tratamento dado aquele conjunto documental, até então não assinalado na documentação do SPI. Sua atitude possibilitou que o acervo até antão recolhido passasse a posição de documento e como tal não cabia estar "decorando" paredes ou "encaixotados", o que o colocava em risco de degeneração. Sua ação em recuperar os objetos danificados demonstrou a preocupação com a conservação e, consequentemente, com a permanência daqueles objetos. Medida que associada ao registro que procurou promover apontava a preocupação de Serpa com o controle daquele material. De fato, com tais medidas, Serpa delineou alguns procedimentos básicos adotados para objetos museológicos, visto que a junção "registro", "guarda" e "conservação" fazem parte do processo de documentação adotado por instituições museológicas (COUTO, 2009, p. 136).

A observação de Couto sublinha a posição do objeto como documento, como fonte para pesquisas, devendo-se ter maior cuidado quanto ao seu registro, manutenção e permanência. Assim, com a contratação de especialistas para a realização do trabalho etnográfico, a SE-SPI seguiu com as novas orientações. Entretanto, quanto ao melhor aproveitamento e sistematização dos objetos etnográficos, ou seja, o tratamento profissional de que precisavam só veio a ocorrer no ano de 1949, ano em que a SE-SPI contratou dois museólogos formados pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (doravante CM-MHN), Geraldo Pitaguary (doravante Pitaguary) e Dulce Rebello[6] (doravante Rebello).

---

[5] Relatório anual da Seção de Estudos, 1945. MF. 335, FG. 676. Serviço de Arquivo do Museu do Índio.

[6] Geraldo Pitaguary (1908-1989) foi da turma de 1944 do CM/MHN, participou ativamente da criação do MI, permanecendo na instituição até o ano de sua aposentadoria em 1967, quando foi para o Setor de Etnografia e Etnologia do MN/UFRJ. Sobre Dulce Rebello (?) não foram localizadas informações na documentação consultada para esta pesquisa sobre o ano de seu nascimento e nem morte, nem mesmo referências sobre sua atuação profissional. Sabe-se que ela se formou no CM/MH em 1943 e, em 1949, foi trabalhar no SPI, não tendo também referência de quando saiu da instituição. Ver SIQUEIRA (2009) e COUTO (2009).

A partir do trabalho dos museólogos foram iniciados os estudos para a catalogação do acervo da SE. A princípio os profissionais tinham interesse em tomar como referência o MHN e o Museu Nacional (doravante MN). No entanto, o acesso à documentação do MN foi negado e o modelo de catalogação adotado pela SE-SPI acabou sendo o utilizado no MHN.

Dentre as ações de conservação que Pitaguary e Rebello realizaram estavam as de identificar, separar, higienizar e guardar as peças, passando a documentá-las em um Livro de Tombo.

No esforço para valorizar os objetos indígenas, a SE passou a expor os objetos em pequenas exposições organizadas na Instituição até a abertura do museu em 1953, então instalado em um casarão na Rua Mata Machado, no bairro do Maracanã. As coleções formadas pelos pesquisadores da SE-SPI, assim como os objetos coletados pelas expedições do Marechal Candido Rondon passam a constituir o acervo do MI.

Segundo estudiosos de coleções indígenas, como Donizete Grupione, Ione Couto, Lúcia Van Velthem, dentre outros, era frequente observar a carência de informações sobre os objetos como procedência, coletores, doadores etc. Situação que podia ser observada no MN, no Museu Paraense Emílio Goeldi (doravante MPEG), como na S.E.-SPI, o que dificultava enormemente os estudos relativos aos acervos.

O projeto de criação do MI foi ousado, construído com base no que havia de melhor na área de museus e, isto se deve muito a Darcy Ribeiro que tinha como propósito mostrar para a sociedade a produção cultural dos povos indígenas. Neste sentido, não poupou esforços, buscou apoio com os melhores profissionais, além dos museólogos, a S.E. contratou arquiteto, construiu vitrines sob encomenda etc. Foi Darcy Ribeiro quem fez a seleção dos objetos a serem expostos na primeira exposição, que contou com peças de povos indígenas do Xingu, Kadiwéu, Terena, Bororo e Kara já recolhidas na década de 1950.

Somando às suas contribuições, Darcy Ribeiro em 1955 cria nas dependências do MI o Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural (CAAC). O curso se deu através do convênio firmado entre o SPI e a Campanha de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e voltava-se para a formação de pesquisadores e para o pessoal interessado em questões socioculturais. O curso tinha duas categorias de professores, uma constituída de professores conferencistas que era convidada para realização de seminários ou conferências sobre temas de sua especialidade e, outra, formada de professores orientadores que formava um conselho responsável pelas atividades didáticas, estruturada pelos professores Eduardo Galvão (antropólogo/SPI), Castro Faria (antropólogo/MN), Luiz de Aguiar Costa Pinto (professor de sociologia da Universidade do Brasil), Kalervo Oberg (antropólogo do

Smithsonian Institution), José Bonifácio Rodrigues (professor de antropologia da Fundação Getúlio Vargas/FGV) e Darcy Ribeiro (antropólogo do SPI e coordenador do curso) (PAULA; GOMES, 1983, p.13). Os objetivos do curso eram: formar estagiários para o próprio Museu; promover e divulgar as atividades científicas do SPI nos meios educacionais; contribuir para a formação de pessoal especializado na aplicação de técnicas de pesquisa antropológica de que carecem diversas instituições oficiais.

Contudo, após um momento prospero de grandes feitos, o museu foi se desmobilizando. Em 1978, foi transferido para o atual endereço, na Rua das Palmeiras, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. A instituição passou por um longo período de inúmeros percalços até retomar o fôlego na década de 1990.

Ainda sobre a formação de coleções, o MI informa em seu site que a instituição possui peças obtidas por diferentes agentes, entre outros: sertanistas, funcionários e indigenistas, como também por especialistas e pesquisadores. Na década de 1990, o museu adquiriu peças através do Departamento Geral de Patrimônio Indígena (DGPI) da FUNAI - responsável pela aquisição e comercialização dos objetos por meio das lojas Arteíndia. No início da década de 1970, foram criadas sete lojas localizadas em Belém/PA, Cuiabá/MT, Goiânia/GO, Recife/PE, Rio de Janeiro/RJ, São Paulo/SP e no Distrito Federal, integradas ao Programa Arteíndia. Este Programa foi desenvolvido pela FUNAI no ano de 1972 com o objetivo de adquirir e comercializar artesanatos produzidos pelos diversos povos indígenas, visando divulgar e valorizar as culturas indígenas brasileiras.[7]

Para obter objetos o MI manteve, ainda, o recebimento de doações de coleções de antropólogos envolvidos com a temática indígena. Esta fase foi marcada pelo envolvimento do seu corpo funcional, pois várias coleções foram formadas pelos funcionários do museu.

A partir do ano 2000, na instituição algumas pequenas iniciativas foram promovidas com o intuito de estabelecer parcerias com os povos indígenas. Movimento concretizado em 2009, por meio de um robusto programa da instituição, o PROGDOC, coordenado pelo MI com apoio da UNESCO. No âmbito do programa, a instituição passou a receber coleções formadas pelos próprios índios, resultando em um volume expressivo de objetos e que ampliaram significativamente seu acervo.

Até o momento, 3.674 itens etnográficos já foram incorporados ao acervo institucional e estão devidamente qualificados, conforme nos informou Couto em entrevista realizada em junho de 2017, como segue:

[7] FUNAI ver site http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/2284-funai-planeja-reestruturacao-do-projeto-de-comercializacao-da-arte-indigena. Acesso em: maio 2018.

> Atualmente, o acervo - totalizando 19.119 objetos - encontra-se totalmente identificado, acondicionado e disponibilizado virtualmente por meio de base de dados. A participação dos índios foi constante e indispensável, uma vez que contribuíram na identificação e documentação das peças, restauração e exibição (COUTO, 2017).

A seguir discutiremos mais detalhadamente o trabalho de documentação e tratamento técnico das coleções, traçando um percurso histórico da prática museológica no Brasil, com ênfase no tratamento museológico do acervo do MI.

1.1.1. Documentação e tratamento técnico das coleções do MI

No MI, atualmente este trabalho é desenvolvido pela Coordenação de Patrimônio Cultural (COPAC), responsável pelo tratamento e processamento técnico dos acervos etnográficos, bibliográficos e arquivísticos – audiovisual e textual. A instituição vem investindo no desenvolvimento de instrumentos voltados para a organização de dados e de pesquisa com diferentes instrumentos e suportes. Na década de 1980, o MI abandonou o registro no Livro de Tombo adotando o registro eletrônico. A mudança de procedimento só foi possível pela aquisição do *software Ortodoc*s, voltado para montagem da base de dados que atendesse as demandas do acervo. A base de dados e as imagens digitais do acervo foram ações iniciadas na década de 1990.

Pode-se dizer que a trajetória do tratamento técnico com relação às coleções do MI se inicia na década de 1940, com a reestruturação administrativa do SPI, onde o Decreto 10.652 de 1942 aprova seu Regimento Interno e cria a Seção de Estudo – S.E. Nesta, o Capítulo III Art.8º define suas competências, dentre elas a de manter um museu e realizar "estudos" e "registros", como comenta Couto:

> [...] foram definidas as competências da Seção de Estudos: formalizando, assim, a necessidade de "estudos" e "pesquisas" para "registros" e "inventários" das manifestações das populações indígenas, e da criação de um museu na sede do Serviço e, mostruários em suas inspetorias. Conhecida e identificada no âmbito do SPI como SE, esta acabou por se tornar o local de produção de conhecimento científico do órgão, traduzido em textos, imagens e objetos etnográficos, e uma das instâncias de negociação dos assuntos sobre o destino das populações indígenas brasileiras (COUTO, 2011, p. 224).

A estrutura administrativa do SPI contava com a presidência do órgão e três seções, respectivamente a Seção de Estudos (S.E.), Seção de Orientação e Fiscalização (S.O.F.), Seção de Administração (S.A.). Ligada a S.O.F. havia as Inspetorias Regionais (I.R.),

responsável pelo atendimento a Postos Indígenas. As Inspetorias Regionais (I.R.) estavam distribuídas em oito regiões: I.R1 com sede em Manaus (Amazonas) e jurisdição sobre o Estado do Amazonas e Território do Acre; I.R2 com sede em Belém (Pará) e jurisdição sobre os Estados do Pará e Maranhão; I.R.3 com sede em S. Luiz (Maranhão) e jurisdição sobre parte do Estado do Maranhão; I.R.4 com sede em Salvador (Baía) e jurisdição sobre o Estado da Baía, Pernambuco, Paraíba e Minas Goiaz; I.R.5 com sede em Campo Grande (Mato Grosso) e jurisdição sobre os Estados de S. Paulo e sul de Mato Grosso; I.R.6 com sede em Cuiabá (Mato Grosso) e jurisdição sobre o centro e norte do Estado de Mato Grosso; I.R.7 com sede em Curitiba (Paraná) e jurisdição sobre os Estados de Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul; I.R.8 com sede em Goiaz (Goiaz) e jurisdição sobre o Estado de Goiaz.[8]

O SPI precisava cumprir as determinações de seu novo Regimento, inclusive com as competências da S.E. Em 1944, entra para chefiar a SE/SPI Serpa, que contribuiu significativamente para o cumprimento destas determinações.

Serpa resolveu enviar uma carta circular às Inspetorias para apresentar a nova orientação da S.E., na qual reforçava a importância de se obter e sistematizar as informações sobre as regiões e seus habitantes. Em 1945, a carta endereçada ao Cel. Nicolau Bueno Horta Barbosa, responsável pela 5ª Inspetoria Regional, mostra o tipo de conteúdo da circular.[9] Nela Serpa, comenta a carência de informações técnicas que impossibilitava a Seção de obter dados que contribuíssem para resolver os problemas da Inspetoria.

A S.E. enviava a circular com o objetivo de contribuir com as Inspetorias na busca de soluções para a falta de informações e propunha um "esboço de modelo de ficha" a ser preenchida pelas Inspetorias, conforme segue no anexo A.

Na carta Serpa solicitava a coleta dos traços culturais "das tribos que estão sob controle do SPI". Solicitava ainda que tivessem atenção com o dispositivo regulamentar que "manda manter um museu na sede e mostruários nas Inspetorias com artefatos, filmes, fotografias etc. etc. etc.". Anexado à carta seguia o "esboço de modelo de ficha para o registro de informações e encaminhamento de artefatos, vocabulários e outros traços culturais para esta Seção, onde passarão pelo estudo e pela elaboração de acordo com métodos próprios ao assunto".

O "esboço de modelo para registro", ao qual Serpa se referia era uma primeira tentativa de sistematização e controle de informação, inclusive dos objetos etnográficos

[8] Decreto n. 10.652 Cap. II Art. 2º Art. 3º

[9] Acervo SPI/ Inspetoria - Regional 5 - IR5\888_Diretoria\CAIXA 32\PLANILHA 317 (3)

enviados a S.E. Este "esboço" solicitava dentre outras informações “descrição de artefato”; seu “uso”; seu “significado simbólico”.

Serpa previa a realização de estudos de cunho etnológico, postulava a necessidade de enfrentar as questões de registros das informações sobre os indígenas brasileiros, como estava expresso no regulamento do SPI: “documentar, através de pesquisas etnológicas e linguísticas, de registros cinematográficos e sonográficos, todos os aspectos das culturas indígenas, orientando suas atividades de modo a proporcionar diretrizes científicas à ação assistencial do SPI”. (BRASIL, 1942, não paginado).

A contratação desses especialistas daria um novo rumo às pesquisas etnográficas. Quanto à sistematização dos acervos textual, fotográfico e etnográfico da seção, era necessário encontrar uma solução. Com relação à situação desses acervos Couto em seus estudos sobre a S.E. escreve:

> A biblioteca contava com técnico especializado, e em certa medida, os arquivos textuais e imagéticos vinham sendo organizados por agentes administrativos, sobretudo o imagético, que estava sendo instituído pelo fotografo Nilo Velloso e pelo cinematografista Heinz Förthmman, restando apenas o etnográfico, cujos servidores que promoviam a sua documentação desconheciam os melhores métodos para a sua sistematização e aproveitamento (COUTO, 2011, p.228).

Sobre o significado destas contratações para a S.E. destacamos o que Couto considera:

> Para a SE, o ingresso de Rabello e Pitaguary marcou uma nova fase no processamento da documentação etnográfica que a partir de suas contratações institucionalizou o acervo etnográfico, e criou o primeiro mecanismo que permitiu acessar suas informações e manter um controle sobre cada um dos objetos. De modo mais amplo, aquela medida significou a integração daqueles elementos no sistema do patrimônio cultural, tornando a SE mediadora entre os produtores a nação (COUTO, 2011, p.228).

A contratação dos dois museólogos com formação no CM-MHN ocorreu por indicação de Gustavo Barroso, diretor do MHN, provavelmente isto aconteceu pelo fato deste ser à época o primeiro e único curso de formação em museus e, também, pela aproximação que já existia da SE/SPI com o Museu Histórico Nacional - MHN que, por solicitação do Marechal Cândido Rondon, na programação da "Semana do Índio", de 09 a 19 de abril de 1948, abrigou em sua sede uma exposição de objetos indígenas. Com relação a essas contratações encontra-se o seguinte registro na súmula dos trabalhos da S.E. do ano de 1948:

> Na vida interna da SE, cumpre registrar com nota auspiciosa a admissão dos técnicos próprios a instalação do Museu Indigenista do SPI. Assim é que por intermédio de indicação do ilustre Diretor do museu Histórico do Rio de Janeiro, foi

> proposta e admitida a técnica museologista Srta. Dulce da Silva Rebello e logo em seguida o zelador do museu, também diplomado pelo curso de Museologista do referido Museu Histórico, Sr. Geraldo Pitaguary[10].

Já na SE/SPI, Rebello em seu primeiro relatório[11] informou que, após as observações feitas sobre o material etnográfico existente na Seção, encaminhou à chefia da S.E. a sugestão de visitar instituições museológicas com o objetivo de conhecer os procedimentos relativos à catalogação dos seus acervos, objetivando com isto, adotar o mesmo padrão para o acervo da S.E.

As instituições tomadas como referência para tal finalidade foram o MHN e MN, por serem instituições conceituadas à época, e por presumir que seus acervos estivessem documentados. Rebello relata que em visita ao MN, ela foi recebida pela diretora Heloisa Alberto Torres, que lhe falou sobre o registro praticado pela instituição, mas não autorizou o acesso aos documentos utilizados em tais práticas. No MHN, a documentação de catalogação foi disponibilizada, tendo sido possível copiar os itens informacionais. Portanto, o modelo de catalogação seguido como referência para tratar o acervo da SE/SPI foi o do MHN.

1.1.2. O Museu Histórico Nacional (MHN) e o Curso de Museus (CM)

O Curso de Museus (CM) do Museu Histórico Nacional (MHN) foi uma referência para o começo do tratamento do acervo da SE/SPI e, não somente para o acervo do SPI, mas para os museus e a museologia brasileira. É importante conhecer a sua origem e, como desenvolveu e ditou as normas técnicas para tratar os acervos dos museus. O Curso de Museus teve origem no ano de 1922 quando foi criado o MHN pelo político, escritor e jornalista Gustavo Barroso (1888-1959). Deste projeto constava a idealização de um Curso Técnico de Museus com duração de dois anos, vinculado ao MHN, à Biblioteca Nacional e ao Arquivo Nacional, inspirado no modelo europeu de museu, conforme consta no Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922. (BRASIL, 1922) A ideia inicial da proposta do curso era a de integrar as três áreas voltadas para a preservação do patrimônio, mas esta proposta não chegou a se concretizar.

O Curso só veio a se concretizar em 1932, já sem a proposta de integração das áreas de Biblioteca, Arquivo e Museu, quando pelo Decreto nº 21.129 de 1932 foi criado o Curso de Museus (BRASIL, 1932).

---

[10] Sumula dos trabalhos realizados pela Seção de Estudos no período de 18/10/1948 a 19/10/1949. MF. Arquivo do Museu do Índio.

[11] Relatório de Dulce Rebello de junho de 1949. MF. 380, FG 946 a 951. Serviço de Arquivo do Museu do Índio.

Sobre a primeira proposta do Curso, lançada no Decreto de 1922, Ivan Coelho de Sá, professor de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO destacou a sua primazia ao lançar pela primeira vez a ideia de utilizar a estrutura de um museu como suporte para o ensino formal em museologia. Ele chama a atenção para o fato desta proposta ter sido anterior ao curso de *museografia da École du Louvre,* que é uma referência para a formação em museologia. Quanto a este assunto Sá escreveu:

> [...] a ideia de utilizar a estrutura de um museu como suporte para ensino formal foi aplicada primeiramente à arqueologia, à epigrafia e à história da arte e somente num terceiro momento à museologia propriamente dita. Por outro lado, contrariando todas as probabilidades e circunstâncias históricas, o curso técnico do Museu Histórico Nacional (MHN), instalado no Rio de Janeiro em 1922, antecede em cinco anos o curso de museografia da École du Louvre. Não obstante, independente de sua relação de antiguidade na escala internacional, é este curso do Louvre que exportará para o mundo uma matriz curricular que será modelo para a formação em museologia e influenciará o próprio curso de museus do MHN, consolidado a partir de 1932 (SÁ, 2013 p. 40).

O MHN e com ele o Curso de Museus, nasceram sob uma forte tendência nacionalista que buscava nas raízes culturais e nas manifestações artísticas tradicionais a expressão da nacionalidade. Neste período, com intensa influência europeia, principalmente no que tange as artes e as ciências e, mais especificamente a preservação do patrimônio, o museu e o curso tiveram marcadamente a influência francesa. No início do século XX a França tinha forte influência nas artes, nas ciências e nas questões de proteção do patrimônio.

Desde o século XVIII à época da queda da Bastilha, já se delineava o interesse pela proteção ao patrimônio. Este movimento cultural no Brasil contribuiu de forma decisiva para a criação de cursos de formação nas áreas de patrimônio no início do século XX, como os cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. Como era de se esperar, a influência francesa foi marcante no Brasil e a ela se deve à forte tendência que vigorou por muito tempo.

Com relação à ação do Estado e à forma como ecoou na progressiva ampliação dos acervos dos museus e, consequentemente, em inúmeras pesquisas conferindo uma maior importância ao profissional que atuava diretamente nos museus, conhecido como "conservador de museus", Sá comenta:

> A atuação, isolada ou patrocinada pelo Estado, repercutiu diretamente na ampliação gradativa dos acervos dos museus, trazendo muitas perspectivas para a pesquisa e conferindo um status maior à figura do conservador de museus, cujo processo de profissionalização desenvolve-se consideravelmente nesta época e cujas atribuições estavam ligadas à coleta, pesquisa, identificação, documentação, organização, conservação, curadoria e exposição de acervos. Isto significa que o conservador de

> museus do século XIX desempenhava funções praticamente idênticas às do atual museólogo (SÁ, 2013, p. 33).

Os museus, em suas várias tipologias, eram considerados espaços de atuação de profissionais que ainda estavam construindo as suas bases científicas, como os arqueólogos, naturalistas, antropólogos, historiadores da arte, dentre outros.

A Antropologia é um exemplo, uma vez que sua formação esteve fortemente associada aos museus. Antes de a disciplina Antropologia surgir no mundo acadêmico como uma ciência, era nos museus que a produção de conhecimento antropológico se dava, especialmente, com os estudos relativos às coleções etnográficas.

Pode-se dizer que a Antropologia foi se estruturando na medida em que foram se formando grandes coleções etnográficas nos acervos de importantes museus. Os museus eram os centros de produção de conhecimento antropológico por excelência, especialmente com relação às coleções etnográficas (GONÇALVES, 1995).

Portanto, nos museus a concentração dos estudos foi consolidando os campos de conhecimento da Antropologia, da Arqueologia, dentre outros, sem que fossem aprofundados os estudos dos tratamentos técnicos das coleções. Havia um interesse enorme pelo estudo do objeto. Buscava-se sua identificação, procedência e autoria. O objetivo era decifrá-lo, o que despertou o conhecimento sobre "outras culturas ou civilizações". Neste momento, queria-se descobrir a origem e o desenvolvimento de antigas culturas ou civilizações. Esta visão forneceu uma das bases para a produção das teorias antropológicas da época, o evolucionismo e o difusionismo.[12] Não existia ainda nesta fase, a preocupação com os processos técnicos de tratamento das coleções.

No início do séc. XX, Louis Réau, professor de história da arte na *École du Louvre* e na Sorbonne, sugeriu em seu artigo sobre organização de museus que a *École Du Louvre* criasse uma escola teórica e prática de "Museografia" (RÉAU, 1925-26 apud SÁ, 2013). Réau (1925-26 apud SÁ, 2013) propôs que, além de um seminário de história da arte e um laboratório de trabalho científico, fosse criada a escola de museografia, que nasceu em 1927. No contexto da época, “museografia” designava o conteúdo do museu, sua prática e comunicação com público.[13]

---

[12] Evolucionismo entendido como sociedades humanas que possuem diferentes graus de evolução (selvageria, barbárie e civilização) e Difusionismo visão da humanidade como sendo idêntica, não há inventividade, tudo se propagaria por difusão, migração, apropriação, aculturação ou assimilação, adquirindo conotações locais. Ver HOEFLE, S.W. Antropologia e Geografia: Convergências e Divergências Históricas. Espaço e Cultura, n.22, 2007 (eletrônico).

[13] Ver o significado de Museografia em DESVALLÉES; MAIRESSE (2011).

Assim, o Curso de Museografia veio a atender problemas que o Louvre vinha enfrentando, como o aumento do número de acervo, a disparidade de coleções e a necessidade de organizá-las de acordo com normas técnicas apropriadas. Buscava-se organizar os espaços dos museus e, por conseguinte, seu acervo. Havia a necessidade de se estabelecer metodologias técnicas de identificação, classificação, documentação, conservação e exposição.

O currículo do Curso Thecnico de Museus foi estruturado da seguinte forma (BRASIL, 1922):

a) Primeiro ano: história literária, paleografia e epigrafia, história política e administrativa do Brasil, arqueologia e história da arte;
b) Segundo ano: bibliografia, cronologia e diplomática, numismática e sigilografia, iconografia e cartografia.

A proposta dividia o ensino das matérias pelas instituições em que é comum o curso, cabendo ao MHN o de arqueologia, história da arte, numismática e sigilografia; à Biblioteca Nacional o de história literária, bibliografia, paleografia, epigrafia, iconografia e cartografia e; ao Arquivo Nacional o de história política e administrativa do Brasil, e de cronologia e diplomática.

Neste currículo as matérias técnicas ligadas à coleção teriam provas práticas, nas quais os alunos teriam de descrever e classificar os objetos. Quanto a este currículo, Sá (2013) conclui que os conteúdos de "lições de classificação e administração de (...) museus históricos", associados às "provas práticas de descrição e classificação de objetos", conferem ao curso técnico do MHN um caráter pioneiro em termos de proposta de formação de museus, como apresentada no Decreto nº. 15.596, de 1922.

> Nas aulas que as comportarem, serão dadas lições de classificação e administração de bibliothecas, mappothecas, archivos, museus historicos e gabinetes de estampas e de moedas e medalhas, comprehendidos os exercicios práticos (BRASIL, 1922, online).

Não tendo sido concretizado o curso idealizado em 1922, após 10 anos, o Decreto nº 21.129, de 1932 aprovou o Curso de Museus, implantado na gestão de Rodolfo Augusto de Amorim Garcia, historiador que havia assumido a direção do MHN em 1930, deixando-a em 1932, período em que Gustavo Barroso manteve-se afastado do Museu por motivos políticos. Em novembro deste mesmo ano Barroso volta ao posto de diretor do MHN, ficando no cargo até sua morte, em 1959. Além da direção, Gustavo Barroso passou a gerir o Curso de Museus,

onde marcou um estilo próprio, não só como professor, mas também como diretor desta instituição.

A proposta do curso de formar técnico para o MHN foi mantida, juntamente com sua estrutura, sendo retiradas do currículo as disciplinas específicas de Arquivologia e Biblioteconomia (bibliografia, história literária, iconografia e cartografia). As disciplinas ficaram distribuídas da seguinte forma (BRASIL, 1932):

a) Primeiro ano: História política e administrativa do Brasil (período colonial); Numismática (parte geral); História da arte (especialmente do Brasil); Arqueologia aplicada ao Brasil.
b) Segundo ano: História política e administrativa do Brasil (até a atualidade); Numismática (brasileira) e sigilografia; Epigrafia; Cronologia; Técnica de museus.

O curso teve um aumento de carga horária, as disciplinas de História Política e Administrativa do Brasil passaram a ser ofertadas no primeiro e no segundo anos e, também a disciplina Numismática, passou a ser "Numismática parte Geral" e "Numismática Brasileira" e Sigilografia.

Além de gerir o curso, Gustavo Barroso ministrou a disciplina Técnica de Museus, sobre a qual o Decreto não traz maiores informações sobre a mesma. Segundo o professor Sá (2013), a mais significativa alteração com relação ao Curso Técnico de 1922, refere-se à inserção da disciplina Técnica de Museus, específica para o tratamento de coleções museológicas e que inaugurou, como disciplina regular e autônoma a formação em museologia no Brasil.

O Decreto nº 24,735, de 14 de julho de 1934 (BRASIL, 1934) que aprova o regulamento do MHN, no Art. 56, parágrafo único, trata das disciplinas do curso e apresenta uma pequena mudança. Estase refere à denominação de uma disciplina ligada à área de História, que de História Política e Administrativa do Brasil, passou a ser reconhecida como História da Civilização Brasileira. Também foi acrescida à disciplina Técnica de Museus, a Epigrafia e Cronologia, citadas como parte das disciplinas do segundo ano.

Com relação à disciplina Técnica de Museus, nas instruções para matrícula, elaboradas por Barroso e publicadas em 1941 (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1941), segundo Sá (2013) ao que parece, esta é a referência mais antiga ao programa de Técnica de Museus. Esta disciplina foi oferecida nos dois anos do curso, contrariando os currículos previstos nos Decretos de 1932 e de 1934, a conferir: No primeiro ano: 1ª parte – Organização, 2ª parte – Arrumação, 3ª parte – Catalogação, incluindo-se aí conteúdos de cronologia e epigrafia. No segundo ano: Classificação (heráldica, armas, navios, viaturas, arquitetura, indumentária,

móveis, cerâmica e cristais, joias e prataria, pintura e gravura, instrumentos de suplício e mecanismos).

Quanto aos itens presentes na disciplina Técnica de Museus, o professor Sá (2013) correlaciona-os com vários conteúdos das disciplinas de museologia atual, por exemplo: organização, arrumação, catalogação, restauração e classificação, podem corresponder basicamente a conteúdos das disciplinas de museologia, como plano museológico, comunicação-expografia, documentação-informação e preservação-conservação.

Quanto à preocupação classificatória presente no segundo ano, ele observa existir uma concentração especificamente na parte de Identificação de Objetos e Coleções, comuns aos museus históricos e artísticos, onde se enfatizam cronologias históricas, períodos artísticos, características estilísticas, autorias, datações, nomenclatura técnica, materiais e outros.

A ênfase era dada ao estudo da cultura material. A importância estava no conhecimento e interpretações das informações sobre o objeto e coleção e, como bem lembra o professor Sá (2013), esta era uma característica que persistiu nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Na década de 1970 foram surgindo novas questões na museologia, como aquelas mais voltadas para a relação dos museus com a sociedade.

Em 1944, Gustavo Barroso fez a primeira grande reforma do Curso de Museus: a finalidade do curso se expandiu, seu escopo foi ampliado e não ficou restrito somente a ensinar matérias que interessavam ao MHN e a formar profissionais que pudessem, posteriormente, compor o seu quadro funcional. O curso a partir desta reformulação, passou a preparar profissionais para outros museus, "museus Históricos e Artísticos ou instituições com finalidades análogas". O tempo de duração do curso também aumentou, de 2 anos para 3 anos e novas disciplinas passaram a ser oferecidas (BRASIL, 1944).

O curso foi organizado em duas partes: Parte Geral, com duas séries, comuns a todos os alunos e, Parte Especial, com uma série para cada uma das seguintes seções: Museus Históricos e Museus de Belas Artes ou Artísticos. Conforme o Decreto nº 16.078, de 1944 que aprova a reforma do Curso de Museus, as disciplinas ficaram distribuídas da seguinte forma (BRASIL, 1944):

Quadro 01 – Programa do Curso de Museu em 1944

Programa de Disciplina

1. Parte Geral

Primeiro ano:

- História do Brasil Colonial; História da Arte (geral); Numismática (geral); Etnografia; e Técnica de Museus (parte básica);

Segundo ano:

- História do Brasil Independente; História da Arte Brasileira; Numismática Brasileira; Artes Menores e Técnica de Museus (parte básica).

2. Parte Especial

Terceiro ano:

- Museus Históricos – História Militar e Naval do Brasil; Arqueologia Brasileira; Sigilografia e Filatelia; e Técnica de Museus (Heráldica, Condecorações e Bandeiras, Armaria, Arte Naval e Viaturas)
- Museus Artísticos ou de Belas Artes – Arquitetura; Pintura e Gravura; Escultura; Arqueologia Brasileira; Arte Indígena e Arte Popular; e Técnica de Museus (Arquitetura, Indumentária, Mobiliário, Cerâmica e Cristais, Ourivesaria e Arte Religiosa).

Fonte: Adaptado de BRASIL (1944).

O Decreto tratou ainda das bolsas de estudos que puderam oficialmente ser concedidas, como mostra o Capítulo VII, Art. 34:

> Poderão ser concedidas, anualmente, bôlsas de estudo para o Curso, destinadas a candidatos residentes fora do Distrito Federal e da Capital do Estado do Rio de Janeiro e escolhidos de preferência entre servidores estaduais e municipais com exercício em museus. (BRASIL, 1944, online).

O curso passou a ter notoriedade pelo trabalho que vinha desenvolvendo tanto na prática como teoricamente, as informações técnicas e pensamentos relativos aos museus passaram a ser publicadas (SIQUEIRA, 2009).

Na década de 1940 foram lançadas publicações importantes para a área de museus no Brasil. Uma foi a publicação do professor e diretor do MHN, Gustavo Barroso, com o título "Introdução à Técnica de Museus", que passou a ditar os conhecimentos específicos das

atividades inerentes aos museus, publicação que durante anos foi a "cartilha" dos profissionais de museus.

Esta publicação foi uma compilação das aulas ministradas pelo professor Barroso no Curso de Museus, editada em dois volumes. O primeiro tinha sido baseado na parte geral e básica do curso, o segundo enumerava as técnicas e os respectivos acervos relativos à parte específica do estudo. Segundo Gustavo Barroso (1951), para escrevê-la ele se baseou na demanda dos museus brasileiros, observou o funcionamento dos museus europeus e americanos, e refletiu acerca das referências bibliográficas estrangeiras, como o Office *International des Musées,* com a edição da *Revista Museion*e a publicação do livro *Muséographie: architecture et aménagement dês musées d'art*, que apresentou a produção de especialistas em museografia numa conferência que ocorreu em Madrid (Espanha) em 1934 (BARROSO, 1951).

Outra publicação que abriu espaço para o campo de conhecimento museológico foi o periódico que o MHN passou a publicar chamado de "Anais do MHN", onde eram publicados artigos do diretor da instituição Gustavo Barroso, dos professores e também dos alunos do Curso de Museus, que buscavam refletir sobre as práticas e temas relacionados aos museus. Esta publicação passou a dar visibilidade e repercussão ao que estava sendo praticado e produzido no curso.

No ano de 1952, a especialista em numismática Dulce Cardozo Ludolf, conservadora do MHN, que ingressou na turma de 1942 do CM, publicou nos Anais do MHN um artigo com o título "Nova Diretriz dos Museus" que exemplifica o conteúdo do que se discutia à época com relação aos museus e seus profissionais:

> Atualmente, a palavra museu não mais designa um simples depósito de antiguidades. O museu de hoje é um centro de pesquisas. Seus funcionários esmiúçam a origem, a qualidade e o valor dos objetos, preocupam-se com os problemas técnicos de sua apresentação e de sua conservação, com a influência que exercem sobre a educação dos visitantes. Para atender a todos êsses problemas, uma série de especializações se tornam necessárias. Os museólogos, com seus estudos, chegaram a resultados tão positivos que os museus ocupam hoje um lugar destacado no plano educacional. São órgãos ativos que se impõem na vida cultural do país, interessando e orientando os estudiosos em todos os ramos da arte e da ciência, o que pode ser feito de maneira segura, uma vez que contam com técnicos experimentados, diplomados em cursos especiais, com tempo de serviço e trabalhos de pesquisa que constituem verdadeiro atestado de idoneidade (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1952).

No âmbito da UNESCO, no ano de 1946 foi criado o Conselho Internacional de Museus – ICOM, uma organização não-governamental internacional, sem fins lucrativos, que

se dedicava a elaborar políticas internacionais para museus. Esta organização foi criada por e para profissionais de museus e, por este motivo, proporcionou a edição de uma série de publicações especializadas nesta área.

Com relação ao "boom" de museus que surgem no início do século XX e o que isto significou para o campo museológico, o museólogo Mario Chagas escreve:

> A notável proliferação de museus iniciada nos anos trinta prolonga-se e amplia-se nos anos quarenta e cinquenta, atravessa a Segunda Guerra Mundial e a denominada Era Vargas e atinge com vigor os chamados anos dourados. É importante registrar que essa proliferação não se traduz apenas em termos de quantidade, ela implica uma nova forma de compreensão dos museus e um maior esforço para a profissionalização do campo. Há nitidamente uma valorização da dimensão educacional dos museus, aliada à ampliação da museodiversidade e ao desenvolvimento de experiências regionais e locais para além do antigo Distrito Federal (CHAGAS, 2009, p. 81).

O legado que herdamos com relação à criação do CM-MHN foi um time de profissionais de museus que passou a pensar e agir de forma a solidificar a área da museologia. Gustavo Barroso foi pioneiro nesta empreitada. Além dele tivemos, ao longo dos anos, profissionais que alçaram novos voos e ajudaram a amadurecer o campo museológico. Uma das primeiras mulheres a assumir a direção de um museu foi a museóloga Regina Monteiro Real, formada em 1937, que assumiu a direção do Museu de Belas Artes. Ela, assim como outros profissionais de museus, passou a publicar vários trabalhos voltados para a técnica de museus e ou sobre museus e educação. Muitos desses profissionais passaram a apresentar seus trabalhos em eventos internacionais articulados pelo Comitê Internacional de Museus – ICOM, o que contribuiu para o estabelecimento da representação do ICOM no Brasil. A fundação do Comitê Brasileiro do ICOM - ICOM-BR - veio a ocorrer no ano de 1948, o que levou a fortalecer ainda mais o campo museológico no Brasil.

Foi neste contexto que se deu a formação dos dois primeiros museólogos da SE/SPI. Dulce Rebello que ingressou no Curso de Museus no ano de 1943 e, posteriormente, Geraldo Pitaguary que ingressou no curso no ano de 1944 (SIQUEIRA, 2009).

1.1.3. O Museu do Índio e o acervo da SE/SPI: década de 1950

No primeiro relatório de Rebello, mencionado anteriormente no tópico 2.1.2, foi registrado um diagnóstico sobre a documentação do material etnográfico da SE. Nele a museóloga relata que 40% do material etnográfico se encontrava etiquetado e listado; 20% estava etiquetado e relacionado, mas não apresentava informações quanto à procedência, e os

40% restantes não possuíam etiquetas, nem estavam relacionados. Além disso, muitos dos objetos que se encontravam etiquetados e relacionados apresentavam números repetidos.

Como se pode ver, a maior parte do material etnográfico encontrava-se sem documentação, impossibilitado de ser explorado seja para exibições etnográficas e/ou para pesquisa. Os objetos não tinham a identificação do povo indígena que os produziu.

Diante deste quadro, Geraldo Pitaguary e Rebello decidiram fazer uma nova catalogação do material etnográfico da SE, dando a cada objeto um número de identificação e relacionando-o no Livro de Registro.[14] Pela primeira vez, no ano de 1949, foi instituído na instituição o Livro de Registro do material etnográfico da S.E./SPI.

O trabalho foi iniciado por um registro sumário de cada uma das peças, preenchendo cinco dos dez itens contidos no impresso padrão, relacionando as peças no Livro por uma numeração sequencial, o último número que consta neste formato sequencial no Livro é o de 8999. Segue como exemplo a cópia da página do Livro no anexo B.

Os objetos que se encontravam listados foram novamente registrados e aqueles objetos que ainda não possuíam qualquer registro passaram a ser registrados. Até então não havia a informação do quantitativo de peças que pertenciam a S.E.

É curiosa esta questão da falta de informação sobre as coleções organizadas pela própria instituição. As coleções colhidas por agentes que trabalhavam na Seção Etnográfica do SPI, que não eram especializados em etnologia, foram as que apresentaram a situação mais crítica com relação a falta de informação.

Os objetos não tinham nome do coletor e/ou doador e nem a procedência, não havia identificação da etnia. Segundo Couto (2009) não era possível recorrer aos agentes da SE/SPI para levantar as informações porque não existia a identificação de quem havia coletado os objetos. Sobre este fato Couto escreve:

> A hipótese de que houve uma ação deliberada, por parte dos agentes que atuavam na Seção de Estudos, de não identificar os nomes dos agentes responsáveis pela coleta das primeiras coleções etnográfica, não deve ser descartada, por dois motivos: as primeiras coleções identificadas são as de Darcy Ribeiro e Max Boudin, mesmo que seu registro tenha como base o ano de 1949; no período em que houve o registro das coleções, Nilo Velloso, assim como Harald Schultz, eram agentes que facilmente poderiam ser acessados para dar informações a respeito dos objetos que recolheram. O primeiro era funcionário da Seção de Estudos, assim sendo, poderia identificar o material por ele coletado entre os índios do Xingu, e Harald Schultz, mesmo não atuando na Seção de Estudos, mantinha contato permanente com o Serviço, devido a sua necessidade de obtenção de autorização para pesquisas etnográficas que vinha desenvolvendo para o Museu Paulista, podendo ter identificado as peças que coletou

[14] O Livro de Registro ou de Tombo trata-se do livro onde são registrados os objetos pertencentes ao acervo do museu. Esta é uma das responsabilidades do museu.

> entre os índios Terena, Kaiwá, Kadiwéu e Umutina. Ou seja, a não identificação no Livro de Registro da Seção de Estudos dos responsáveis pela captação do seu acervo inicial não se justifica (COUTO, 2009, p. 241).

Ainda com relação a esta questão, Couto identifica que esta ausência é reconhecida pelos estudiosos como uma prática comum aos museus etnográficos da época, como apresenta Grupione:

> Em quase todos os museus (etnográficos) encontramos conjuntos significativos de peças sem identificação sequer do coletor e da data de coleta e muitas vezes também do grupo étnico que as produziu. Uma parte considerável das coleções existentes em museus brasileiros constitui, na verdade, conjuntos de peças, coletadas de forma aleatória, fragmentadas e desacompanhadas de uma documentação básica, necessária para seus estudos (GRUPIONE, 2008, p. 26).

Esta atitude representava à época a política nacionalista da Era Vargas e o pensamento cultural reinante, na qual os objetos eram vistos como "produto cultural", isto é, carregados de informações que poderiam servir de estudo para a compreensão de um todo social ou como "herança cultural da nação", onde se buscava eleger uma representatividade da nação. No entanto, assim como em outras instituições de memória, se constatou em 1949 na S.E./SPI total ausência de identificação e informação com relação as suas coleções. No caso do SPI, os relatórios de atividades da S.E. apontam que um dos motivos pode ter sido a falta de uma metodologia que exigisse por parte de seus agentes o registro de informações sobre os objetos coletados, como por exemplo, nome do coletor, procedência, identificação da etnia, dentre outras informações.

Em 1952, ao contratar para a Seção de Orientação e Assistência o antropólogo Eduardo Galvão, PhD pela Universidade de Columbia, a S.E./SPI mostrou estava se organizando física e tecnicamente.

Com relação ao tratamento técnico das coleções, há referência a uma ficha aberta após o registro do objeto no Livro que estaria correlacionada ao objeto inscrito no Livro de Registro. Tudo indica que nela eram anotadas as informações sobre o objeto que havia passado por uma análise do técnico, isto é, as informações eram confirmadas e levantadas a partir de um estudo do objeto. Mas, assim como não há maiores informações sobre os procedimentos adotados para a abertura do Livro de Registro, também não há muitas informações com relação a esta ficha. No relatório de junho de 1949, Pitaguary escreve:

> Uma vez registrado o objeto, é o mesmo separado para estudo. Ao estudá-lo, o técnico verifica, se são verídicas ou não, as informações constantes da guia de encaminhamento do objeto ou do expediente que o acompanha quando de sua doação. Estudado o objeto, e devidamente identificado, faz se uma ficha para o mesmo. Nesta os elementos que estão discriminados no catálogo geral ou livro de

> registro, acrescidos de alguns outros, como bibliografia e número do catálogo, ainda no verso da ficha, e no reverso, descrição, histórico e comentário da peça.[15]

Este era o procedimento adotado no MHN e parece ser o mesmo adotado na S.E./SPI. No entanto, estas fichas não foram localizadas e o Livro de Registro aberto em 1949 ficou sendo a única referência de registro do acervo. No MI foi localizada uma pequena ficha de catalogação. A museóloga Marília Duarte (doravante Duarte), que substituiu o museólogo Pitaguary, parece mencioná-la em um de seus relatórios como sendo uma ficha com informações sumárias do objeto, como mostra o anexo C. Esta ficha parece não ter relação com aquela que era aberta posteriormente ao registro da peça, pois apresenta poucas informações sobre o objeto. Como não foi possível localizar mais informações sobre estas fichas não se sabe precisar a utilização das mesmas.

Quanto ao Livro de Registro do MI, este foi impresso pela Imprensa Nacional, padronizado em modelo 1542. Foram abertos três Livros de Registro, o primeiro em 1949, no segundo não há informação sobre o ano de sua abertura, nele consta um registro de Duarte sobre a interrupção na sequência de sessenta números, Pitaguary foi responsabilizado pela museóloga por esta falha. Neste segundo Livro, se inicia a numeração tripartida, isto é, a numeração que era sequencial passou a conter três partes de diferentes significados que detalharei mais adiante, esta mudança ocorreu sob responsabilidade de Duarte. O terceiro Livro foi aberto por esta mesma museóloga em 1967 e deu continuidade a numeração tripartida.

Dos anos de 1950 em diante o trabalho com o acervo da S.E. e com a criação do MI, não se menciona mais o nome de Rebello, aparecendo somente o nome de Pitaguary. Este inclusive, no ano de 1952, recebeu do governo da França uma bolsa para estagiar no *Museu do Homem* e no *Museu de Arte e Tradições Populares*, retornando ao Brasil em 1953. No final do estágio, Pitaguary viajou para outros países para visitar os principais museus europeus. Estes estudos levaram o museólogo a trocar ideias com Darcy Ribeiro, então chefe da S.E., sobre o projeto museográfico do futuro museu do SPI, o que influenciou fortemente o projeto museográfico do MI, inaugurado em 1953.

A correspondência trocada entre Darcy Ribeiro e Pitaguary[16] mostrou esta influência europeia, também seguida pelo arquiteto Aldary Toledo, que vinha desenhando as instalações para o Museu, e seguiu as orientações especificadas por Pitaguary com relação a: vitrines,

[15] Relatório de Junho de 1949. MF. 380, S/FG. Serviço de Arquivo do Museu do Índio.
[16] Carta de Darcy Ribeiro para Geraldo Pitaguary de 06 de agosto de 1952. Série: Indigenismo, Subsérie SPI, correspondente Geraldo Pitaguary. Fundação Darcy Ribeiro (FUNDAR).

expositores externos, modelo de exibição dentre outros e tiveram como referência os modelos e as normas adotadas pelo *Museu do Homem* de Paris.

A S.E./SPI, mesmo antes da inauguração do MI já vinha realizando exposições externas, empréstimos de acervo e recebia visitas de estudantes, como segue no relatório assinado pelo museólogo Pitaguary[17], atividades que se intensificaram depois com a abertura do MI. Em outro relatório, do ano de 1955[18], o museólogo relata a falta de tempo para realizar todas as atividades a serem executadas por ele na Seção, como "o trabalho de registro, numeração definitiva, como a respectiva ficha, está praticamente parado devido à falta absoluta de tempo." Isto demonstra que já naquela época, antes mesmo do MI abrir, havia carência de profissionais especializados para seguir com a rotina de trabalho na instituição.

Na década de 1950, a contratação de especialistas no campo de antropologia e museologia fez aumentar o número de acervo, o que pode ser atribuído às inúmeras expedições em comunidades indígenas realizadas por profissionais das áreas de etnologia, botânica, medicina dentre outras e, também, pelo fato das informações passarem a ser sistematizadas, viabilizando quantificar e identificar o número de acervo etnográfico da instituição. O acervo era formado inicialmente de objetos da cultura material, fotos, gravações e filmes de diferentes povos indígenas, como aqueles situados nos formadores do rio Xingu, os povos Kadiwéu, Guarani da região de São Paulo e do sul do Mato Grosso, Terena, Bororo, Umutina e outros.

As coleções formadas principalmente no período em que Darcy Ribeiro assumiu a direção da SE/SPI, em 1952, são as que foram mais bem documentadas. Como havia um esforço conjunto dos especialistas em formar coleções que possuíssem documentação bem feita, era importante classificá-las de forma que pudessem estar disponíveis para pesquisa.

Em 1953, ao ser inaugurado, o MI teve todos os serviços de biblioteca, sala de projeção e arquivos: sonoro, fotográfico e fílmico todos voltados para a temática indígena acessíveis ao público. No relatório de Pitaguary de fevereiro de 1955, ano em que o Curso de Aperfeiçoamento de Antropologia Cultural (CAAC) foi criado, consta a informação sobre atraso com relação às atividades de registro, numeração definitiva e ficha das peças. Pitaguary escreve com relação a isto que "esta lacuna seria preenchida com o trabalho dos alunos do curso que iniciaria em março.".[19] No entanto, não foram encontradas mais informações que

[17] Ver relatório de atividade do museólogo Pitaguary de 1957 para o chefe da SE/SPI- Arquivo Permanente do MI – MI - OF 1.6
[18] Ver relatório de atividade do museólogo Pitaguary para o chefe da SE/SPI– Arquivo Permanente do MI - MI OF 1.3
[19] Arquivo Permanente do MI. Relatório Fevereiro de 1955 MI/OF 1.3

pudessem confirmar a participação dos alunos do curso nas atividades de documentação museológicas.

1.1.4. O Museu do Índio: década de 1960 a 1980

Nas décadas de 1960 e 1970 ocorreram mudanças profundas no SPI que, por conseguinte, atingiram o MI. A primeira delas foi à transferência da SE para Brasília, com isto, através do Decreto nº 52.655, de 1963, o MI passou a constituir um setor da Seção de Documentação e Divulgação do Conselho Nacional de Proteção ao Índio - SDD/CNPI, órgão criado em 1939 voltado para "assistência e proteção" aos índios.

Em 1967, o SPI sofreu denúncias sérias de corrupção, sendo extinto, neste mesmo ato o CNPI. A Lei 5.371, de dezembro de 1967 cria a Fundação Nacional do Índio - FUNAI, vinculada ao Ministério do Interior, à qual o MI passa a ser subordinado.

Em julho de 1967, no relatório de Duarte[20] enviado a Heloisa Alberto Torres, que presidia o CNPI, há uma avaliação geral dos procedimentos adotados pelo Museu, Nesse documento[21], a museóloga critica e solicita uma reformulação total da programação do MI e a reorganização de seus serviços.

A proposta de atualização se baseou em quatro frentes de ações: 1) levantamento e triagem das coleções, com objetivo de dividi-las em "coleção de estudo" e "coleção de exposição"; 2) verificação dos métodos de numeração; 3) reclassificação das coleções: registro geral, fichários; 4) programação de exposição.

Com relação ao levantamento e triagem das coleções, Duarte iniciou pelo Livro de Registro, que passou a adotar uma nova numeração de registro das peças, como informado anteriormente. A numeração anterior era corrente, seguindo a ordem cronológica de entrada da peça na instituição, mas, por se encontrar em uma numeração bem alta, optou-se por modificá-la. Segundo o relatório da museóloga, havia um número significativo de objetos sem informações ou com informações incorretas, sendo inviável corrigi-las. Por conta deste grande volume foi tomada a decisão de usar a numeração tripartida. Esta numeração conta com 3 ou 4 elementos, separados uns dos outros por pontos, por exemplo, 70.20.10a.

---

[20] Professora conferencista de Técnica de Museus e Etnografia do Curso de Museus; ministrante de cursos de extensão e oficinas na Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, MHN e Universidade Gama Filho (UGF). Atuou como museóloga no Museu do Índio. Trabalhou também na Seção de Antropologia do MEPG.

[21] Arquivo Permanente. Relatório de Julho de 1967 MI/OF 1.7.

O primeiro elemento é composto pelos dois últimos algarismos do ano em que a peça deu entrada no Museu, este elemento é sempre renovado no primeiro dia de cada ano; o segundo elemento refere-se ao número da coleção da peça, podendo conter número de 1 a "N" números para o mesmo ano. Haverá tantos números quantos forem as aquisições feitas no ano pelo Museu. A coleção poderá estar composta de um ou mais objetos; o terceiro elemento indica o número da peça dentro da coleção. Ex.: 70.20.10 = décima peça, da vigésima coleção, adquirida no ano de 1970.

Ainda poderá ocorrer um quarto elemento quando a peça for composta por várias partes removíveis. Quando isto ocorrer, para diferenciar dos demais e mostrar ser parte de uma mesma peça, acrescenta-se uma letra minúscula: 70.20.10a e 70.20.10b.

As propostas sugeridas foram muitas, sendo duas delas a "reclassificação das coleções e dos fichários". Duarte propôs adotar uma ficha descritiva e numérica, a mesma usada pelo Museu do Homem de Artes e Tradições Populares de Paris. A ficha teria um novo formato, deixaria de ser impressa, passaria a ser datilografada em cartão Bristol. A descrição da ficha feita no relatório chama atenção pelos números de campos informacionais, como as referências fotográficas e iconográficas, museográficas e bibliográficas, como seguem no anexo D.

Outra inovação da reformulação foi com relação às "coleções de estudo", que na definição da museóloga, eram peças que não estavam expostas e que, portanto, deveriam servir à pesquisa. As peças ficariam no Depósito (Reserva Técnica), agrupadas por "Matéria-prima" e, dentro da matéria-prima se dividiria pela “Tecnologia". Exemplo Pena = Matéria-prima: Pena e Tecnologia: técnica de colagem ou de amarração.

Duarte destacou a ausência de um organograma no Museu e ressaltou a necessidade de se ter uma "estrutura organofuncional" para poder melhor dinamizar o potencial da instituição. Esta constatação ilustrou o levantamento de Rosely Rondinelli que comentou:

> Através do estudo dos Relatórios Gerais do Museu do Índio, conclui-se que, entre os anos de 1950 a 1969, a instituição não contava com unidades organizacionais estruturadas. Suas atividades eram concentradas na área de Museologia, sob a responsabilidade de um curador que, ao longo dos anos, prestou conta de suas atividades ao SPI (1942-1963), ao CNPI (1963-1967) e à FUNAI (a partir de 1967) (RONDINELLI, 1997, p. 25).

Até então, a instituição tinha suas atividades desenvolvidas sob a responsabilidade de pessoa designada que prestava contas ao SPI, no período de 1942 a 1963, depois ao CNPI, de

1963 a 1967 e finalmente a FUNAI, a quem presta contas de 1967 até os dias atuais. Somente a partir da FUNAI se tem notícias de estruturas organizacionais do MI.

Na década de 1960, Pitaguary deixa o SPI, em seguida Duarte assumiu as atividades museológicas do MI. Como citado anteriormente por ela, foram implementadas ações de levantamento e triagem, novo método de numeração, reclassificação das coleções e revisão da programação das exposições.

Em 1985, a antropóloga e museóloga Berta Ribeiro foi quem passou a se responsabilizar pelo Setor de Museologia do MI, como era denominado na época. Neste mesmo ano, em seu primeiro relatório, foi feito um balanço da situação da área museológica do MI, tendo sido apresentadas várias soluções, algumas delas destacadas abaixo.

Como consta no relatório[22], foi encontrado o fichário antigo das coleções, que estava incompleto e com as seguintes discriminações: bibliográficas, com alguns títulos de indicação iconográfica ou informações de referências aos artefatos desatualizadas; etnológicas, com informações gerais sobre artefatos e resumos de tópicos referentes ao seu uso; nomenclatura, com definições de artefatos cerâmicos e plumários, sem indicação das fontes, segundo Berta Ribeiro estas definições foram baseadas no trabalho "terminologia brasileira para a cerâmica arqueológica" (CHMYZ, 1976)e nas Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil, de Berta Ribeiro (1977).

Foram encontrados também: fichário por tribo e categoria de material, com foto; fichário por colecionador; fichário de instrumentos musicais, danças, bebidas, com classificação por artefato, por dança etc. As descrições técnicas dos fichários foram elogiadas por Berta Ribeiro, que supôs terem sido realizadas na década de 1950 e organizadas pelo arqueólogo Mário Simões.

O Setor de Etnologia e Pesquisa do SPI auxiliou no trabalho de documentação do MI, segundo a historiadora Denise Portugal (LASMAR, [20--]). Mario Ferreira Simões, pesquisador e arqueólogo, que trabalhou no SPI nos anos de 1953 e 1954. Foi para o MI, onde ficou até 1961 quando saiu para ir para o MPEG/MCTIC. Foi ele quem organizou e orientou uma equipe para classificar o acervo etnográfico do SPI segundo o método de Murdock[23]

[22] Setor de Museologia Relatório e Propostas de 1985. Fundo Museu do Índio - Arquivo Permanente\Caixa 03\MI-OF 2/21-40\MI-OF 2.31 (1)

[23] MURDOCK, 1954. Antropólogo norte-americano está associado à criação e ao desenvolvimento do Cross Cultural Survey nos anos de 1940, cujo resultado foi à compilação de dados de culturas independentes. O método buscava aplicar na etnologia outras áreas do conhecimento como estatística, matemática, geografia, dentre outras, com o objetivo de obter as aproximações mais fidedignas e representativas dos fenômenos culturais, entendidos como próprios de cada povo, mas conectados entre si em uma rede cuja comparação deve definir com precisão as especificidades e as conexões multiculturais de todos eles. Ver http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=murdock-george-peter . Acesso em: maio de 2018.

(LASMAR, [20--]). Este método estava ligado ao Cross Cultural Suvery, um projeto do Instituto de Relações Humanas da Universidade de Yale, destinado à catalogação de dados antropológicos e sociológicos sobre diversas sociedades e culturas do planeta, conhecido como "banco de culturas" que estava primordialmente direcionado aos acadêmicos.

O fichário revisto por Duarte tinha também uma nomenclatura para identificar os artefatos baseada nos trabalhos: de plumária e de tecido da Berta Ribeiro; de armas do Mário Simões e de instrumentos musicais da musicista Helza Camêu.

As fichas implantadas pela museóloga, como relatado antes, seguiam as mesmas normas do Museu do Homem de Paris. Para Berta Ribeiro as fichas não atendiam a demanda de consulta do usuário. O cabeçalho, por exemplo, trazia a localização geográfica de origem ao invés da identificação do povo indígena, as "Notas Complementares" não continham informações relevantes e, as referências, quando existiam, eram muito genéricas.

No entanto, para não recomeçar tudo de novo foi decidido complementar as fichas com informações como a descrição técnica, que segundo Berta Ribeiro, deveria ser normatizada por um vocabulário controlado, as dimensões do objeto, o número de registro, além de outros dados das coleções. Foram acrescentadas ao cabeçalho das fichas as informações de identificação do povo indígena e da categoria de material do objeto.

Berta Ribeiro relatou a necessidade de fazer o levantamento das coleções e verificar as condições de seu acondicionamento e sua localização. Este trabalho foi iniciado pela cerâmica, e ficou decidido anotar a lápis no Livro de Tombo o número de estante e de prateleira que o objeto passou a ter, proporcionando assim a identificação do seu local de acondicionamento. Neste momento, os espaços das Reservas Técnicas foram reorganizados.

Foi informado neste mesmo relatório, que levaria um tempo de três meses para que o levantamento topográfico das coleções pudesse estar disponível e acessível para fins de pesquisa. A recomendação era guardar o acervo pela sua origem étnica, mas não foi possível naquele momento por total falta de espaço.

Com relação à catalogação, o relatório de 1985 informa, ainda, sobre a solicitação para incorporar ao MI no Projeto de Catalogação de Coleções Etnográficas, que havia sido implantado por Berta Ribeiro, quando ainda era do Setor de Etnologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, para que servisse a esse e aos demais museus etnográficos brasileiros e estrangeiros. O Programa Nacional de Museus, Fundação Pró-Memória/Roberto Marinho, o Instituto Nacional do Folclore, instituições envolvidas no projeto receberam bem a solicitação de inclusão do MI para que juntos pudessem organizar o sistema de catalogação capaz de fazer o registro das coleções de maneira racional e operativa. Está explícito no

relatório que um dos interesses do Projeto de Catalogação era a elaboração do detalhamento do tesauro de documentos museológicos das culturas indígenas.

Apesar de ter ficado por pouco tempo a frente da museologia no MI, Berta Ribeiro tomou iniciativas importantes, principalmente com relação ao tratamento técnico do acervo. A sua formação em Antropologia e em Museologia fez a diferença nas decisões que tomou no período em que se dedicou às atividades museológicas do MI. Ela já estava envolvida com pesquisas relativas à classificação dos artefatos indígenas.

Em 1955, como registrou Callado (2016), Berta Ribeiro já revelava seu interesse pela sistematização das informações ao apresentar, no I Congresso Nacional de Museus, o trabalho "Modelo de fichas catalográficas para registro de coleções". Nos anos de 1980 quando trabalhou na Divisão de Antropologia do Museu Nacional, Berta Ribeiro realizou um trabalho fundamental para a área de documentação que foi a classificação da plumária dos índios Urubu-Kaapor.

A atividade de buscar termos que possam descrever o objeto indígena para classificá-los em sistemas, categorias, etc., é uma das tarefas essenciais para os profissionais envolvidos com o acervo etnográfico indígena e para o contexto museal desta tipologia de acervo. Berta Ribeiro desempenhou o papel de antropóloga e museóloga e, por este motivo, a sua visão sobre o tratamento de um acervo etnográfico fez toda a diferença para torná-lo acessível e compreensível ao público do museu.

Berta Ribeiro veio a se interessar pelos índios brasileiros através de Darcy Ribeiro, com quem foi casada. Ela se aprofundou nos estudos classificatórios da plumária e, em seguida, do trançado indígena, tornando-se uma das especialistas mais importantes da cultura material indígena do Brasil. Produziu várias publicações sobre a classificação de plumária e de trançados indígenas. Em 1988, publicou o Dicionário do Artesanato Indígena com 343 páginas. Esta publicação foi referência para as definições do tratamento técnico do acervo do MI, reiteradas vezes citado nas fichas de catalogação, sendo a base do tesauro indígena publicado pela instituição em 2006. Sobre Berta, Darcy Ribeiro comenta:

> Berta coroou esses seus estudos taxionômicos como uma obra fundamental da antropologia brasileira, que é seu Dicionário do Artesanato Indígena. Ele constitui hoje o principal instrumento de trabalho dos antropólogos e museólogos que lidam com as culturas indígenas. Essa obra representa, como classificação no campo da etnografia da cultura material indígena, o que a obra de Baldus representa para a etnologia brasileira. Já então, Berta alcançara renome internacional como etnóloga de museus, como pesquisadora de campo e como elaboradora teórica dos estudos mais avançados com que contamos no campo da etnologia (RIBEIRO, [19--] apud CALLADO, 2016, p. 78).

Berta Ribeiro através de sua pesquisa junto aos povos indígenas conseguiu traduzir o universo dos povos por ela estudados, deixando um legado importante em todas as suas obras, destacando-se o Dicionário. Seu trabalho deixa para os museólogos que trabalham com documentação indígena um exemplo. Por um lado, ela mostra o caminho percorrido do universo cultural indígena à documentação museológica, por outro, cria um desafio para a completude da documentação museológica.

1.1.5. O Museu do Índio: década de 1990 aos dias atuais

A FUNAI logo que foi criada, tinha em seu organograma o MI subordinado à Divisão de Estudos e Pesquisas (DEP) do Departamento Geral de Planejamento Comunitário (DGPC.). A partir dos relatórios gerais e setoriais tivemos conhecimento das estruturas organizacionais do Museu, de acordo com os organogramas contidos nas propostas de regimentos e regulamentos internos que foram apresentados ao longo dos anos. Conforme constam no Inventário Analítico do Arquivo Permanente do Museu do Índio – FUNAI (RONDINELLI, 1997) algumas das propostas de Regimento Interno, ainda que com lacunas, nos deram uma ideia de como se constituiu a estrutura administrativa do MI.

A análise dos relatórios gerais do MI e do próprio Inventário Analítico do Arquivo Permanente do MI de 1997 nos leva a crer que a instituição tomou novo fôlego na década de 1990, isto é, voltou a se estabilizar, cumprindo sua missão institucional. Um dos exemplos foi à criação do Arquivo Permanente do MI, em 1994.

Nesta época foi tomada a decisão de tratar o grande volume documental da instituição como um arranjo funcional, ou seja, o MI reconheceu "a supremacia das funções em relação à sua estrutura, uma vez que as primeiras se caracterizam por uma estabilidade que não contempla as estruturas organizacionais" (RONDINELLI, 1997, p. 11).

Neste mesmo período, como anunciado na publicação do Inventário Analítico, estava sendo elaborado o vocabulário controlado sobre etnologia indígena. O trabalho do vocabulário foi fruto do Projeto Integrado de Proteção das Terras e Populações Indígenas da Amazônia Legal (PPTAL), do Programa Piloto para a Proteção das Florestas Tropicais do Brasil (PP-G7), com apoio do Banco Mundial, Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD) e da Organização Não-Governamental alemã, *Kredistanstalt fur Wiederaufbau* (KFW).

Nota-se nesta fase a definição de uma nova política institucional, cujo foco passou a ser a preservação do acervo. A reorganização dos espaços de Reserva Técnica para o

acondicionamento iniciada na década de 1980 tomou impulso total na década de 1990, quando foram disponibilizadas mais quatro salas para a guarda do acervo.

Neste período foram iniciadas as obras de modernização das instalações das Reservas Técnicas. Foram tomadas providencias com relação à reforma dos espaços físicos destinados à guarda dos objetos. Os espaços foram adaptados às instalações ideais para a guarda do acervo.

Além da obra dos espaços das Reservas Técnicas, a museologia conseguiu equipá-los com equipamentos especializados, comprados conforme as normas de conservação do acervo, alguns deles feitos sob encomenda para garantir o melhor estado de conservação do acervo.

Tendo espaço suficiente e próprio, o acervo foi dividido em grupos distintos para acondicionamento em um mesmo espaço, ou seja, os grupos foram definidos por materiais, levando em conta seus agentes agressores e sua resistência aos aspectos ambientais. Foi feito um levantamento do estado de conservação e do uso de todo o acervo do MI.

A implantação do acervo nas novas Reservas Técnicas ocorreu no ano de 1995 e, para tanto, foram utilizados critérios técnicos. Os objetos foram separados de acordo com a especificidade da matéria-prima empregada na sua confecção, adequando-se cada uma das categorias existentes de objetos às condições ambientais de cada Reserva Técnica. Os objetos com problemas de infestações ou danificados foram para o Laboratório de Restauração para os trabalhos de higienização, imunização e restauro.

O MI investiu na aquisição de equipamentos e montagem do Centro de Processamento de Dados (CPD), isto ocorreu no final da década de 1990 e início dos anos 2000. O MI buscava implantar uma linguagem única de acesso aos seus acervos arquivístico, museológico e bibliográfico que permitisse a comunicação entre as bases de dados[24] já existentes no MI e na FUNAI.

Em 1996, foi iniciado o processo de informatização do acervo. O MI obteve o *software Ortodocs*, voltado para a catalogação e indexação de acervo bibliográfico, ele foi adaptado para o acervo museológico e arquivístico. Contudo, funcionou para o acervo museológico, mas não para o acervo arquivístico, o valor de sua manutenção passou a ficar alto para a instituição. Em 2006 o MI obteve outro *software*, o *Personal Home Library* (doravante *PHL*), sistema desenvolvido especialmente para a administração de coleções e serviços de bibliotecas, centros de informações e museus, cujo histórico trata das experiências

[24] Base de dados ou banco de dados: é um repositório de informação relacionado com determinado assunto ou finalidade, ou seja, é determinada maneira que permite a sua consulta, atualização e outros tipos de operação processados por meio da informática.

com bibliotecas. É um *software* de baixo custo e livre, não tão livre, pois na prática a equipe do museu vem encontrando algumas restrições para atualizar seu conteúdo, mas ainda assim é o *software* que vem atendendo melhor a demanda da instituição, até então.

A migração da base de dados do *Ortodocs* para *PHL* foi realizada em 2007, o MI utiliza esta base até os dias de hoje. Com utilização deste novo *software,* foi possível associar a imagem do objeto à sua ficha técnica e também disponibilizá-lo de forma imediata para consulta no site do Museu.

Os primeiros objetos informatizados neste novo sistema foram os que já estavam acondicionados, isto se refere ao acervo de cestaria, de cerâmica, de objetos rituais, mágicos e lúdicos, utensílios e implementos de madeira, de instrumentos musicais, parte dos adornos plumários e dos adornos de materiais ecléticos.

A climatização das Reservas Técnicas, sistema de monitoramento que controla a umidade e temperatura dos ambientes só foi implantado em 2000. Um novo laboratório de restauração com objetivo de recuperar o acervo sobre papel e para higienizar de forma mais eficaz o acervo etnográfico foi construído.

No final da década de 1990, a museologia teve um projeto de acondicionamento aprovado pela VITAE[25]**,** o que potencializou ainda mais o tratamento técnico que vinha sendo desenvolvido com o acervo.

O acervo etnográfico estava distribuído na época por 216 coleções, dividido em onze categorias de objetos, cestaria, cerâmica, armas, grafismo, utensílios e implementos de materiais ecléticos, fibras e tecidos, objetos rituais, mágicos e lúdicos, instrumentos musicais e de sinalização, adornos plumários, adornos de materiais e etnobotânica.

Com relação à catalogação, segundo a responsável pela COPAC/MI[26], não há informações sobre o processo que permitiu aumentar o número de informações na ficha catalográfica da base de dados *Ortodocs,* pois este processo não foi documentado pela instituição. Ela acredita que o aumento de informações na ficha "nasceu da necessidade de criar campos para incluir dados que existiam, mas que não havia campo na ficha para colocá-los". Para Couto que participou desta mudança, este foi um "processo natural e não proposital" e lembra que "quando estavam trabalhando para a implantação do banco de dados *Ortodocs* havia a possibilidade de criar vários campos, então aproveitamos para criar aqueles que nos faziam falta", comenta a coordenadora.

---

[25] Era uma associação cível, sem fins lucrativos que realiza projetos próprios e financia projetos de instituições públicas ou privadas sem fins lucrativos, nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social. Ver www.vitae.org.br.

[26] Museóloga Dra. em Memória Social Ione Couto.

Sobre ficha catalográfica do MI, ela comenta que, quando chegou à instituição como estagiária, na década de 1980, não se usava ficha catalográfica, o que orientava os trabalhos com relação à catalogação era o Livro de Tombo.

Portanto, os campos da ficha de catalogação que estava sendo construída, tiveram como base o Livro de Tombo e a necessidade que os profissionais vinham tendo de incluir determinadas informações sobre o objeto. Não se pode deixar de comentar, que todas essas mudanças provavelmente sofreram influência dos estudos sobre cultura material indígena que vinham sendo desenvolvidos, como os estudos de classificação e de terminologia que avançaram consolidando as bases metodológicas e classificatórias das pesquisas de cultura material e da documentação museológica dos acervos etnográficos. Destaca-se um dos resultados desses estudos, a publicação do Dicionário do Artesanato Indígena, da Berta Ribeiro.

Os campos da ficha de catalogação das bases de dados *Ortodocs* foram definidos como seguem abaixo as descrições e suas derivações informacionais:

- Identificação do Objeto: Nº do objeto (a. Objeto nº), Nº de campo do objeto (a. Nº de campo do objeto), Código País/Instituição (a. País: BR b. Instituição: MI);

- Grupo: Grupo e Localização (a. Grupo b. Família Linguística c. localização);

- Categoria: Categoria, Peça e Técnica (a. Peça b. Terminologia étnica c. Terminologia usual h. Categoria k. Técnica de confecção);

- Descrição: Descrição Física (a. Nº de peças b. Materiais utilizados c. Dimensões 3. Descrição do objeto;

- Notas: Notas Gerais (a. Função), Notas de entrada e coleção (a. Coleção c. Modo de aquisição c. Modo de entrada d. Data de entrada no Museu), Notas de ação (a. Medida de conservação i. Estado de conservação x. Data de encaminhamento), Notas locais (a. Participação em Exposição fora da instituição b. Participação em Exposição na instituição c. Referências Bibliográficas d. Valor atribuído ao objeto e. Histórico do objeto f. Observações g. Instituição detentora do objeto h. Localização em reserva técnica i. Estado de conservação j. Outros l. Localização na exposição), Notas de conservação e restauração (a. Identificação

do problema b. Intervenção c. Tempo de duração da intervenção d. Observação), Local e data de confecção do objeto (a. Local e data de confecção do objeto);

- Ano: Ano de coleta (a. Ano de coleta);

- Assuntos: Assunto tópico (a. Assunto x. Subdivisão geral v. Subdivisão de forma y. Subdivisão cronológica z. Subdivisão geográfica), Assunto Geográfico (a. 12. Fonte de referência a. Nome geográfico como assunto v. Subdivisão de forma x. Subdivisão geral y. Subdivisão cronológica z. Subdivisão geográfica) Assunto- Nome pessoal (11. Identifica a forma de entrada 12. Fonte de referência a. Nome pessoal b. Numeração que segue o prenome c. Títulos e outras palavras associadas ao nome d. Datas associadas ao nome x. Subdivisão geral y. Subdivisão cronológica z. Subdivisão geográfica), Assunto Entidade coletiva (11. Identifica a forma de entrada 12. Fonte de referência a. Nome de entrada ou lugar b. Unidades subordinadas g. Informações adicionais x. Subdivisão geral v. Subdivisão de forma y. Subdivisão cronológica z. Subdivisão geográfica).

O anexo E mostra como os campos estavam organizados na base; o anexo E.1 demonstra como era a ficha de saída para o catalogador e o anexo E.2 mostra como era a ficha de saída para o usuário. Além dessas fichas, havia na base uma página referente a doadores, conforme segue no anexo E.3. Assim, é possível saber como era a ficha catalográfica, os campos que tinham e como eram organizados e como o usuário via a página.

Quando o MI resolveu mudar a base *Ortodocs* para *PHL,* a equipe do museu teve a oportunidade de fazer alterações, com relação aos campos. Essas alterações ocorreram mais como acréscimos, ou seja, foram acrescentados novos campos aos que já existiam na base de dados. Com outra estrutura, a base de dados *PHL* voltada para coleções e serviços de bibliotecas apresenta duas fichas/formulários, uma de registro do objeto, outra, de tombamento. Os campos que foram acrescentados à base *PHL* seguem abaixo.

Descrição dos campos novos:

- Status do registro: Apresentar Ocultar Restrito à; Nível bibliográfico; Tipo de suporte; Tipo de coleção: Separata (Sim | Não), Divulgar (Sim | Não), Quantidade de peças; Índice de autores: [?]; Índice de Assuntos: [?]; Descritores: Descritores secundários, Desde, Até; História Administrativa; Quantidade de Partes, Exemplar, Curso, Nota Fiscal, Prazo excepcional, Antigos proprietários, Cedência; Código HTML; Imagem do objeto.

O que o *software PHL* passou a oferecer que o *software Ortodocs* não possibilitava foi à associação da imagem do objeto sua ficha técnica, possibilitando a sua disponibilização de forma imediata para consulta através do site do Museu. Isto realmente foi um avanço que facilitou o acesso às informações relativas ao acervo da instituição.

A estrutura da ficha/formulário de registro do objeto da base *PHL* está dividida em cinco partes ou blocos, como segue no anexo F e abaixo a descrição dos campos.

- Primeira parte - não tem título: Status do registro: Apresentar Ocultar Restrito à; Tipo de objeto: Objeto; Nível bibliográfico: Tipo de suporte; categoria; Tipo de coleção: (Separata: Sim | Não; Divulgar: Sim | Não); Quantidade de peças); Número do Objeto.

- Segunda parte - com o título Nível monográfico: Índice de autores [?]; Índio; Responsável pela guarda; Nome do Objeto (Terminologia étnica); Dimensões da peça.

- Terceira parte – com o título Elementos da Imprenta: Estado de origem do objeto (País); Ano de confecção ou coleta; Data padronizada (Notas gerais).

- Quarta parte– com o título Descrição do conteúdo: Função; Índice de Assuntos: [?]; Descritores: Descritores secundários, Descrição do objeto, Código HTML, Estado de conservação, Desde, Até, Aldeia, Rio, Serra, etc.

- Quinta parte – com o título Informações Complementares: Há um campo numerado sem título, Imagem do objeto Observações 1, Coleção/Doador, Data de Entrada no Museu, Povo, Referência Bibliográfica, História Administrativa, Quantidade de Partes, Técnica de confecção, Matéria Prima, Código HTML, Livre, Instituição detentora, Intervenções.

A ficha/ formulário de tombo não se divide em partes. No anexo F.1 pode-se ver a sua estrutura e apresentação dos campos. Abaixo segue a descrição dos campos.

Descrição dos campos:

- Identificação do título, Tombo (Livre); Exemplar: (Etiqueta, Livre, Curso); Status: (11 campos Livres); Modo da Aquisição; Data da aquisição; Fornecedor: (Nota Fiscal, Valor R$, Valor U$, Prazo excepcional, Restauração, Prevenção, 2 campos Livres, Antigos proprietários, Cedência, Valor de seguro, Observações, 4 campos Livres)

Para auxiliar o preenchimento das fichas/formulários da base de dados *PHL* do MI foi feito um manual, onde o passo a passo para o preenchimento é apresentado conforme segue no anexo F.2.

Na ficha de tombo encontram-se as informações que o usuário não vê, são elas: localização em Reserva Técnica, valor de compra e seguro, intervenções ocorridas no objeto (restauração) e exposições em que a peça participou. Os campos indicados como livres são customizados para entrada de informações periféricas dos objetos, como por exemplo, as informações relativas às qualificações ou outras que estejam relacionadas ao objeto.

No entanto, alguns campos que poderiam ser visualizados pelo usuário não estão disponíveis porque a versão do *software PHL* é antiga e não está sendo possível habilitar tais campos para visualização externa. Esta é uma das dificuldades técnicas que o atual *software* apresenta o que vem dificultando a disponibilização das informações do acervo.

Este ano o MI decidiu rever a sua base de dados e, exatamente neste momento, está chegando à instituição uma equipe da área de tecnologia da informação - TI - para implantar um novo *software,* o *Tainacan.* Este é um *software-livre* para gestão de acervos culturais digitalizados, desenvolvido pelo Laboratório de Políticas Públicas Participativas (L3P) em parceria com o Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas (Media Lab) da Universidade Federal de Goiás.

Está sendo providenciada a migração do conteúdo do software PHL para o *Tainacan*, esta base será específica para acervos museológicos e atenderá às demandas do serviço de museologia. O trabalho atual, da equipe de TI/*Tainacan* junto à equipe da museologia, refere-se ao levantamento/diagnóstico da base de dados utilizada, para imbuídos de informações técnicas e de conteúdo definir o modelo da nova base dados.

Este *software* é o mesmo do Projeto Tainacan que recentemente estabeleceu uma parceria com o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, cujo objetivo é disponibilizar para os museus uma ferramenta que permita fazer a gestão de coleções, viabilizando a publicação de seus conteúdos nas redes sociais, possa criar interconexão com outras instituições de memória, dentre outras facilidades.

Mesmo não estando ainda em funcionamento o *software Tainacan, é* possível obter informações sobre o acervo por meio da página web do MI acessando a base de dados *PHL*. Este se encontra estruturado conforme segue abaixo (MUSEU DO ÍNDIO, 2015):

a) **composição do acervo:** por tipos de documentos; por ano de publicação; por áreas do conhecimento (monografias); por áreas do conhecimento (periódicos); por idioma do documento; por tipos de conteúdo; por tipos de suporte.
b) **perfil dos usuários da biblioteca:** por curso; por tipo.
c) **movimento dos processos técnicos**: aquisições nos últimos 10 anos; aquisições no ano anterior; aquisições no ano corrente; títulos catalogados no ano anterior; títulos catalogados no ano corrente.
d) **movimento da rotina de circulação**: empréstimos no ano anterior; empréstimos no ano corrente; empréstimos no mês corrente; reservas do ano anterior; reservas no ano corrente; reservas no mês corrente; movimento por hora.

Não existe nenhuma publicação que focalize somente o histórico da documentação do acervo do MI. As informações sobre documentação encontram-se dispersas em publicações cujo foco é outro. Em um recente artigo, intitulado. *A implementação da base de dados do Museu do Índio*, Couto, Piquet e Pires (2015), ambos da área de acervo do MI, ao dissertarem sobre a utilização da base de dados *PHL*, *Personal Home Library*, relatam um resumo do processo de documentação da instituição e definem as referências conceituais da documentação museológica do MI.

Estas ações, dentre elas pesquisa, registro e catalogação, foram constituindo a documentação museológica do MI. A documentação museológica é um campo de estudo recente, e relaciona-se às práticas documentais realizadas nos museus.

Documentar é para Davallon (1992) uma atividade primordial no museu e, por este motivo, requer um saber específico e rigoroso. É necessário criar instrumentos, sistemas que possam descrever e localizar um item em todo o acervo da instituição.

O conceito de documentação museológica para Ferrez e Bianchini (1994), autoras de um tesauro museológico usado como referência em muitos museus brasileiros, é a seguinte:

> A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ; BIANCHINI, 1994, p. 65).

Dentre os recursos para melhor documentar um acervo, encontra-se o tesauro[27], ferramenta capaz de descrever as relações entre as categorias de objetos. Segundo Ferrez e Bianchini o tesauro é "um instrumento de controle da terminologia utilizada para designar os documentos/objetos criados pelo homem e existentes nos museus" (FERREZ; BIANCHINI, 1987, p. 17).

Com relação às formas como o MI vem documentando suas coleções, estas sofreram influência direta das práticas e reflexões de outras áreas de conhecimento, especialmente da Antropologia. Assim foi possível encontrar os termos para descrever os objetos indígenas, classificá-los em sistemas, categorias etc.

Desde a época de Berta Ribeiro, quando realizou seus primeiros trabalhos de classificação dos objetos de alguns povos, pensava-se em organizar um tesauro Berta Ribeiro foi quem lançou pela primeira vez uma normatização de vocabulário técnico da cultura material indígena ao publicar o Dicionário de Artesanato Indígena Brasileiro (RIBEIRO, 1988).

O Dicionário foi uma das fontes de referência do tesauro indígena que só veio a ser feito em 2006, quando o MI publicou o "Tesauro de Cultura Material dos Índios no Brasil", de autoria da bibliotecária Dilza Motta que apresenta como propósito da publicação o seguinte:

> [...] estabelecer uma terminologia padronizada para os artefatos existentes/referidos nos diversos acervos do Museu do Índio (museológico, bibliográfico e arquivístico, fotográfico e audiovisual), prestando-se à indexação dos documentos do Museu e, ao mesmo tempo, à recuperação da informação contida neste documento (MOTTA, 2006, p. 4).

Este tesauro destina-se à indexação, recuperação de documentos do acervo do MI: peças, registros bibliográficos, fotográficos, textuais. A ideia era que pudesse ser utilizado por outras instituições para os mesmos fins (MOTTA, 2006).

O tesauro indígena possui 1040 termos, 776 autorizados e 264 não autorizados, apresentados em duas partes: sistêmica e alfabética. Na sistêmica encontram-se os termos autorizados para uso no sistema (descritores) e os demais com que mantém relações de gênero, espécie e de todo e em parte. Na parte alfabética estão tanto os termos autorizados

[27] Segundo o site do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, tesauro é uma linguagem documentária, controlada e dinâmica que contém termos relacionados genérica e semanticamente, cobrindo um domínio específico do conhecimento.

como os não autorizados (não descritores), em ordem alfabética, letra por letra e respectivos inter-relacionamentos.

O tesauro traz um plano geral; um gráfico com as categorias principais identificadas em cultura material (Artefato; Matéria-prima; Técnica Artesanal; Povo Indígena); duas relações de identificadores (Animal e Planta); índices de palavra chave no contexto que incluem todas as palavras que constam dos termos autorizados, não autorizados e identificadores e fotos dos objetos. Segue no anexo G o gráfico de sua estrutura.

Atualmente, o acervo museológico do MI conta com 19.814 objetos, distribuídos por categorias e suas quantidades: Adorno de Materiais Ecléticos, Indumentária e Toucador (4153); Adornos Plumários (1954); Arma (2218); Etnobotânica (63); Instrumentos musicais e de sinalização (855); Objetos rituais, mágicos e lúdicos (2113); Utensílios e implementos de materiais ecléticos (1435); Cordões e tecidos (1798); Cerâmicas (2662); Trançados (2450).Com relação à aquisição, seguem os números de itens adquiridos pelo Museu nos últimos 10 anos: 2009 (277); 2010 (287); 2011(498); 2012 (631); 2013 (540); 2014 (462); 2015 (421); 2016 (85); 2017 (17) e 2018.[28]

O acervo museológico foi sendo ampliado através de doações e compras feitas pelo MI, por colecionadores ou pelas mãos dos próprios índios, que buscavam o Museu oferecendo seus artefatos. Hoje o Museu tem uma política de aquisição de acervo que se desenvolve através dos projetos realizados no âmbito do PROGDOC, com a participação direta dos índios na formação e qualificação do acervo, o que viabiliza hoje o MI a documentar a produção etnográfica contemporânea dos povos indígenas do Brasil. A produção etnográfica contemporânea diz respeito aos registros das formas que assumem as peças que os índios produzem dentro da sua realidade presente, por exemplo, colares que eram feitos de concha, a dificuldade de encontrar estas conchas fez com que elas fossem, muitas vezes, substituídas por outras peças modernas, até mesmo, miçangas, produto industrializado e assim por diante.

Ao longo dos anos o acervo do MI foi compondo um patrimônio[29] reconhecido por agências nacionais e estrangeiras, entre as nacionais está o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e na outra, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), além do reconhecimento da própria sociedade pelos serviços prestados. Os patrimônios reconhecidos pelas agencias apontadas dizem respeito a bens

[28] Os valores foram gerados em tempo real, a partir de dados obtidos pelo PH@Elysio M.S. Oliveira nas bases de dados de controle da Biblioteca do MI. Os dados refletem o conteúdo das bases de dados no momento em que foram emitidos, em 14/04/2018.

[29] Conceito de bens culturais sendo alvo de uma política institucional e como bens representativos de uma memória e de uma identidade nacional ver: ARANTES (1984) e GONÇALVES (2002).

imateriais, onde o IPHAN e a UNESCO reconheceram, o primeiro em 2002 e o segundo em 2008, Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, reconhecidos com apoio do MI após a organização e execução da exposição etnográfica *Tempo e Espaço no Amazonas: Os Wajãpi,* aberta ao público em 2001, no prédio central do MI.

O MI foi incorporando ao conjunto de suas funções a tarefa de organizar estruturas e processos que viabilizaram a disponibilização de seu acervo. Estas ações viabilizaram uma relação de troca com outras instituições, inclusive de sistemas e possibilitaram ampliar seu uso social, além também de estimular as pesquisas nos campos da etnografia. Dessa forma vem sendo desenvolvida a gestão de acervo no MI.

1.2. O PROGDOC

O Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras (PROGDOC) foi assinado em 2008 e se insere no Projeto de Cooperação Técnica entre o Governo Brasileiro e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (ONU/UNESCO), onde a FUNAI/Museu do Índio é agência executora e a UNESCO é a agência de cooperação internacional.

Para sua melhor execução, o **PROGDOC** se desdobra em quatro frentes, a saber:

1) **ProDoclin**: Projeto de Documentação das Línguas Indígenas, visa preservar o patrimônio cultural linguístico dos povos indígenas e a promover o seu acesso;
2) **ProDocult**: Projeto de Documentação Cultural Indígena, trata de pesquisar e documentar temas relativos a saberes tradicionais, mitos, rituais, dimensões simbólicas e estéticas, modos de fazer associados a aspectos específicos de cada cultura;
3) **ProDocerv**: Projeto de Documentação de Preservação de Acervos Indígenas, busca tratar e disponibilizar para as sociedades indígenas e não indígenas os acervos incorporados ao MI. Este projeto está ligado à criação de centros de referências indígenas, administrados pelos próprios índios;
4) **ProDcson:** Projeto de Documentação do Conjunto Acústico Indígena, visa registrar e documentar o conjunto de informações acústico-musicais de povos indígenas.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) é uma agência das Nações Unidas, criada no contexto de pós- Segunda Guerra Mundial, em 1945, tendo como um de seus principais objetivos o de evitar uma nova deflagração de conflitos mundiais. Uma das missões mais importantes da organização é o de garantir a paz

por meio da cooperação intelectual entre as nações, acompanhando o desenvolvimento mundial e auxiliando os Estados-Membros, atualmente 193 países, conforme divulgado em seu site (ONU, 2018). Nenhum país é obrigado a se tornar membro da organização, a proposta é que o país que queira se integrar esteja de acordo com seus princípios**,** como trabalhar pela paz e pelo desenvolvimento mundial.

No Brasil a UNESCO atua a partir de cinco Programas voltados para Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Comunicação e Informação e Cultura. Uma das preocupações deste último Programa está voltada para a concepção e aplicação de Planos de Salvaguarda destinados a diversos segmentos dos saberes e práticas tradicionais da sociedade.

A assinatura do Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras (PROGDOC) se insere neste contexto. Este Programa sob a coordenação do Museu do Índio foi criado com o objetivo de promover a documentação de línguas e culturas indígenas, ampliando as possibilidades de sua salvaguarda. A finalidade é consolidar a documentação linguística e cultural dos índios no Brasil, formando pesquisadores indígenas e não indígenas e criar arquivos digitais em centros de documentação nas áreas indígenas, nas aldeias e no Museu do Índio.

No PROGDOC está definido que as línguas são o repositório de tradições e conhecimentos nativos, bem como o veículo dos processos de transmissão dos saberes de uma geração para outra. E, ainda, chama a atenção para o fato de que no Brasil, especialmente na Amazônia, há uma rica diversidade de línguas e culturas indígenas ameaçadas de desaparecimento. Segundo Leite (2006), existe um cálculo estimado de 180 línguas indígenas faladas atualmente no Brasil e, pelos estudos linguísticos, o número mostra-se bem inferior ao existente há cinco séculos. Ela ressalta ainda que "com a extinção dessas línguas perderam-se tradições culturais e saberes milenares" (LEITE; YONNE; FRANCHETTO, 2006).

O Programa cita o artigo do linguista Michael Krauss (1992), no qual o autor estima que 90% das línguas do mundo estariam em perigo de extinção no século XXI se não fossem tomadas medidas preventivas. No artigo, o autor reforça a necessidade de ampliar o movimento internacional em torno deste fato. O alerta estava dado, era preciso tomar medidas preventivas para evitar o extermínio das línguas.

Ao ser apresentado, no projeto, um panorama histórico dos estudos linguísticos desde a chegada dos europeus à costa brasileira, fica registrado que deste período nos restaram como legado apenas as gramáticas e catecismos de três línguas indígenas que desapareceram: Tupinambá, Kariri e Manau. Apesar de esses documentos conterem fatos registrados por meio

das categorias da tradição gramatical greco-latina, com o objetivo de catequese, eles trazem um detalhamento que permite entender os sistemas e processos fonológicos e morfossintáticos do tupinambá e do tupi antigo.

Em 1950, Joaquim Mattoso Câmara (1953) e Aryon Rodrigues (1984, 1994, 2005) realizaram as primeiras contribuições de estudos das línguas indígenas no país. Anteriormente esses estudos eram desenvolvidos, em sua maioria, por estrangeiros, por leigos, estudiosos e viajantes. Os estudos de línguas indígenas tiveram forte domínio de organizações missionárias.

Há ainda muita influência de missões religiosas. *O Summer Institute of Linguistics* é uma delas, a atual Sociedade Internacional de Linguística (SIL). O objetivo maior da instituição é evangelizar, esta é a base do interesse linguístico missionário. Durante muitos anos no Brasil, o SIL teve um papel importante na implementação da pesquisa em linguística indígena e, até pouco tempo, na linguística internacional. No entanto, o SIL que trabalhava com quarenta línguas indígenas não chegou a contribuir para a formação de pesquisadores brasileiros. Paralelamente, entre modelos descritivos e explicativos[30] e a aplicação de seus saberes em prol de projetos que possibilitassem a sobrevida digna das línguas indígenas, a linguística não missionária foi sendo desenvolvida.

O Projeto apresenta um levantamento realizado em 1991 por Storto e Moore (2002), segundo o qual oitenta a cem línguas tinham recebido algum tipo de descrição. Vale lembrar que quase metade destas línguas estava sem nenhuma documentação. Os autores consideravam que 10% das línguas contavam com uma descrição gramatical satisfatória. Entre os anos de 1985 e 1991, já eram estudadas por linguistas não missionários cinquenta e nove línguas indígenas, um aumento de 36% (STORTO; MOORE, 2002). Mas, foi, entre os anos de 1987 e 1991, que a área tomou um maior impulso, quando o Programa de Pesquisas Científicas das Línguas Indígenas Brasileiras (PPCLIB), do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) ofereceu seu apoio por meio de bolsas de pesquisa para os trabalhos de campo e cursos intensivos.

Em 1995, a linguista Bruna Franchetto (1995) divulgou os resultados de um levantamento que mostra a existência de cerca de 120 pesquisadores (80% ativos; uma dezena de pesquisadores missionários com vínculos acadêmicos em instituições brasileiras). Observava-se o aumento da participação de graduandos e pós-graduandos, e as atividades do

[30] **Descritivo**, modelo de estudo do objeto conforme ele se apresenta e **Explicativo**, modelo de estudo que explica a razão, o porquê dos fenômenos e aprofunda o conhecimento de uma dada realidade. Ver Gerhardt e Silveira (2009)

SIL pareciam estacionárias. Entre 1991 e 1995, houve aparentemente um aumento de cerca de 40% do número de línguas estudadas. Neste levantamento, Franchetto (1995), observa que dos cálculos aproximados, incluindo os resultados da atuação do SIL, das 180 línguas indígenas existentes no território brasileiro apenas um pouco mais de 30 línguas são documentadas, 114 tendo algum tipo de descrição sobre aspectos da fonologia e/ou da sintaxe e o restante continua desconhecida.

A partir da atualidade, os estudos das línguas indígenas têm representatividade em vários centros do Brasil, especialmente no Museu Nacional, no Museu Paraense Emílio Goeldi, na UNICAMP e na UNB, além de contar com contribuições de vários pesquisadores em centros de pesquisa e universidades do Brasil e do exterior, mas ainda assim não foi possível dar conta da diversidade linguística, ameaçada, no país.

Chama-se a atenção para o fato de haver uma carência de pesquisadores dedicados ao estudo de línguas e culturas indígenas.

Alguns povos indígenas já tomaram consciência de que sua língua e sua cultura estão em risco. Esses povos indígenas vêm procurando interagir com linguistas e antropólogos com objetivos claros de dedicar-se à documentação de sua língua e de sua cultura.

Tem aumentado o interesse das populações indígenas pela documentação, este movimento ocorre especialmente na região Norte, porém, a demanda está além do que os poucos pesquisadores e centros preparados para este tipo de trabalho podem suportar. O número e as condições institucionais das iniciativas de registro e documentação estão dispersas e não são suficientes para atender o universo a ser pesquisado e nem conseguem atender à demanda das comunidades indígenas.

Além das justificativas mencionadas acima, existe também a preocupação com a parte de acervos, com os dados sobre culturas e línguas existentes no próprio Museu do Índio ou de posse de pesquisadores que se encontram sem o tratamento e as condições adequadas à sua disponibilização, tanto para a comunidade de pesquisadores como para as comunidades indígenas.

O MI já vinha desenvolvendo ações em parceria com outras instituições com o intuito de buscar soluções para alguns desses problemas. Seguem abaixo algumas das iniciativas:

a) em 2004, o museu através da assinatura de um acordo técnico de cooperação com a UNESCO, publicou em CD o Vocabulário Básico de Línguas Indígenas, incluindo 10 povos indígenas, contendo registros sonoros e visuais da fala e dados sobre aspectos demográficos, sociais e culturais desses povos.;

b) em 2008, assinou outro acordo de cooperação entre a FUNAI/MI e o Instituto Max Planck para Psicolinguística (**MPI**), sediado em Nijmegen, Holanda, o centro técnico do programa DOBE[31]. Esta parceria com MPI permitiu instalar um servidor com a tecnologia LAT (Tecnologia para Arquivamento de Línguas desenvolvida no programa DOBES) no museu. O servidor instalado recebeu os acervos de três línguas indígenas faladas na região do Alto Xingu (MT), resultados dos projetos pioneiros incluídos no Programa Internacional de Documentação de Línguas Ameaçadas (DOBES - 2001-2005): Kuikuro (Karib, Bruna Franchetto, Museu Nacional/UFRJ); Trumai (isolada, Raquel Guirardello, MPI Nijmegen & Museu Goeldi) e Awetí (Tupí, Sebastian Drude, Freie Univ. Berlin & Museu Goeldi).O PROGDOC inclusive é um dos projetos que cria perspectivas de ampliação de cooperação com o MPI visando à instalação de outros acervos.

1.2.1. O ambiente a ser estudado

Segundo dados estatísticos realizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE, o Brasil tem em seu território, morando em terras indígenas ou fora delas, quase 900 mil índios de 305 povos e 274 línguas indígenas. A Fundação Nacional dos Índios (FUNAI) estima que existam sessenta povos indígenas ainda sem contato. Portanto, há um rico universo cultural e linguístico em nosso país a ser desvendado e, ainda a ser documentado e preservado.

Partindo de um conjunto de critérios, no PROGDOC foram identificadas trinta e cinco línguas consideradas mais ameaçadas. O Programa ressalta que estes números representam apenas uma parte do patrimônio nativo ameaçado e em risco de desaparecimento. Para a seleção das línguas foram usados diferentes critérios, a saber:

a) pequeno número de falantes em uma população em via de se tornar monolíngue em português;
b) pequeno número absoluto de falantes, até 500 pessoas;
c) descontinuidade geracional no uso da(s) língua(s) nativas e/ou redução dos domínios e contextos de seu uso e/ou perda de tradições orais e de conhecimentos transmitidos oralmente em língua nativa;

[31] Ver site https://tla.mpi.nl/ DOBES Archive contém a documentação de dados de uma grande variedade de línguas de todo o mundo que estão ameaçados de extinção. Este portal concede acesso ao material arquivado e fornece informações sobre DOBES.

d) boa motivação do grupo indígena para um projeto de documentação, com o concomitante reforço ou resgate da língua;
e) existência de trabalho de pesquisa e/ou documentação, de boa qualidade, já encaminhado ou em andamento;
f) existência de acervos institucionais e/ou individuais, ameaçados, contendo gravações e materiais de pesquisa.

Com os critérios estabelecidos, levantou-se o que existia que se somaram às informações de especialistas que atuam em pesquisa e em documentação linguísticas no Brasil e no exterior[32], procedimento que levou a seleção de 35 línguas relacionadas no anexo H. Entre os resultados encontram-se os Baniwa do Içana: Arawak, Amazonas (AM), com mais de 5000 falantes, grupo que será apresentado no recorte dessa pesquisa.

Paralelamente à produção da Documentação Linguística e, de forma a apoiá-la e otimizá-la, o tratamento e a disponibilização dos acervos documentais sob a guardado MI foram levantados**, s**endo identificados os prioritários, cerca de trinta acervos já existentes sobre línguas e culturas indígenas, pertencentes a coleções pessoais e institucionais, em sua maioria, já cedidos ou disponibilizados na instituição, e relevantes para os objetivos do Programa.

O MI possui acervos imagéticos, textuais, cartográficos, sonoros e tridimensionais dos povos indígenas *Desana, Baniwa, Bororo, Guarani, Kanela, Karajá, Kadiwéu, Kayapó, Kuikuro, Krenak, Maxacali, Nambikwara, Pareci, Parintintin, Xavante, Yawanawa***.** Entre outros existentes em diferentes fundos arquivísticos e coleções, destacam-se os seguintes: Serviço de Proteção aos Índios (SPI), Comissão Rondon (CR), Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), Fundação Brasil Central (FBC), Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e coleções privadas pessoais (como as coleções de Pedro Lima, Milton Guran, William Crocker, General Ismarth, Zelito Viana, Jesco, Helmut Sick, Gustaaf Viger, etc.). No anexo I encontra-se a relação dos acervos pessoais e institucionais sobre línguas e culturas indígenas levantados.

A partir do acervo das trinta e cinco línguas, foi definido o universo a ser trabalhado no Programa, usando critérios considerados pertinentes com cada situação específica, e relacionados a seguir:

a) expressividade do acervo em relação à temática da etnia indígena abordada;

[32] Os números relativos à população de cada etnia foram retirados de Ricardo, Beto e Ricardo, Fany (orgs.), Povos Indígenas no Brasil 2001-2005, São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. Estes números não devem ser confundidos com o número de falantes.

b) nível de organização preliminar do acervo (autoria, etnia, data, local, etc.);

c) segurança quanto à autoria dos documentos doados (ex. fotos) e ao direito de propriedade ou guarda do material por parte do doador;

d) importância do conteúdo informacional dos documentos;

e) estado de conservação do material, de modo a permitir seu tratamento, reprodução digital e disponibilidade na base de dados.

Desde o início dos trabalhos, a estratégia básica a ser aplicada no Programa foi a de construir com os índios uma qualificação do acervo do MI a partir de sua interferência direta, de forma a criar, ao mesmo tempo, uma base de dados documentais digitalizada para acesso das comunidades indígenas às informações existentes e àquelas produzidas a partir do olhar e do saber indígena, durante o próprio processo de reconstrução do acervo. Esta parte do Projeto conta com a parceria dos povos indígenas e suas organizações, bem como outras instituições científicas e culturais.

O trabalho foi conduzido no sentido de capacitar e instrumentalizar os índios de modo que pudessem eles mesmos, registrar o que consideravam como relevante para sua cultura e sociedade, atuando como sujeitos, e não mais como indivíduos passivos da produção de conhecimento sobre os objetos de estudo. O MI inaugura um novo movimento no qual os produtos são destinados também ao consumo dos próprios índios.

A capacitação de jovens pesquisadores indígenas e a qualidade das informações produzidas com sua participação efetiva dá a oportunidade ao conjunto da comunidade de se instrumentalizar, reunindo condições para prosseguir no registro e transmissão de conhecimentos de suas culturas às novas gerações, estendendo, portanto, as possibilidades de sua reprodução a médio e longo prazo.

O alvo potencial das ações de treinamento e documentação é formado, em grande parte, por jovens motivados e habilitados para a transmissão de conhecimentos de suas culturas e que atuam como professores locais. A formação dos pesquisadores-bolsistas do Programa atende a uma imensa demanda escolar de especialização de seu corpo docente e de dados qualificados sobre a cultura e a língua indígena que propiciem conteúdos válidos para fundamentar os trabalhos pedagógicos.

A intenção é que o treinamento dos pesquisadores indígenas nos trabalhos de campo e nos acervos, as bases de dados específicas construídas para seus povos e a implantação de uma infraestrutura preliminar de apoio à continuidade do Programa, possam em alguns casos, possibilitar a própria criação de centros culturais locais, e em outros, fornecerem conteúdo aos centros e núcleos já existentes.

O sucesso está na participação ativa de membros da própria comunidade, estabelecendo um modelo de pesquisa com grupos indígenas, visando à formação de pesquisadores indígenas, especialistas em documentação. Um dos exemplos é a documentação do Kuikuro (karib meridional, Alto Xingu), iniciada por Bruna Franchetto, Carlos Fausto e Mara Santos (UFRJ)[33], que teve continuidade, mesmo depois do término oficial do projeto DOBES, por iniciativa da própria comunidade Kuikuro.

Vários vídeos de autoria dos Kuikuro ganharam prêmios nacionais e internacionais; uma exposição no Museu do Índio, elaborada com participação dos Kuikuro, trata da relação complexa, mas enriquecedora, entre novas tecnologias e os registros da memória tradicional. Esta experiência de pesquisa ligada ao projeto de documentação linguística e cultural realizada em 2001entre os Kuikuro foi inspiradora para a criação do PROGDOC. Quanto ao início dos trabalhos com a documentação cultural dos Kuikuro, a linguista Bruna Franchetto escreve:

> O Projeto de Documentação Linguística – chamado pelos índios de *tisakisüongitegoho*, 'feito para guardar nossas palavras/ nossa língua' – foi o estímulo que deu aos Kuikuro a possibilidade e a oportunidade de conceber e iniciar seu próprio projeto de documentação. Em 2003, os chefes Kuikuro manifestaram sua preocupação com os rumos das jovens gerações; decidiram iniciar um projeto multimídia paralelo de documentação da cultura, ou seja, todos os rituais, incluindo as narrativas associadas, música e cantos, assim como entrevistas e depoimentos obtidos dos donos dos rituais, de especialistas como músicos, cantores e xamãs. Foi decidido que cada especialista que colaborasse com o Projeto cultural receberia um pagamento adequado (FRANCHETTO, 2007, p. 27).

O Programa, nesse sentido incorpora, em sua execução, a participação e intervenção direta dos índios nas distintas fases do trabalho, visando qualificar os registros existentes nos acervos, produzir novas informações e gerar bases de dados que sejam significativas na perspectiva de seus universos socioculturais. Há treinamento de no mínimo um pesquisador indígena especialista em documentação linguística para cada língua a ser documentada, que conta com a disponibilização dos materiais digitalizados e, a elaboração de materiais didáticos e paradidáticos, dentre outros. O acesso aos acervos existentes no MI e outros a serem incorporados, devidamente tratados e sistematizados é um dos benefícios do Programa e atenderá à demanda das comunidades indígenas de recuperar registros, que as auxiliem na documentação e revitalização de suas culturas.

[33]Ver a experiência do povo Kuikuro com o Projeto de Documentação em Franchetto (2007, p. 11-32).

A comunidade científica e acadêmica também se beneficia, uma vez que o Programa se propõe a introduzir e difundir novos conhecimentos e tecnologias, ainda em nível experimental e pouco difundido no país. O MI, além de proteger e divulgar seu acervo fortalece sua capacidade para a documentação linguística e cultural, tornando-se uma referência no tema especialmente para os povos indígenas.

A contrapartida do MI ao Programa passa pelos recursos humanos necessários às funções administrativas, e, em especial, os recursos humanos dos setores de pesquisa e documentação, incluindo pesquisadores e técnicos com especialização, mestrado e doutorado em Museologia, Arquivística, História, Antropologia e outras áreas das Ciências Humanas e Sociais. A equipe participa diretamente do Projeto, seja na execução, acompanhamento e supervisão dos trabalhos de processamento da documentação e dos materiais etnográficos reunidos de outros pesquisadores, seja na coleta, complementação ou atualização das informações culturais dos acervos junto às comunidades indígenas.

O Museu opera também mobilizando rede de pesquisadores acadêmicos que têm atuado em seus projetos, especialmente visando à composição da Comissão Consultiva e da Coordenação Científica e, em especial, à identificação de pesquisadores a serem envolvidos nas pesquisas de campo.

Outro aporte do MI ao Programa são seus próprios acervos documentais a serem incluídos nas bases de dados do sistema de documentação, assim como acervos de pesquisadores que manifestaram interesse em abrigá-los no Museu. Para que os principais objetivos do Programa fossem alcançados foram definidas três categorias, englobando, para cada uma delas, propósitos particulares, a saber:

Quadro 02 – Organização das categorias

Categoria 1	Pesquisadores não indígenas e indígenas treinados e familiarizados com as metas, os métodos e a tecnologia de documentação linguística e de processamento de acervos documentais.
Categoria 2	Acervos documentais relevantes para a documentação de línguas e culturas indígenas tratados e disponibilizados.
Categoria 3	Línguas e culturas indígenas documentadas, abrangendo um conjunto de cerca de 20 ameaçadas.

Fonte: A autora (2018).

Para um melhor encaminhamento do processo de execução do Programa, foi montada uma estrutura formada por setores com diferentes funções a serem desempenhadas nas várias etapas da documentação linguística e tratamento dos acervos documentais, tais como Comissão Consultiva, Coordenação Científica, Gestão Científica de Documentação Linguística, Gestão Científica de Acervos Documentais, Gestão Técnica de Documentação Linguística, Subprojetos de Documentação Linguística, Subprojetos de Tratamento Documental e Gestão Administrativa, detalhadas no anexo J.

A operacionalidade do Programa ocorreu em três frentes: a documentação de línguas; a documentação das culturas e o tratamento documental dos acervos.

A depender de cada situação, estas frentes podem ocorrer ou não, simultaneamente, para um mesmo povo. O Programa tem um desenho cíclico, começa na comunidade indígena e para ela retorna. Para sua realização é imprescindível o envolvimento da comunidade, sem o envolvimento de seus mestres e de jovens, que passam a integrar as equipes como pesquisadores na documentação dos seus processos culturais e suas línguas, no tratamento dos acervos daí decorrentes e no retorno do material para as suas comunidades.

Quanto aos acervos existentes de pesquisadores não indígenas, em virtude de já terem sido coletados, o tratamento é diferente. O Programa prevê o tratamento de acervos documentais (fotografias, vídeos, documentos textuais) sob a guarda da FUNAI e de antropólogos e linguistas que recolheram materiais sobre culturas e línguas indígenas ao longo de suas trajetórias profissionais, e que não se encontram em condições adequadas de conservação. Quando há concordância e interesse do detentor do acervo, é proposto o tratamento desses materiais para o futuro acesso do público, por meio da base de dados do MI.

Os conjuntos de materiais passam a integrar o acervo, sob a guarda do MI, e que se soma ao novo material produzido, a ser disponibilizado às comunidades indígenas. O procedimento para esse fim se dá basicamente a partir dos seguintes meios:

a) documentação em áudio e vídeo e fotográfica de eventos culturalmente significativos definidos conjuntamente com a comunidade indígena.
b) tratamento de todos os materiais coletados no setor de audiovisual do museu do índio: digitalização, edição, reprodução, arquivamento.
c) retorno às comunidades de uma cópia de todos os materiais (devidamente rotulados).

Todos os materiais permanecem em instituições brasileiras, além das cópias entregues, em formato adequado e acessível, às comunidades envolvidas. O MI é o centro de

coordenação e de apoio do Programa, além do local de depósito e arquivamento dos materiais documentais produzidos, assegurando-se, assim, sua preservação e acesso permanente via web, com acessos controlados.

A documentação contemporânea vem sendo produzida pelo MI, a partir dos registros realizados pelo PROGDOC. O Programa conta com a participação dos índios de mais de 100 aldeias espalhadas pelo Brasil, possibilitando os registros de suas culturas e línguas. Desde seu surgimento em 2009 até 2015, envolveu mais de 30 mil índios nos 42 projetos que desenvolveu com o intuito de documentar as culturas, as línguas e de formar acervos.

Os resultados do PROGDOC levaram a criação de um acervo digital que está sob a guarda do MI. Os desdobramentos são inúmeros e diversos, como registros audiovisuais, acervos tratados e digitalizados, dicionários, gramáticas, vídeos, CDs e DVDs, dentre outros.

Reconhece-se o tratamento documental como um dos desafios do Programa visto que estão convergindo para o MI acervos particulares crescentes, além daqueles oriundos dos trabalhos de campo. O volume desse material é significativo e exige tratamento que requer uma maior demanda da instituição, como mostra o anexo K.

Na medida também em que se ampliam por meio de subprojetos culturais a realização de atividades voltadas para a valorização de conhecimentos e práticas sobre temas relacionados à cultura alimentar; sistema agrícola; tecnologias de produção; circulação e partilha de alimentos; processos de manejo da diversidade; territorialidade mítica; cultura material e confecção de artefatos; música e cantos, as parcerias foram realizadas com trinta povos indígenas e abrangem pesquisas, levantamentos e documentação de saberes tradicionais, mitos, rituais, dimensões simbólicas e estéticas, expressões linguísticas e modos de fazer associados a aspectos específicos de cada cultura**,** conforme apresentado no Projeto de Revisão e destacado no anexo L.

Há um quantitativo expressivo da documentação das culturas, com grande potencial de resultados. No entanto, verifica-se que os pesquisadores que conduzem as oficinas ou outras atividades necessárias a estas, normalmente são vinculados a instituições parceiras e,na sua maioria, não são remunerados pelo projeto, a dedicação a este, está sujeita à sua disponibilidade. A opção foi integrar tais equipes por meio de editais e concentrar as ações nos subprojetos de cultura material e sonoridade, a fim de consolidar os produtos obtidos, até o presente momento, nessa área.

O ponto de sustentabilidade do Programa diz respeito ao efeito multiplicador de sua proposta, na medida em que instrumentaliza um número cada vez maior de jovens indígenas em técnicas e processos documentais. Fato que os habilita a levar adiante e assumir a

documentação das línguas, saberes e práticas das culturas de seus povos. Sendo assim, a realização da produção e disponibilização dos conteúdos válidos, qualificados pelos mestres de cada povo indígena e tratados pelas equipes do MI, poderá ser transmitida às futuras gerações. O Programa ainda é favorecido por muitos outros aspectos como:

a) parcerias desenvolvidas com as suas associações e representantes;
b) a viabilização de apoio especializado aos projetos de documentação linguística e cultural de interesse de cada comunidade;
c) a capacitação técnica de seus membros para assumirem os trabalhos de documentação;
d) a recuperação de documentos significativos para as culturas indígenas, oriundos de coleções particulares de pesquisadores;
e) a criação de acervos digitais para salvaguarda e disponibilização de todos os materiais produzidos para acesso aos seus povos.

As equipes de especialistas e consultores do Programa são frutos de parcerias com instituições como UFRJ, FIOCRUZ e o Museu Goeldi. Os profissionais são experientes na área e têm papel fundamental no treinamento sistemático dos pesquisadores indígenas, capacitando-os, e trabalhando lado a lado em oficinas realizadas nas aldeias e instalações do MI, para que, gradativamente, os índios possam dominar cada técnica e assumir o exercício de tais atividades junto às suas comunidades.

Tem crescido a demanda de comunidades para seleção de alguns de seus membros como pesquisadores, principalmente daquelas que ainda não contam com bolsistas pelo Projeto. Isto tem estimulado a aprofundarem os treinamentos e atividades que atualmente desenvolvem sem o apoio de bolsas, ampliando as possibilidades da documentação de suas culturas.

Além do exposto, chama-se a atenção para uma conjuntura favorável ao Programa que sinaliza, numa perspectiva de médio prazo, a sustentabilidade da experiência e das condições efetivas de continuidade futura das atividades e da durabilidade de seus efeitos e impactos. A conferir:

a) a reestruturação administrativa da FUNAI que atribuiu ao MI toda a responsabilidade do desenvolvimento das ações de cultura, com natural incremento do seu orçamento, como consequência dos bons resultados do projeto;
b) a criação da ação orçamentária específica (Ação Orçamentária 2724 – Pesquisa sobre populações indígenas) no Plano Plurianual, com a finalidade de desenvolver estudos, projetos e oficinas de pesquisa e documentação de línguas, culturas e

acervos e capacitar pesquisadores indígenas e não indígenas, constituindo-se num dos objetivos (0949) do Programa Temático N048 do PPA 2012-2015, referente à Proteção e Promoção dos Direitos dos Povos Indígenas;

c) criação de dois centros culturais, subordinados ao MI, como parte das novas atribuições assumidas na gestão dos assuntos da área cultural da FUNAI, destinados a pesquisas, documentação, preservação e divulgação das culturas e línguas indígenas e à capacitação dos índios em técnicas e métodos de tais áreas para assumirem eles próprios o protagonismo dessas atividades em suas aldeias: o Centro Cultural Ikuiapá - CCI-MI[34], em Cuiabá;

d) na época em que esta revisão do Programa foi apresentada em 2012, estava em processo de organização a reserva técnica dos acervos e espaços expositivos, bem como a complementação de equipes especializadas; e o Centro de Formação Audiovisual Guaiás-CAud-MI[35], em Goiânia, na época em fase de implementação de projeto de reforma e adaptação das instalações para abrigar laboratórios, estúdios e aparelhagens para oficinas e treinamentos principalmente em registros imagéticos e sonoros – o Centro foi inaugurado em 2015. Os centros para atender não apenas aos povos indígenas dos respectivos estados – num total de 45 etnias – mas também aos de regiões vizinhas, dada a localização geográfica estratégica dessas unidades descentralizadas, possibilitando a redução de custos de deslocamento dos pesquisadores indígenas para oficinas especializadas, atualmente restritas às instalações do MI no Rio de Janeiro;

e) por fim, na área de recursos humanos, foram incorporados ao quadro do MI onze novos servidores e quinze ao Centro de Formação Audiovisual de Goiânia, além dos seis já lotados no Centro de Cuiabá. Dessa forma, reforça-se a estrutura funcional para apoio e gestão das atividades de documentação.

O MI tem apoiado à implantação de centros culturais em áreas indígenas. Isto já vem ocorrendo junto aos povos que têm participado dos trabalhos de documentação, como por exemplo, o povo Xavante (MT) e Pataxó (BA). O mesmo ocorre no norte do Pará junto ao povo Wayana e Aparaí, por iniciativa dos próprios bolsistas indígenas e dos pesquisadores

[34] O Centro Cultural Ikuiapá- **CCI-MI**, criado em 2012 em Cuiabá, é um dos principais espaços dedicados à promoção e salvaguarda do patrimônio cultural indígena.

[35] O Centro Cultural Indígena de Formação Audiovisual, de Goiânia - **CAud-MI**, inaugurado em 2015, localiza-se próximo às aldeias das Regiões Norte e Centro-Oeste esse propõe a ser um pólo irradiador de cultura indígena.

não indígenas, que integram a equipe do subprojeto de documentação cultural desenvolvido com esses dois povos.

Em 2012, o Projeto de Revisão do Programa solicitou a extensão dos trabalhos por mais três anos se baseando nas boas práticas adotadas e nos resultados alcançados pela metodologia desenvolvida na documentação de línguas e culturas indígenas, no tratamento e disponibilização de acervos e na capacitação de pesquisadores não indígenas e indígenas, o que levou a necessidade de desenvolver mais as atividades que seguem abaixo:

a) consolidar a coleta, processamento de informações e treinamentos para a documentação de línguas indígenas;

b) ampliar a participação de consultores para a documentação de culturas indígenas, até então, dependente da disponibilidade de pesquisadores associados;

c) complementar e ampliar a participação dos bolsistas indígenas;

d) consolidar o tratamento e preservação de acervos existentes;

e) difundir e dar acessos ao material coletado e tratado com a preparação dos dossiês para entrega a todas as comunidades indígenas envolvidas;

f) produzir gramáticas pedagógicas para viabilizar o ensino/aprendizagem de línguas indígenas nos diferentes contextos sociais e culturais;

g) consolidar o processo de inserção dos acervos digitais no servidor do Museu do Índio para acesso via web por parte de usuários indígenas e não indígenas, segundo critérios diferenciados.

O Projeto de Revisão do PROGDOC entre o Museu do Índio / FUNAI e a UNESCO foi aprovado e o acordo entre eles se mantém, assim como também se mantiveram as parcerias com universidades e outras instituições. Atualmente o Programa está em sua segunda revisão, cujo foco é trabalhar com populações indígenas que tem pouco contato com os não índios.

Após quatro anos de implantação do PROGDOC, esta primeira revisão incluía ampliar a capacidade de pesquisadores não indígenas e indígenas para a documentação de línguas e culturas. Ressalta-se que, para dar continuidade à realização das ações do Programa, o MI teve em seu orçamento um acréscimo de R$1.500.000,00, resultado da parceria com a Fundação Banco do Brasil, o que viabilizou a aquisição de parte dos equipamentos doados às comunidades indígenas. Ainda por meio desta parceria, foi possível o Programa ficar quase que totalmente desonerado dos aspectos logísticos, de contratação de serviços e de aquisição de bens e equipamentos.

Outro aspecto a ser ressaltado no prosseguimento do Programa é quanto à participação dos pesquisadores, linguistas e antropólogos, vinculados às universidades brasileiras, com experiência no assunto, isto é, pesquisadores que já vinham trabalhando nas áreas indígenas contempladas no Programa, podendo assim desempenhar papel fundamental na implementação do trabalho.

O Projeto de Revisão do PROGDOC traz como algo inédito da experiência do Programa, justamente, a possibilidade de congregar as universidades em torno dos novos métodos de documentação cultural e linguística, valendo-se, a cada momento, daquela que tiver maior experiência ou contato com o povo indígena selecionado pelo Programa.

Em síntese, a decisão para a aplicação dos recursos deve-se em parte pela eficiência das ações e boas práticas estabelecidas com a reunião de pesquisadores, instituições, dos produtos daí resultantes, do próprio interesse dos índios e de suas lideranças.

A cooperação técnica internacional entre a UNESCO e a FUNAI – MI, as parcerias estabelecidas com as sociedades indígenas e a colaboração de pesquisadores das principais instituições científicas e culturais do país viabilizaram a ação conjunta cujos resultados promissores, ocorridos ao longo desses anos desde sua implantação, sinalizaram o potencial da iniciativa e a importância de se assegurar sua consolidação.

1.3. OFICINAS DE QUALIFICAÇÃO DE ACERVO (OQA)

As Oficinas de Qualificação de Acervo (OQA), realizadas pelo PROGDOC/ProDocult, têm como objetivo propiciar treinamento em documentação, nas comunidades indígenas, reforçando nessas comunidades a transmissão de saberes e práticas, além de manter a qualificação das peças das coleções do museu.

As oficinas têm ocorrido desde 2009. De lá para cá, conforme divulgado pelo MI, a partir das oficinas a instituição pôde incorporar ao seu acervo 3.674 itens etnográficos devidamente qualificados pelos índios. Entre os anos de 2009 e 2015, o MI realizou 21 (vinte e uma) Oficinas de Qualificação de Acervo provenientes dos seguintes povos indígenas:

Tabela 01 - Oficinas realizadas pelo MI em 2009 e 2012 a 2015

Ano:	**Povos:**
2009	Xavante
2012	Meinaku**,** Erikbatsa**;**
2013	EnaueneNaué, Kalapalo, Kaiabi, Kayapó, Marubo, Kuikuro

2014	Surui, Baniwa, Kalapalo, Mathis
2015	Guarani Kaiowá, Kalapalo, Krahô, Kulina, Pataxó, Mathis,Tupiniquim

Fonte: MUSEU DO ÍNDIO (2016).

Conforme o edital de seleção do PROGDOC, o pré-requisito para o cargo de coordenação científica dos projetos de documentação cultural - ProDocult, é possuir doutorado em Antropologia, com a área de concentração em Etnologia Indígena, Antropologia da Arte e/ou estudos de cultura material e imaterial indígenas. No levantamento das oficinas, citadas anteriormente, foi observado que cada coordenador, dentro dos critérios pré-estabelecidos para o desenvolvimento dos Projetos, teve a liberdade de criar a sua própria metodologia para obtenção dos resultados a serem apresentados ao PROGDOC/ProDocult.

Como dito, as OQA, cujo propósito é o de captação e qualificação do acervo etnográfico, que ocorrem no âmbito do ProDocult, são as que particularmente interessam para o desenvolvimento desta pesquisa. Este estudo se dedica a produção da documentação das oficinas e as dinâmicas por elas provocadas, com interesse em observar como se dá a interação entre os diversos setores da instituição e as diferentes linhas de pesquisa envolvidas na construção da documentação.

Nesta iniciativa do MI de envolver os índios e especialistas de diversas áreas afins na formação de suas coleções, busca-se, observar os movimentos de mudanças pelos quais passam as práticas museológicas e, destacar o quanto as OQA tornam as coleções mais acessíveis ao público.

O trabalho antropológico coordenado por Thiago Oliveira (2014) junto aos Baniwa-hohodeni, realizado no âmbito do PROGDOC/ProDocult apresenta um rico detalhamento sobre o contexto socioambiental e cultural deste grupo, importantíssimo para a análise que esta pesquisa se propõe fazer quanto às OQA do MI. O levantamento no MI do material produzido pelo ProDocult/Baniwa-hohodeni, contou com a colaboração da responsável pelo Serviço de Referências Documentais (SERED), a arquivista Thais Martins. Os relatórios/produtos ainda estão sendo tratados e consolidados pela equipe do MI para serem disponibilizados ao público geral.

Ao fazer o levantamento do material referente à OQA Baniwa, constatamos uma série de relatórios sobre cada etapa do trabalho realizado pelo coordenador que foram depois consolidados no relatório final, especificado como: PRODUTO 03 Projeto 914BRA4010 – UNESCO / Contrato: SA-3375/2013 / Consultoria Antropológica: PRODOCULT / Baniwa-hohodeni, de 2014 (OLIVEIRA, 2014).

Os demais produtos tratam de listas com a identificação e organização de todo o material fotográfico e fílmico realizado ao longo do desenvolvimento do trabalho, com exceção de dois produtos, um que se refere a um projeto de exposição contendo conceito etnográfico e museológico – com indicação de objetos, textos, legendas e outros recursos expográficos e, outro, relativo a um projeto de catálogos (texto e imagens) para a exposição etnográfica e a mostra fotográfica. A concepção destes projetos se baseou no material produzido ao logo do trabalho, consolidado no PRODUTO 03 (OLIVEIRA, 2014), podendo ter alterações quanto à seleção de uma ou outra fotografia e ou filme, sem que isto interfira no conteúdo.

O Relatório/Produto 03 (OLIVEIRA, 2014) é uma referência fundamental para esta pesquisa. Ele trata da documentação museológica, pesquisa, constituição e qualificação do acervo que foram realizadas em oficinas no MI e na área indígena Baniwa majoritariamente junto ao subgrupo Hohodeni que habita diversas aldeias na região do rio Aiari, um dos principais afluentes do rio Içana – área de ocupação imemorial dos grupos Arawak desta região.

Figura 1 – Mapa de onde vive o povo Baniwa

Fonte: Organização Não Governamental Arte Baniwa[36]

[36] ARTE BANIWA. Cestaria de Arumã: os Baniwa, onde vivem. [S.l. s.n., 201-]. Disponível em: <https://www.artebaniwa.org.br/baniwa2.html>. Acesso em: jul. 2018.

Não é possível analisar a OQA Baniwa realizada no MI, sem que se conheçam as etapas do trabalho da documentação cultural realizadas na área indígena, como o modo de fazer, a análise do processo relativo ao acervo previsto na proposta de trabalho do PRODOCULT / Baniwa-hohodeni, e as atividades realizadas tanto na área indígena, como no MI são complementares.

2. PERCURSO DA PRÁTICA DE DOCUMENTAÇÃO: REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO E A APLICAÇÃO DAS OQA BANIWA-HOHODENI

O capitulo 2 aborda o percurso da prática de documentação, com base no referencial teórico-metodológico e a aplicação das OQA Baniwa-Hohodeni.

2.1. UMA PERSPECTIVA DE INTERPRETAÇÃO DO OBJETO INDÍGENA

A reflexão sobre a experiência do processo de releitura e formação das coleções do MI no âmbito das OQA do PROGDOC/ProDocult, no limite desta pesquisa, se baseia na sua conceituação no campo de conhecimento da Museologia e da Etnografia na medida em que o MI se insere numa tipologia de museu etnográfico.

Dentre as correlações entre as áreas de conhecimento da Museologia e da Antropologia/Etnologia está o que se constitui como patrimônio, no caso específico do MI, o patrimônio cultural dos povos indígenas que vivem no território brasileiro. O MI tem como um dos seus objetivos, preservar e promover o patrimônio cultural dos índios brasileiros.

No século XIX, expressando-se de forma resumida e simples, pode-se dizer que nos museus a cultura se tornou sinônimo de manifestações materiais e os estudos destas manifestações buscavam reconstituir a história da humanidade. Teoricamente, se queria provar o desenvolvimento humano, os estágios pelos quais a humanidade passava do estágio primitivo ao estágio evoluído, a referência de evoluído era a civilização europeia.[37] No museu, a seleção e classificação dos objetos se prestavam a esta função de ilustrar os estágios de evolução da humanidade, era o local onde as teorias podiam ser testadas. Foi neste contexto que a Antropologia foi surgindo dentro dos museus, logo em seguida já como disciplina acadêmica autônoma foi integrada as universidades (ABREU, 2007).

O contexto era de predominância das Ciências Naturais. Os museus de História Natural formados por coleções de espécimes, seja de botânica, de zoologia, seja de mineralogia, foram os museus que abrigaram as primeiras coleções de cunho etnográfico.

No Brasil, em 1818, foi criado o primeiro museu de História Natural e Antropologia da América Latina, e o mais importante por muitas décadas: o Museu Nacional, hoje vinculado a UFRJ. Este museu, pelas suas significativas coleções, pode ser considerado o mais representativo quanto ao volume de coleções etnográficas. Suas coleções etnográficas iniciais refletem a passagem pelo Brasil de pesquisadores estrangeiros, entre outros, Spix e

[37] Evolucionismo era a teoria de referência, inclusive para os estudos antropológicos.

Von Martius que, em contato com os povos indígenas no Brasil, adquiriram objetos que vieram a formar coleções, parte das quais se encontram no MN. Posteriormente, outros museus foram criados, constituindo suas coleções etnográficas com objetos provenientes dos povos indígenas do Brasil, como o Museu Goeldi (1861), em Belém do Pará, Museu Paulista (USP/SP 1922) e o Museu do Índio (1953).

O MI foi criado no ano de 1953 com um cunho especificamente etnográfico, em um momento político e cultural do país de vertente fortemente nacionalista. À época predominava a preocupação de se criar uma identidade nacional em detrimento das especificidades e diversidades dos numerosos povos indígenas brasileiros. Mas, ao mesmo tempo, as coleções do MI que vinham sendo formadas desde SE-SPI, mais especificamente aquelas formadas pelos etnólogos, introduziram aspectos de uma nova abordagem antropológica, de perspectiva mais culturalista.[38] Nesse sentido, Darcy Ribeiro, que teve papel importante na formação do MI, com suas pesquisas de campo contribuiu significativamente para a formação de coleções etnográficas, particularmente, a do povo Kadiwéu e Urubu Kaapor. Posteriormente, além do Darcy Ribeiro, outros antropólogos também formaram importantes coleções, como Eduardo Galvão e Roberto Cardoso de Oliveira, dentre outros.

No século XX ocorreram mudanças significativas na forma de se perceber os povos indígenas. Novas concepções surgiram na Antropologia que fundamentaram os estudos sobre os povos e a humanidade. As mudanças ocorreram tanto no campo da Antropologia, como no campo dos museus graças aos estudos do antropólogo Franz Boas.

A Antropologia passou a se preocupar com “os significados dos conjuntos culturais” (STOCKING JR, 2004) e o museu passou a se interessar por novas formas de expor os artefatos de "outros povos". No museu passou a se defender que os objetos fossem expostos de maneira que pudessem retratar o contexto em que os povos viviam, isto é, estava-se buscando uma forma de se obter o ponto de vista de "outros povos". Stocking Jr (2004) comenta que, para Franz Boas, cada cultura era uma unidade integrada, fruto de um desenvolvimento histórico peculiar. Desta forma, Boas passou a adotar novos métodos de coleta de material, inaugurando em seus trabalhos de campo registros que se relacionavam mais aos aspectos culturais dos povos estudados (STOCKING JR, 2004). Neste momento nascem "princípios de uma classificação etnológica", onde o objeto passa a ser estudado a partir de seu contexto de produção (BOAS, 2004).

[38] O precursor desta linha de estudo foi Franz Boas, seu estudo se voltou para a cultura e mais tarde para a relação do homem com o meio ambiente, com a cultura e a sociedade. Boas, combateu a teoria evolucionista para ele cada cultura era uma unidade integrada, fruto de um desenvolvimento histórico peculiar.

Posteriormente a Franz Boas, outros antropólogos foram marcantes para o desenvolvimento da área da Antropologia Cultural, tais como Clifford Geertz.

Para Geertz a etnografia não é uma questão de método "[...] é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário" (GEERT, 1989). Esta sua proposta se fez sentir em pesquisadores e suas pesquisas etnográficas, e contribuíram para o trabalho de antropólogos e etnólogos.

Geertz é considerado o fundador da chamada Antropologia Hermenêutica ou Interpretativa. Estas teorias se apresentaram como duas classes antropológicas: a simbólica, que defendia a identificação do significado cultural a partir da observação e análise de ritos, mitos, cosmogonias etc., e a hermenêutica que defendia a interpretação destes fatos sociais. Estas novas concepções marcaram e mudaram as pesquisas na área da Antropologia e Etnologia e, consequentemente, ecoaram no campo dos museus.

Uma das primeiras ações dos antropólogos foi formar coleções para estudo. Os objetos eram retirados de seus contextos originais para servirem como material de estudo e também para testemunhar a existência de outros povos. Esta prática de deslocamento do objeto de seu local de origem para outro local como, por exemplo, o museu, deu início à formação de coleções etnográficas e, foi quando passou a se conhecer também o objeto etnográfico.

O objeto etnográfico é definido por Savary (1988-89) como aquele produzido pelo homem em um contexto específico, referindo-se a uma sociedade humana particular. Cada objeto é feito manualmente, mesmo que se faça em grandes quantidades o resultado final de cada objeto é único. Os materiais e técnicas utilizadas em sua confecção são locais, as formas e estilos estéticos expressam a "identidade étnica, geral ou particular, da sociedade na qual estão inseridos" (SAVARY, 1988-89).

Savary[39] ainda considera que para ter status de objeto etnográfico é preciso ser conservado e guardado numa instituição museal (SAVARY, 1988-89). Já Benchimol e Pinheiro (2009), com relação aos objetos etnográficos e a formação de coleções, explicam:

> A história nos indica que o objeto etnográfico se consolidou como tal e assumiu a importância que tem hoje quando saiu de seu contexto particular e passou a ser abrigado e conservado na instituição museu, formando, assim, as chamadas coleções etnográficas (BENCHIMOL; PINHEIRO, 2009).

[39] Claude Savary, etnólogo suíço especializado em etnologia africana, através de pesquisas interdisciplinares buscou divulgar a diversidade e importância das culturas africanas.

Diversamente de como se desenvolveu a Antropologia, se processa o desenvolvimento da Museologia. Nessa última, embora houvesse vozes que se manifestavam em formas diferenciadas, tardou para se obter movimentos mais representativos.

Como campo de conhecimento a Museologia vem sendo construída ao longo dos anos. Conforme relata a literatura especializada na área de museus, o termo surgiu na segunda metade do século XIX, mais especificamente na Alemanha e na França. Neste contexto, ainda que variasse, a Museologia tinha seu sentido vinculado às transformações pelas quais passavam os museus na Europa.

No contexto brasileiro, a Museologia foi sendo introduzida com este mesmo sentido na década de 1930, através das publicações internacionais, principalmente francesas, que teve forte influência no desenvolvimento dos museus no Brasil.

O Conselho Internacional de Museus - ICOM vinculado à UNESCO foi criado por e para profissionais de museus no ano de 1946. Representou um evento de suma importância para a área dos museus, através de seus diversos comitês especializados, passou a estabelecer uma diversidade de conceitos que corroboraram para a especificidade de diferentes temáticas relativas ao campo dos museus. Esta organização passou a ser um órgão representativo e um fórum para se debater questões voltadas aos museus e aos profissionais que desempenhavam atividades a eles relacionadas.

O ICOM proporcionou a interação de diversas ações que se encontravam dispersas e, desde então, vêm construindo diálogos entre agentes que atuam no campo dos museus. Atualmente, possui mais de 35.000 membros e agentes do campo, que representam a congregação global de museus, compondo um fórum com especialistas de 136 países, com representação de 119 Comitês Nacionais e 30 Comitês Internacionais voltados a diferentes especialidades relativas aos museus. (ICOM, 2018).

Para tratar das temáticas que versam esta pesquisa, no sentido de melhor situá-la e contextualizá-la, utilizamos como referência teórica, dentre outros, os trabalhos que vem sendo desenvolvidos pelos Comitês especializados do ICOM.

Dentre os comitês, estão: o Comitê Internacional de Museus e Coleções de Etnografia - ICME fundado desde a criação do ICOM, em 1946, que trata dos museus e das coleções etnográficas de sítio, de culturas nacionais e internacionais; o Comitê Internacional de Documentação - CIDOC, fundado em 1950, que trata do desenvolvimento da documentação de acervos em museus, o Comitê Internacional para a Museologia - ICOFOM, criado mais recentemente, no ano de 1977, para tratar da "perspectiva teórica de qualquer atividade individual ou coletiva relacionada à preservação, interpretação e/ou comunicação de nossa

herança cultural e natural, além de promover pesquisas sobre o contexto social no qual a relação específica entre indivíduo e objeto se insere". (ICOM, 2018).

Entre os objetivos do ICOM encontram-se o desenvolvimento de ferramentas de referência e normas para profissionais que atuam no campo dos museus. Ao longo de todos estes anos, os especialistas dos diversos comitês que compõe o ICOM vem se dedicando aos estudos de termos e conceitos da Museologia que possam abarcar os seus fundamentos ontológicos e suas práticas, com o objetivo de elaborar um conjunto de padrões e normas operacionais que possam viabilizar para os museus e para a Museologia o desenvolvimento de uma linguagem comum a todos que atuam nesta área. Dentre as publicações do ICOM com esta perspectiva, destacamos duas delas, lançadas pelo ICOFOM, que se tornaram referencias básicas: "Como Gerir um Museu: Manual Prático", de 2004 (BOYLAN, 2004) e Dicionário de Museologia, de 2011 (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011). Pode-se dizer que estas publicações são complementares na medida em que uma trata dos processos de desenvolvimento da prática e, a outra, da teoria relativa ao campo museológico.

O Dicionário de Museologia (*Dictionnaire encyclopédique de muséologie*), originalmente publicado em francês, teve uma versão resumida publicada em português em 2013 com o título conceitos-chaves de Museologia (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Alissandra Cummins, presidente do ICOM à época, escreveu em sua apresentação na versão em português que esta publicação foi produzida para oferecer ao maior público possível o acesso às transformações e à evolução dos vários termos que compõem a nossa linguagem museal, considerando a sua história e o seu sentido atual (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Foi neste sentido que utilizamos o Dicionário de Museologia como parâmetro para balizar teoricamente os termos relativos a esta pesquisa.

A Museologia, na segunda metade do século XIX, era compreendida como um conhecimento voltado para os objetivos e organização dos museus, ou seja, referia-se a administração dos museus, ao conteúdo do museu, ou melhor, tudo que envolvia a descrição do conteúdo do museu definia a atuação da Museografia. Pode-se dizer que em sentido mais amplo, a primeira trata da teoria, ou seja, do “pensar-se o museu” e a segunda da prática, *do* “fazer-se o museu"(MAIRESSE, 2011, p. 323). Havia certa confusão entre a Museologia e a Museografia.

Entre os anos de 1950 e 1960, foi proposto pelo então diretor do ICOM, Georges Henri Rivière, que a Museologia passasse a ser definida pela "ciência que tem como fim o estudo da missão e organização do museu” e a Museografia pelo “conjunto de técnicas em

relação com a Museologia" (RIVIÉRE, 1960), passando os dois termos a conceber o sentido de prática e teoria.

Ainda no campo da Museologia, na Europa do Leste se destacou a figura do museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský**.** Quando dirigiu o Departamento de Museologia do Museu da Morávia, em Brno, criou uma Escola de pensamento museológico entre os anos de 1960 e 1970, fundando pela primeira vez uma base teórica para a Museologia (BRULON, 2017). Stránský buscou definir a Museologia como ciência, tendo como seu objeto de estudo a afirmação de que o museu não era o objeto central da disciplina Museologia. Stránský definiu a Museologia como sendo uma disciplina científica e independente, cujo objeto de conhecimento é a relação construída entre o homem e a realidade, estudo no qual o museu, como fenômeno determinado no tempo, constitui apenas uma das materializações possíveis (STRÁNSKÝ, 1987).

As propostas de Franz Boas para a Antropologia, como as propostas de Stránský para a Museologia, podem levar o museu etnográfico a se repensar. O Museu do Índio está atento a tudo que possa ajudá-lo a se atualizar para melhor atender ao seu público, indígena e não indígena. O Museu, ao construir a atual política de aquisição de acervo desenvolvida pelo PROGDOC, onde se insere a OQA, mostra-se nesse sentido dinâmico.

Neste trabalho com as oficinas de qualificação, podem-se observar algumas questões referentes ao objeto museológico e sua relação com quem o confeccionou. Questões que são relativas às várias representações possíveis do objeto. Na tentativa de melhor entender esta questão, é oportuna a reflexão que faz Krzystof Pomian (1984). Para ele uma coleção é composta de ***semióforos***, isto é, ela se compõe de objetos destituídos de valor de uso, eles não servem mais para serem usados, mas para serem olhados. Segundo este autor, semióforos são preciosidades que se encontram num espaço fechado e existem ali para terem essencialmente um significado e não uma utilidade (POMIAN, 1984). Em suas reflexões, distingue dois mundos, o visível e o invisível e entre eles se encontram os objetos semióforos. Poderíamos dizer que Pomian denominou de mundo invisível, o lugar para o que se encontra no plano dos pensamentos, como os mitos, as histórias etc. Assim, se aproxima a uma linguagem que pode se comunicar entre as pessoas as representações de mundos invisíveis, expressando que há muito mais coisas do que aquilo que se materializa no objeto presente. Pomian define os semióforos como:

> [...] os semióforos, objetos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura. A atividade produtiva

> revela-se, portanto orientada em dois sentidos diferentes: para o visível, por um lado; para o invisível, por outro; para a maximização da utilidade ou para a do significado (POMIAN: 1984, p. 71).

Quanto ao conceito de semióforos, pode-se dizer que ele se aplica perfeitamente aos objetos de museu. No entanto, Pomian quando nomeia os objetos que se encontram fora do circuito de atividades econômicas de semióforos, não descarta a possibilidade de existirem objetos que possuem as duas características: utilidade e significado. Ressalta, porém, que apenas uma das características vai prevalecer, dependendo da postura do observador.

No contexto da OQA dos Baniwa-hohodeni, o cotidiano aparece como uma temática privilegiada para investigações e produções de diversas ordens, pois está repleto de lugares, objetos, imagens e outras experiências que são armazenadas na memória deles. É na pluralidade de sentidos que os compõem, que peças consideradas banais ou sem valor algum podem adquirir significados importantes para um indivíduo e para o grupo e, consequentemente, para as atividades propostas pelo PROGDOC/ProDocult em andamento no MI.

Afinal, que sentido tem dentro de um museu os diversos objetos que compõem a coleção?

Levantou-se esta questão, avaliando neste trabalho em que medida os segmentos possíveis estão presentes na documentação da coleção Baniwa do MI. Os indivíduos envolvidos com a realização da OQA, sejam do MI, sejam os próprios índios, estão tomando consciência que novos alicerces de relação entre eles estão se estabelecendo, o que leva a acreditar que o objeto etnográfico de fato está sendo redescoberto, o que parece corroborar com as observações de Van Velthem, quando diz que:

> Seria essencial o estabelecimento de uma redescoberta dos objetos etnográficos, ou melhor, é igualmente necessário descobrir-se outra coisa que não seja o seu caráter de objeto científico, documental. Através desta via, que representa de alguma forma uma ruptura, é possível conferir a esses objetos outro estatuto, o que abre a porta para um novo olhar sobre os mesmos. A prática que se desenvolveria a partir desses pressupostos torna imperativa uma tomada de consciência da "presença do outro" nas instituições museais, ao invés de tão somente "tornar o outro presente" por meio de seus bens materiais (VELTHEM, 2012, p. 64).

Os objetos, especialmente os etnográficos, de diversas maneiras, podem ser considerados suportes ricos de significados simbólicos representativos do contexto em que o "outro" se insere. Estes objetos ecoam e "[...] afirmam-se como extensões morais e simbólicas de seus proprietários, sejam estes indivíduos ou coletividades, estabelecendo mediações cruciais entre estes e o universo cósmico, natural e social [...]" (GONÇALVES, 2005).

Os contextos sociais apresentam constantemente mudanças, fruto de dinâmicas estabelecidas interna e externamente entre indivíduos ou grupos. Assim, os espaços que pretendem ser representativos destes indivíduos ou grupos, como museus, especialmente os museus etnográficos, devem ficar atentos às dinâmicas vividas pelos povos representados. Neste sentido, uma das características do museu etnográfico é ser um espaço dinâmico, precisando as ações nele desenvolvidas serem continuamente renovadas.

Portanto, um desafio dos museus etnográficos é desenvolver ações que possam ajudara ler as mensagens imbricadas nos objetos de seu acervo, com objetivo de melhor conhecer o "outro". Uma dessas ações é a documentação dos objetos que deve ser constantemente avaliada e atualizada para que este conhecimento sobre o outro signifique o "fazer aprender e deixar aprender. Isso quer dizer: deixar-se ficar sob o domínio do desconhecido num saber que o compreende" (HEIDEGGER, 1994, p. 138).

A iniciativa da OQA do MI mostrou-se rica e interessante, com resultados positivos para ambos, Museu e índios. Para os Baniwa-hohodeni criou uma possibilidade de lançar novos olhares sobre as suas dinâmicas sociocultural, fazendo com que muitos temas fossem revisitados, revisados e ampliados e, ainda, que outros fossem apreendidos nas relações interpessoais que foram sendo tecidas em teias de lembranças e significados entre eles e o MI.

A nova política de aquisição de acervo desenvolvida no âmbito do PROGDOC/ProDocult, onde a OQA dos Baniwa-hohodeni se insere, demonstra que as ações do MI estão de acordo com os mais novos conceitos da Antropologia e da Museologia, atendendo a anseios há muito tempo esperados pelos povos indígenas. No entanto, esta nova postura do MI requer um tempo de maturação para que se consiga obter resultados consistentes do que vem sendo feito.

2.1.1. O Conceito de documentação linguística e cultural do PROGDOC

O PROGDOC deixa claro que não se pode confundir o conceito de documentação linguística com o conceito de documentação linguística e cultural.

No Programa, a documentação linguística e cultural não trata de "descrição", ou seja, da análise da estrutura e funcionamento de uma língua ou de uma sociedade e sua apresentação no formato, por exemplo, de um dicionário, de uma gramática. Os objetivos da documentação de língua e cultura, no caso em questão, abrangem o registro da diversidade das línguas e das culturas em seus contextos, criando acervos digitais para múltiplos usos e usuários. Ao criar acervos digitais acessíveis a todos, busca possibilitar a preservação, em

longo prazo, da memória individual e coletiva, dos conhecimentos tradicionais, das artes verbais, da música vocal e instrumental e tantas outras expressões.

Nesse aspecto ressalta-se que para produzir um registro acessível na posteridade é necessário que seja depositado em formato digital, submetido a uma anotação que contenha, no mínimo, uma transcrição dos enunciados e uma tradução. Antes de depositar os registros em acervos digitais seguros que possam garantir a disponibilidade em longo prazo, eles devem estar organizados, catalogados e descritos, de uma forma estruturada.

2.1.2. As regras de uso do PROGDOC (o Programa como ferramenta para coleta e análise de dados)

O Programa prevê as regras de acesso ao material produzido que incluam, por exemplo, restrições diferenciadas, respeitando os direitos intelectuais e de imagem, bem como as decisões dos falantes, levando em conta, ainda, os conteúdos culturais e os pessoalmente sensíveis, definidos previamente e com clareza entre as partes envolvidas. A maioria dos procedimentos e da tecnologia empregados no PROGDOC foi desenvolvida especificamente para este fim. O ELAN[40] (Elicitação & Anotação) programa mais conhecido, permite a anotação precisa, em diferentes níveis, de quaisquer tipos de gravações de vídeo e áudio, não somente de dados linguísticos de línguas ameaçadas. A tecnologia LAT (Tecnologia para Arquivamento de Línguas), desenvolvida no programa DOBES[41], possibilita construir acervos digitais estruturados, facilitando organizar, descrever, catalogar, providenciar e regulamentar o acesso a dados multimídia associados à anotação.

2.2. O EXERCÍCIO DE ANÁLISE: O POVO BANIWA

A OQA que focaliza os Baniwa foi particularmente rica, porque através das narrativas e descrições do citado antropólogo foi possível acompanhar o processo de manufatura da cerâmica, desde a escolha do tipo de barro às formas das peças, permitindo acompanhar todo o processo de fabricação de um objeto de cerâmica que é uma produção própria desse grupo. O trabalho do pesquisador Thiago Oliveira conseguiu transmitir os fundamentos culturais do

[40] A ELAN é uma ferramenta profissional para a criação de anotações complexas em recursos de vídeo e áudio. Ver o site: https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/. Ver também o tutorial de uso http://www2.fcsh.unl.pt/giid-clunl/civ/tutorial_elan.pdf

[41] DOBES (Dokumentation bedrohter Sprachen) é um programa para documentar idiomas que estão potencialmente em perigo de extinção dentro de alguns anos. Iniciativa da Volkswagen Foundation, ver site: http://dobes.mpi.nl/dobesprogramme/. Acesso em: maio de 2018.

meio em que os índios vivem na criação dos artefatos. Assim nos foi informada com exatidão a escolha do Igarapé onde deve ser colhido o barro, vinculada a tradições mitológicas sobre a cobra que habita a região e a escolha da forma que terá o objeto manufaturado e sua função utilitária.

Para detalhar as observações sobre as oficinas Baniwa selecionamos no universo focado pelo pesquisador, dois objetos de cerâmica, um por eles produzido na oficina e outro já pertencente ao acervo do MI, que procurarei descrever no trabalho.

Nesta pesquisa sobre as ações de documentação do acervo etnográfico foram observadas as possíveis contribuições para o conhecimento mais amplo, no caso particular, dos índios Baniwa, do Alto Rio Negro. Eles vivem na fronteira do Brasil com Colômbia e Venezuela, em aldeias localizadas às margens do Rio Içana e seus afluentes Aiairi, Cuiari e Cubate; também em comunidades no Alto Rio Negro e nos centros urbanos de São Gabriel da Cachoeira, Santa Izabel e Barcelos, Amazonas.

2.2.1. Oficinas Baniwa-Hohodeni

A área ocupada pelos Baniwa no Brasil constitui um território com tradição imemorial de grupos Aruak. Todavia, eles se subdividem em grupos com diferentes autodenominações, sendo o grupo aqui estudado conhecido como os Hohodene, localizados na região do Rio Aiairi. Os Baniwa vivem numa complexa área cultural composta de vinte e duas etnias diferentes com uma das maiores populações indígenas do Brasil. Esta área pluricultural veio constituir ao longo do tempo um espaço coeso com relação à organização social, ritual, econômica e ecológica. Este povo mantém tradições culturais onde se destacam a cestaria e a cerâmica. Com relação à sua cultura material, eles entre si mantêm a tradicional prática de trocas. Por outro lado, com relação aos não-índios, os artefatos constituem seu recurso de sobrevivência econômica. Vivem da venda de seus artefatos aos "brancos".

A cosmologia Baniwa é constituída por um conjunto complexo de mais de vinte mitos, tendo como responsável maior *nhiãperikuli*, criador da forma e essência do mundo, podendo por esta razão ser considerado o Ser Supremo da religião Baniwa.

A subsistência dos Baniwa se baseia na agricultura e pesca, que têm importância econômica e cultural complementar. A familiaridade dos Baniwa com as matas onde vivem é grande, eles detêm um conhecimento preciso e diferenciado delas. Isto se reflete nas suas narrativas mitológicas. Tanto a agricultura, quanto a pesca são atividades que se

correlacionam com ciclos da natureza e calendários míticos. Antigamente estavam vinculados a uma série de rituais importantes.

Ao longo do tempo foram as atividades extrativas e comerciais que contribuíram para modificar seus padrões culturais e de subsistência. Suas atividades comerciais incluem a produção de artesanato para a venda. Os Baniwa são excelentes artesãos, sobretudo de trançado, como cestos e raladores de mandioca que são utilizados como meio de troca inter-étnica e venda aos não índios. De forma semelhante ao seu tradicional conhecimento da floresta, os Baniwa têm um conhecimento detalhado dos tipos de terra da região, e nisto se baseiam para produzir também sua cerâmica, onde igualmente a ecologia e a cultura interagem.

As ações de documentação museológica, pesquisa etnográfica, constituição e qualificação dos acervos que foram trabalhadas em oficinas realizadas com os Baniwa-hohodeni, tanto na área indígena, no alto Rio Negro-AM, como no MI-Rio de Janeiro - RJ estão descritas detalhadamente no Relatório/Produto03, que é dividido em cinco partes.

A primeira parte trata da oficina de qualificação do acervo de cerâmica Baniwa, realizada no MI; a segunda refere-se à oficina de produção de cerâmica na aldeia indígena em São Joaquim; rio Aiari, alto rio Negro - AM; a terceira apresenta a lista das cerâmicas produzidas e adquiridas para a formação de acervos contemporâneos do MI; a quarta parte está relacionada à supervisão das atividades dos bolsistas indígenas; e, por último, a quinta parte dispõe resumidamente de nota de divulgação do trabalho para veiculação interna em meios digitais e boletins do PROGDOC. As partes que interessam a esta pesquisa referem-se à primeira, segunda e terceira partes que, para um melhor entendimento, serão descritas a seguir.

A primeira parte trata-se da primeira OQA realizada no MI, na cidade do Rio de Janeiro. As oficinas foram realizadas no MI em maio de 2014. Carlos Fontes, André da Silva Fontes, Inf.04 – NAM, Inf.01 – CC e Inf.06 – ML, são os índios ligados ao ProDocult que participaram da OQA[42] no Rio de Janeiro. Eles foram acompanhados de uma liderança indígena do Alto Rio Negro, André Baniwa, assessor da Coordenação Regional do Rio Negro da FUNAI (CRRN/FUNAI).

As primeiras atividades no MI foram abertas com a fala do André Baniwa e com uma rápida apresentação musical das flautas de japurutu[43]. Em seguida a esta apresentação, foi aberta uma reunião lembrando a todos sobre o objetivo do Programa, que é o da salvaguarda

[42] As índias que participaram da OQA serão identificadas nesta pesquisa por informante (Inf.1, Inf.2 etc.)
[43] Japurutu é o nome da dança praticada por este povo indígena.

da cerâmica e saberes associados. Propósito que deveria ocorrer pelo processo da pesquisa e da retomada da produção dos objetos, incentivada no contexto de uma oficina na área indígena.

Como forma de situar o MI para os Baniwa presentes no Rio, o antropólogo Thiago Oliveira, coordenador do projeto, descreveu a formação do acervo do museu e de outros museus etnográficos do país, como o Museu Paraense Emílio Goeldi, do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MPEG/MCTIC), o Museu Nacional da UFRJ (MN/UFRJ) e o Museu de Arqueologia e de Etnologia da USP (MAE/USP). O antropólogo fez um apanhado bibliográfico das referências de pesquisadores e viajantes sobre a cerâmica rionegrina, destacando as formas, modos de fazer e as matérias primas ressaltadas nos estudos e relatos de viajantes e etnólogos, como Alexandre Rodrigues Ferreira, Alfred Russel Wallace, Koch Grünberg, Curt Nimuendaju, Eduardo Galvão e Berta Ribeiro.

Na reunião os índios tiveram o primeiro contato com os funcionários do MI, inclusive com os funcionários do setor de museologia que iriam acompanhá-los pelo restante da semana em visitas aos setores e serviços do museu, como reservas técnicas, conservação e restauração, documentação, diretoria entre outros.

Os Baniwa contaram sobre o lugar onde vivem e das longas distâncias que percorreram até chegar ao MI, no Rio de Janeiro. Além dos problemas relativos às distâncias, os índios em conversas com o diretor do MI pontuaram as dificuldades que atualmente sofrem, por exemplo, a manutenção da cultura Baniwa e com os projetos que estão envolvidos, como a comercialização de pimenta Baniwa, o centro Heriene[44], sediado em Ucuqui-Cachoeira e o próprio projeto de salvaguarda da cerâmica que, também, pretende fomentar a comercialização dos objetos como forma de geração de renda.

As visitas dos índios aos diversos setores do MI foram realizadas no mesmo dia da primeira reunião. Segundo Thiago Oliveira, as visitas ajudaram muito aos Baniwa a compreenderem o que significava um museu. Eles ficaram impressionados com as técnicas utilizadas na conservação e no restauro, com o tempo que este trabalho requer o cuidado e o zelo dado a cada uma das peças do acervo do museu.

Observar as peças sendo restauradas e restituídas a um estágio próximo do original proporcionou às ceramistas, do grupo de índios presentes, considerar uma dimensão profunda do trabalho envolvido na conservação de acervos etnográficos. Elas tiveram contato com algumas peças de cerâmica do acervo do MI que foram produzidas por outros povos indígenas brasileiros, como a cerâmica Karajá e Asurini, a cerâmica do Alto Xingu e

[44] Centro de pesquisas voltado para os projetos Baniwa.

de outros povos. Quanto à cerâmica Baniwa, tiveram seu primeiro contato com estas peças na OQA.

Na sala da museologia as cerâmicas Baniwa foram posicionadas para uma observação detalhada de cada um dos mais de 70 exemplares de cerâmica Baniwa disponíveis no acervo do MI. Além das peças, foram disponibilizadas, também para observação, as fotografias de peças presentes em acervos de outros museus no Brasil (MAE, MPEG, MN), fruto das pesquisas realizadas por Thiago Oliveira sem passar pelas etapas do Programa. Nesta atividade se obteve a identificação de matérias-primas, modos de fazer, padrões gráficos e usos, como ilustram as imagens abaixo:

Figura 2 – Observação das cerâmicas: parte 1

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Figura 3 – Observação das cerâmicas: parte 2

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Figura 4 –Observação das cerâmicas: registro 1

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Figura 4–Observação das cerâmicas: registro 2

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Três das ceramistas Baniwa que participaram das OQA, as informantes inf-01 (CC – mulher, 53 anos),inf-04 (NAM – mulher, 52 anos) e inf-06 (ML – mulher, 39 anos)estudaram detalhadamente as formas e padrões gráficos das peças do acervo com objetivo de ampliar o repertório de formas e padrões gráficos e diversificar sua própria produção. A mestre ceramista informante 06 buscou conhecer o formato de uma peça que seu pai e seu avô haviam descrito, como uma louça de serviço de alimentos, chamada *mapoapi*. Apesar de nunca ter visto tal artefato, pela descrição de sua forma ela sabia a peça que desejava encontrar. Pela descrição feita por essa ceramista Baniwa foi possível identificar no acervo do MI oito exemplares de *mapoapi***,** pois o primeiro conjunto de peças de cerâmica qualificadas tratava-se exatamente deste tipo de louça de serviço que essa informante buscava encontrar.

Outro exemplo das observações feitas pelos índios na OQA se refere a uma peça atribuída aos Baniwa pela museologia e identificada por eles como *oomaphiaro***,** pote para guardar iscas – minhocas (*oomaphi*).

Como resultado desta atividade, o Relatório apresenta um quadro que lista a peça identificada na língua indígena e em português. No total foram elencadas como cerâmica branca, oito potes morfologicamente distintos entre os Baniwa, como segue abaixo:

Quadro 03 – Identificação de cerâmica branca Baniwa

Nome em Baniwa:	**Descrição do objeto em português:**
Akhepa	- Panela com alça.A tampa é uma opção moderna, tradicionalmente usava-se folhas de mapanali para cobrir.
Parato	- Prato, ou tigela para serviço de alimentos sólidos e líquidos.
Karapi ou kerapi	- Prato em forma de taça para serviço de alimentos sólidos e líquidos.
Karapidzamaapipeeri	- Taças gêmeas para serviço de alimentos sólidos e líquidos.
Tsolooda	- Potes de armazenamento de água.
Mapoapi	- Potes de serviço de alimentos sólidos – em tamanhos individuais e coletivos
Oomaphiaro	- Potes para guardar isca de pesca (minhocas - "oomaphiaro")
Kaaphiaroda	- Pote para servir o alucinógeno k*aapi.*

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Destas peças, como especificado no quadro acima, apenas duas não são utilizadas no serviço de alimentos, a *oomaphiaro* e a *kaaphiaroda***.**

Cerâmicas sem decoração externa e com diferentes tipos de acabamento foram identificadas por meio de fotos ou enumeradas a partir do conhecimento do grupo presente e de anotações de campo anteriores, como mostra os tipos de peças listadas no quadro a seguir:

Quadro 04 – Outras peças de cerâmica Baniwa

Nome em Baniwa:	**Descrição do objeto em português:**
K*adarhoeta*	- Potes grandes para guardar massa de mandioca.
Pooali	- Forno.
Akhepida	- Camuti grande, para fermentar bebida de mandioca.
Mawakowhiaroda	- Potes para veneno curare.
Mhaiti	- Trempe para panelas (sem breu).
Lambica–Biñole	- Alambique.

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Algumas destas qualificações já tinham sido obtidas por meio de fotografias em viagens de campo realizadas anteriormente e, as atribuições feitas pelo Sr. Laureano, o patriarca de Ucuqui em campo foram refeitas pelas ceramistas que estavam no MI. Neste caso, o coordenador Thiago Oliveira observa que a identificação por meio de fotografias tem suas limitações e, acrescenta ser possível ter uma noção melhor da forma e dos detalhes dos objetos através da qualificação presencial do que a imagem dos objetos fixa sugerida pelas fotografias.

Apesar de existir no conjunto dos objetos observados características distintivas, a ceramista informante 04 registra que cada ceramista faz objetos de acordo com uma técnica própria e, exemplifica, mostrando a diferença entre as panelas que ela faz e as panelas feitas por outra ceramista, a informante 01. Um conjunto de objetos pode ser nominado da mesma forma mesmo que tenha detalhes com diferenças sutis, como é o caso da *akhepa* (panela), citado acima. Frequentemente nas observações dos objetos, as ceramistas descrevem as pequenas diferenças no interior dos conjuntos maiores, como as técnicas próprias de cada ceramista.

Chama-se a atenção quanto ao uso de relações metonímicas pelos Baniwa quando os objetos são para uso ritual. A panela usada no *kalidzamai* é uma exceção, pois a bebida será servida para jovens, homens e mulheres iniciados. A exemplo, a trempe (*heinte)*, é colocada junto do pescoço das crianças durante o benzimento para que ela não engasgue no futuro com espinha de peixe, afirmam os Baniwa.O tipo de comparação metonímica entre as trempes e as gargantas como tubos são frequentes entre os Baniwa. Uma boa parte dos benzimentos Baniwa, denominados *Ñapakaite* utiliza este tipo de comparação metonímica, eles partem de

características dos indivíduos envolvidos no ritual fazendo analogias com o corpo humano para identificar certas vulnerabilidades do corpo e preveni-las através das fórmulas mágicas.

Neste processo foram identificados basicamente três tipos de cerâmicas:

a) primeiro tipo: com acabamento claro e aspecto vitrificado, com decorações feitas em vermelho (que assume algumas variações tonais e será comentado mais adiante);
b) segundo tipo: é uma cerâmica negra, sem decorações;
c) terceiro tipo: é uma cerâmica igualmente negra, mas como decoração feita em negativo, por um processo que será descrito posteriormente.

Destes tipos, o primeiro e o último são considerados, respectivamente, Baniwa e Tukano. O segundo é o de cerâmica que pode ser feita e encontrada entre os dois grupos. O antropólogo Thiago Oliveira, observa que embora esta seja a tradição, vez por outra se encontra um pote Tukano em meio a uma coleção Baniwa, ou vice-versa.

Ele destaca que isto ocorre na coleção do Eduardo Galvão, do MI. E acrescenta que o próprio autor da coleção, em texto sobre o sistema de objetos do alto rio Negro, ressalta a possibilidade e a descreve como uma decorrência de trocas intertribais. Durante a discussão, levantou-se, junto ao grupo, a possibilidade de mulheres Tukano se casarem com homens Baniwa e fazerem potes de acordo com a tradição de suas mães.

O coordenador afirma que esta conclusão não é banal, sobretudo em um espaço social em que se ressaltam, sempre, as linhas de descendência masculinas e a posse dos clãs de homens sobre determinados recursos e conhecimentos. A cerâmica funcionaria da mesma forma, mas em uma linha de transmissão feminina, de mãe e avó para filhas e netas.

As descrições dos materiais e das etapas necessárias ao preparo de cada tipo de cerâmica seguem no anexo M. Nos objetos analisados na OQ foram identificados pelos Baniwa diversos padrões de desenhos. O relatório contém uma lista com a identificação dos desenhos na língua indígena e em português no anexo N, além dos padrões desenhados pelos próprios índios.

Nos dias seguintes ao encerramento das atividades de qualificação do acervo de cerâmica no MI, os Baniwa fizeram visitas técnicas a duas instituições no Rio de Janeiro, o Museu Nacional (MN) e o Museu de Arte do Rio (MAR). No MN os Baniwa tiveram acesso à reserva técnica do acervo etnográfico e entraram em contato com a plumária rionegrina e a plumária Baniwa. Estas peças foram detalhadamente estudadas pelos índios Carlos e André Fontes com o objetivo de reproduzi-las na aldeia. Nesta instituição, visitaram também as áreas destinadas as exposições.

No MAR as salas de exposições foram apresentadas aos Baniwa pelo curador Paulo Herkenhoff que descreveu as telas, esculturas e fotografias do acervo do museu e dialogou com o grupo sobre o acervo. No final da visita, após terem feito a apresentação de uma dança tradicional, os Baniwa doaram ao MAR um par de flautas cerimoniais, cujo nome em Baniwa é *yapooloto***.**

A segunda parte do relatório refere-se à segunda oficina de produção de objetos realizada na aldeia indígena, em São Joaquim; rio Aiari, TI alto rio Negro-AM. Nesta parte, as etapas do processo de produção da cerâmica são postas em prática, permitindo observar detalhadamente o passo a passo de cada uma delas. É o momento em que são colocados em prática os conhecimentos adquiridos com as atividades realizadas na OQA no MI.

A oficina na aldeia repete o que foi visto na OQA do MI, os processos de produção da cerâmica são retomados, sendo que nesse momento, são postos em prática. As ceramistas vão produzir a cerâmica, explicando cada etapa do processo e, também vão pôr em prática as pesquisas que fizeram no museu, entre elas a retomada das cerâmicas que não estavam mais sendo produzidas, revendo técnicas, formas, dentre outros aspectos. Esta segunda parte do relatório, busca aprofundar os conhecimentos e esclarecer quaisquer dúvidas quanto aos detalhes de cada etapa de produção da cerâmica no contexto Baniwa.

No centro comunitário de São Joaquim, o coordenador Thiago Oliveira teve uma conversa com a comunidade para esclarecer que tratariam na reunião sobre a organização da oficina e seus objetivos. Ou seja, realizar e documentar a oficina de produção de cerâmica e, produzir um filme temático sobre a cerâmica no dia-a-dia dos Baniwa. O coordenador frisou que a oficina de produção proposta visava à preservação e a transmissão do conhecimento tradicional sobre a cerâmica Baniwa. A comercialização não era o objetivo naquele momento, mas que poderia ser pensada a partir da pesquisa que estava sendo desenvolvida na oficina. Foi explicado que como forma de registro e incentivo ao trabalho realizado, o MI iria adquirir algumas das peças produzidas. Acordou-se planejar com detalhes um cronograma para as atividades, como também o roteiro para o filme.

A oficina se realizou em uma palhoça próxima ao rio Aiari. O número de ceramistas envolvidas com a oficina eram doze (12 Informantes - Infs,), sendo que duas não tinham experiência com a produção de cerâmica. Elas ainda não dominavam as etapas do processo: mistura de barro (*dekay*) com cinzas de caraípe (*kawa*); modelagem dos objetos pela técnica do acordelado e a queima.

No primeiro dia, as mulheres foram para a palhoça com o material de trabalho e iniciaram a oficina fazendo a mistura das cinzas de casca de caraípe (*kawa*) com argila. Neste

momento o cronograma foi debatido e definido, como tinham material suficiente para iniciarem a produção de cerâmica, deixaram o registro da coleta do material para ser feito depois, isto é, dentro de sete dias e, enquanto isso elas garantiriam a produção das cerâmicas, fazendo com que ficassem prontas logo.

No processo de investigação para o desenvolvimento do trabalho na oficina apenas uma das ceramistas, a informante 06, foi eleita a mestra da oficina, pois melhor sabia fazer o acabamento de pintura vermelha (*eewa*) e cobertura com verniz vegetal (*oomaphitako*) característico da cerâmica Baniwa.

As participantes da oficina receberam do coordenador Thiago Oliveira um compendio de sua autoria sobre os padrões gráficos, identificados nas cerâmicas do MI, durante as atividades de qualificação do acervo no museu. A partir dos padrões gráficos identificados, o coordenador propôs as ceramistas fazerem um catálogo dos desenhos em placas de cerâmica. Cada uma ficou com a incumbência de fazer três placas de tamanhos diferentes. Após a secagem a placa seria pintada e queimada. Esta atividade permitiu esclarecer detalhes sobre o procedimento da pintura que, até então, não estava bem explicado. A exemplo, que na pintura com o pigmento de *eewa* dissolvido em *manicoera* (caldo de mandioca amarga) pinta-se a cerâmica antes de queimá-la e não depois, como tinha se pensado.

Ficou decidido que as mulheres investiriam seu tempo na produção de objetos que ainda não sabiam fazer, visando assim aumentar o repertório de formas, para isso às fotos e a presença das ceramistas que foram até o Rio de Janeiro serviram como estimulo.

Os objetos, já produzidos pelas ceramistas antes da oficina, foram listados pelo coordenador Thiago Oliveira, a saber:

Quadro 05 – Produção de Cerâmica anterior a OQA

Quant:	**Objeto:**	**Ceramista Baniwa:**
04 02	- akhepa - mapoapi	Inf.06 – ML (mulher, 39 anos)
04 01 01	- paratto tsike - prato grande - mapoapi	Inf.01 – CC (mulher, 53 anos)
02 04 01	- tsolooda (peq.) - paratto - akhepa	Inf.04 – NAM (mulher, 52 anos)
01 01 01 01	- akhepida - akhepa - paratto - mapoapi	Inf.07 – ABS (mulher, 57 anos)
01	- tsolooda	Inf.08 – LBS (mulher, 28 anos)

01	- omaphiaroda	
03	- paratto	Inf. 10 – LBS (mulher, 30 anos)
02	- mapoapi	Inf. 03 – DAC (mulher, 36 anos)

Fonte: OLIVIERA (2014).

Como estava previsto fazer um filme paralelamente à oficina, o coordenador sugeriu que o roteiro sobre a cerâmica fosse montado. Os tópicos levantados para filmagem foram: coleta de matérias-primas (barro, casca de *caraípe*, resina *oopaphitako*); processamento das matérias-primas; registro das técnicas de modelagem e acabamento; e entrevistas dirigidas com algumas das ceramistas sobre a tradição da cerâmica e seu desaparecimento das práticas Baniwa. Além das cenas de cobertura, como exposto no anexo O.

Segundo Thiago Oliveira, definir o roteiro do filme foi bem difícil, pois os Baniwa não têm o hábito de tomar decisões coletivas para tarefas cotidianas. Por exemplo, cada pessoa tem o costume de tirar o barro em depósito que escolhe e, se é para registrar, não há como chegar a um consenso sobre qual a melhor situação. A dificuldade de definir o roteiro com a participação de todos fez com que a definição se realizasse junto aos bolsistas do projeto Orlando Fontes com as ceramistas Inf.01, Inf.04 e Inf.06.

Após o término da atividade com as placas, as ceramistas se dedicaram a modelar diversos tipos de objetos: *kadarhoeta, akhepa, kaaphiarooda, karapi dzamaapi peeri, karapi, biñole, paaratto, tsolooda, mawakolhiaroda, mapoapi***.** Segue no quadro abaixo o levantamento da produção de cada ceramista:

Quadro 06 – Produção das Ceramistas Baniwa no processo da OQA

Ceramista:	**Objetos produzidos:**
Inf.01 – CC (mulher, 53 anos)	-01 kapoapi, 01 karapi dzamaapi peeri, 01 kadarhoeta (iniciado)
Inf.02 – MCA (mulher, 12 anos) iniciante	- 01 karapi, 02 paratto, iniciou um kaaphiaroda e uma tijela imitando o prato do antropólogo.
Inf.03 – DAC (mulher, 36 anos)	- 01 biñole, 01 kaaphiarooda, 01 akhepida
Inf.04 – NAM (mulher, 52 anos)	- 01 paratto, 01 akhepa pamadzoapi, 02 kerapi, 01 kaaphiaroda
Inf.05 – MBS (mulher, 34 anos)	- 01 paratto, 01 tsolooda, 02 mawakolhiaroda
Inf.06 – ML (mulher, 39 anos)	- 02 dzamaapi peeri kerapi, o resto do tempo ficou ajudando porque é professora.
Inf.07 – ABS (mulher, 57 anos)	- 01 biñole, 03 akhepa
Inf.08 – LBS (mulher, 28 anos)	- 02 omaphiaroda, 01 tsolooda
Inf.09 – DB (mulher, 24 anos) iniciante	- 02 paratto
Inf.10 – LBS (mulher, 30 anos)	- 03 paratto
Inf.11 – AR (mulher, 22 anos) iniciante	- 01 kerapi, 01 paratto,

Fonte: A autora (2018).

As ceramistas Inf.01 – CC (mulher, 53 anos), Inf.04 – NAM (mulher, 52 anos) e Inf.06 – ML (mulher, 39 anos) foram entrevistadas para o filme pelo coordenador e por um bolsista indígena. Os temas abordados foram o aprendizado da cerâmica, a história pessoal com este trabalho, as técnicas envolvidas na primeira fase de elaboração das peças, a modelagem e o desaparecimento da cerâmica ao longo dos últimos anos.

A partir dos relatos e da produção propriamente dita das ceramistas, é apresentada a seguir a descrição de cada uma das etapas do processo de produção da cerâmica.

2.2.2. Etapas da produção da cerâmica

Esta seção versará sobre todas as etapas necessárias à produção da cerâmica.

2.2.2.1. Matéria-prima

Conforme descrito no relatório final as ceramistas informaram que os barros utilizados na oficina eram de diferentes origens: Araripirá (igarapé *manaapipawa*), Macedônia (igarapé *haalepeki*), *xibaru* (direto no porto da comunidade, no Aiari), Santa Isabel (direto no porto da comunidade, no Aiari) e Irauaçu (igarapé *Ñamaropawa*, afluente do Peeriali – igarapé gavião).

Quanto à origem das outras matérias-primas foi informado que: a casca de caraípe (kawa) foi trazida de Ucuqui, Araripirá e Macedônia. O*omapihitako*, resina para usar no acabamento das peças, veio de Ucuqui, Araripirá e São Joaquim; *Eewa*, barro amarelo que será misturado à *manicoera*; suco de limão ou de cubiu para se fazer a tinta com a qual serão pintados os grafismos, veio do Uaranã, de Poopooliana, poço da coruja – só existem dois depósitos conhecidos deste material em toda região do Içana, este poço, no distante igarapé Uaranã**,** e um poço situado abaixo de Araripirá, uma das comunidades que fica à montante de São Joaquim, antes da cachoeira de Uapuí. O limão também veio de Araripirá. Além dos materiais citados, há o material que cada ceramista traz consigo que inclui pedras *doophe* herdadas de suas mães, que vieram do rio Apapóris, assim como caroços de inajá, ambos usados para polir as peças.

O coordenador Thiago Oliveira destaca que esta diversidade de origem dos materiais demonstra que em uma única comunidade não é possível encontrar todo o material necessário para fabricação destes objetos, sendo imperativo o deslocamento e a conformação de uma rede de relações para que se possa elaborar a cerâmica entre os Baniwa.

Figura 6 – Coleta de casca de kawa

Fonte: OLIVEIRA (2014).

2.2.2.2. Coleta de material

Como dito anteriormente, a coleta de material ocorreu depois das ceramistas iniciarem a produção, pois segundo o coordenador tinham material suficiente para tal produção. A data para registrar a coleta foi definida, o grupo que participou estava composto por dez pessoas, além do coordenador Thiago Oliveira estavam05 índias informastes (inf.01, inf.02, inf.08, inf.09, inf.10) e mais 05 índios homens, bolsistas. O local escolhido para coleta encontra-se na região do Araripirá, no igarapé *manaapipawa ,* lugar para coletar barro *dekai*.

O deslocamento para o local dependia de barco, o grupo foi de voadeira, barco com motor, que levou cerca de uma hora até chegar ao destino. Os índios costumam fazer essa viagem de rabeta, barco mais simples, que pode tomar todas as horas em claro de um dia.

Esta atividade tomou todo o dia, pois no caminho foram feitas também a coleta da casca de caraípe (*kawa*) e*oomapitako*. O coordenador Thiago Oliveira, além de tomar nota, filmou e fotografou toda a viagem, ele diz que por conta de uma chuva os registros de filmagem da coleta de barro foram prejudicados, mas ele se mostrou tranquilo por já ter registros deste tipo de atividade, feitos por ele em 2012.

O índio Carlos foi o único que não foi até o igarapé pegar barro, ele se ocupou de pegar *oomapihitako* para sua esposa nas imediações da aldeia de Araripirá.

Um dos índios coletores, que vive em Araripirá, informou que há pouco tempo havia encontrado este depósito de barro e, que isto ocorreu, enquanto caçava na região. Ele contou que levou um pouco do barro para sua esposa, a ceramista Inf.01, que aprovou a amostra após modelar e queimar uma peça. Neste momento foi esclarecido que somente após a queima, uma amostra de barro pode ser considerada boa para a produção.

Quando estava no igarapé, a Inf.01explicouque o barro é considerado pelos Baniwa como as fezes da cobra gigante, *oomawali* – dono (*liminali*) dos peixes e de outros seres e recursos aquáticos.

Figura 7 – Grupo a caminho da coleta de barro no igarapé manaapipawa

Fonte: OLIVEIRA (2014 p.41).

Os Baniwa coletaram também o caroço de babaçu. Estes caroços são grandes, uma vez polidos, podem ser usados para o polimento de peças maiores. Observa-se que atualmente as mulheres não têm mais tamanhos variados das preciosas pedras *doophe*. O coordenador lembrou que o viajante e etnólogo alemão Koch-Grünberg registrou algumas ceramistas com diversos tamanhos destas pedras, próprios para polir louças de variados tamanhos.

Figura 8 – Matéria prima: Cachos de babaçu, a parte dura do caroço do fruto será usada na cerâmica, como polidor

Fonte: OLIVEIRA (2014, p.49)

No retorno para a voadeira, as mulheres carregavam seus *aturás*[45] cheios e pesados contendo**,** além, do barro e do coco de babaçu, um pouco de farinha que trouxeram para o lanche e outros apetrechos. O grupo estava de volta à aldeia no final da tarde.

[45]Cestos feitos de cipó

Figura 9 – Coleta: Atará à testa, coleta de pequenas bolinhas de resina, chamadas oomapihitako, nariz de minhoca, que são localizadas em uma planta arbustiva, característica da transição entre caatinga amazônica e terra firme.

Fonte: OLIVEIRA (2014, p. 42).

Figura 10 – Coleta

Fonte: OLIVEIRA (2014, p. 42).

Figura 11 – Coleta de barro

Fonte: OLIVEIRA (2014, p. 42).

Seguindo com as atividades na aldeia, a mestra Inf.06 foi filmada demonstrando detalhadamente todos os passos para a modelagem das peças, desde a formação da base até a subida dos rolos acordelados e a posterior abertura da peça com o pedaço de cuia, ela ainda mostrou como é a etapa do polimento utilizando a tradicional pedra *doowhe.*

2.2.2.3. Modelagem

Primeiro faz-se uma base redonda, o fundo do pote (*liwaphita*), achatando com a mão um bolo de massa. Depois são feitos diversos cordéis de massa (*pakalapitanikha*– enrolado; ou *pattipilanikha* – torcido). Em seguida, se junta os cordéis à base (*peroetaka* – colocar na forma; ou *papatikakani*, amassar na forma). Após esta última fase, inicia-se a abertura do objeto (*pametakani*) utilizando pedaços de cuias (*wiia* – nome para o pedaço de cuia), sempre controlando a umidade da massa acrescentando água se necessário. Feito isso, deixa-se o objeto descansar e, por várias vezes, se repete a operação de abertura com o pedaço de cuia.

Figura 12 – Modelagem da cerâmica: base

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Figura 13 – Modelagem da cerâmica: cordéis

Fonte: OLIVEIRA (2014).

2.2.2.4. Polimento

As peças modeladas são polidas. Usa-se uma faca para cortar partes que restaram da modelagem inicial, como a base das panelas. As peças vão tomando formas mais harmônicas, as paredes delas vão se afinando progressivamente. O polimento é feito por alguns dias. É preciso polir, deixar secar, e polir novamente, até que a peça esteja realmente seca, sobretudo a parte externa do objeto, a parte interna conserva mais rapidamente os polimentos feitos inicialmente.

A Informante 06 (ML - mulher, 39 anos), ceramista e mestra, explicou que o polimento é fundamental para a passagem do verniz, um bom polimento garantirá que o verniz seja aderido em todas as partes. Não se pode perder tempo nesta fase, as mulheres levaram as suas cerâmicas para poli-las à noite, pois as cerâmicas secam rapidamente e, se passar do ponto o polimento com pedras e caroços não faz mais efeito. Se o polimento não acontecer a tempo, as paredes das peças ficarão com aspecto mais grosseiro. As peças após os sucessivos polimentos adquirem um aspecto mais escuro e vidrado.

Figura 14 – Polimento

Fonte: OLIVEIRA (2014).

2.2.2.5. Pintura

Este processo envolve diversos materiais. O pigmento vem de um barro amarelo chamado *eewa*, citado anteriormente. É encontrado raramente em alguns poucos barrancos de rio. A sua coleta só é possível ser feita no verão, quando as águas baixam. As ceramistas comentaram que Carlos trouxe uma boa quantia de *poopoolianae* que era de ótima qualidade.

Ao pigmento mistura-se um líquido ácido: *manicoera*, o ácido extraído da massa de mandioca; suco de limão ou ainda suco de *cubiu*. A novidade foi a técnica de confecção de pincéis usada por Maria: corta-se o cabelo liso de uma mulher, e faz-se um pincel com barro. O trabalho de pintura foi iniciado pelas plaquinhas que seriam usadas como referência para os desenhos contidos na cerâmica.

Através de uma conversa entre o coordenador e as ceramistas, onde as mulheres falaram detalhadamente sobre o estilo de pintura Baniwa, foram destacadas as seguintes observações: como era notável a alternância entre linhas de diferentes espessuras, em partes diferentes dos desenhos nas peças; como os desenhos se distribuíam e se diferenciavam em cada uma das partes das peças, como o fundo, as paredes laterais e suas diferentes inclinações, além das partes internas, externas e as bordas; como as ceramistas tinham o hábito de dividir o espaço a ser desenhado por meio de linhas de diferentes espessuras; como era comum o uso de linhas suplementares que complementam os espaços deixados vazios nos desenhos.

As mulheres falaram que até então, elas não tinham prestado a devida atenção nos desenhos. Neste momento o coordenador propôs um reexame das peças fotografadas. Ele acrescentou que isto poderia ajudar a identificar desenhos mal feitos presentes nas peças dos acervos, com isto poderiam evitar repetir os mesmos erros nas cerâmicas produzidas nas oficinas (OLIVEIRA, 2014).

A informante 04 fez uma fala reforçando a importância de se registrar um dos objetivos da oficina que é o aprendizado do acabamento das peças, com a pintura e o envernizamento. A informante 06descreveu etapa por etapa do acabamento das peças: a pintura feita com *eewa* e um dos solventes ácidos citados anteriormente, na peça ainda crua. Com a queima, a peça passa de cinza para um tom branco ou bege e a pintura passa de amarelo vívido para um vermelho bastante aberto, quase laranja. Somente o verniz fará com que a peça adquira um vermelho mais fechado. O verniz também fecha um pouco o tom da cerâmica pintada.

Como ceramista, a informante 06 contou a sua história pessoal, falou sobre o modo como aprendeu os desenhos e também a existência de uma segunda técnica de desenho, feita

após a queima, em peças previamente enegrecidas com fumaça e sumo de algumas folhas e posteriormente pintadas de vermelho feito de *kerawidzo* e leite de sorva. O coordenador Thiago Oliveira constatou que, de fato, esta informante era a única ceramista que conhecia integralmente a técnica de pintura e acabamento tradicional das mulheres Baniwa.

A transmissão de conhecimento sobre o modo de fazer de determinados objetos para os Baniwa está relacionado ao ritual de passagem da adolescência para a idade adulta: fazer cerâmica é uma tradição das mulheres e fazer cestaria é uma tradição dos homens. Esta transmissão de conhecimento não vem sendo mais praticada pelos Baniwa (OLIVEIRA, 2014).

Figura 15 - Pintura

Fonte: OLIVEIRA (2014).

2.2.2.6. Queima

Para a queima das peças que estavam sendo produzidas na oficina, as mulheres se deslocaram caminhando por dez minutos até uma roça próxima da aldeia. Nesta roça, local da queima, a informante 06 foi quem organizou o trabalho. As ceramistas contaram com a ajuda dos homens que fizeram um grande jirau em que as peças foram colocadas. Por baixo o fogo foi aceso com pequenos gravetos e alguns pedaços de lenha. As peças começaram a escurecer progressivamente, adquirindo um tom marrom fechado e brilhante, que realçava a pintura

amarela que, em algumas peças, ia adquirindo um tom mais alaranjado, em transição para o vermelho.

Quanto ao processo de queima o coordenador observou que enquanto as peças esquentavam, os homens tiravam algumas toras de madeira de boa qualidade para queima. Além de sustentar um fogo mais duradouro, estas madeiras resultam na produção de carvão vegetal que será utilizado futuramente para aquecimento das peças durante o envernizamento. As peças só são retiradas do jirau quando estão quase negras e com pintura já vermelha. Depois desta queima no jirau, as cerâmicas são colocadas sobre toras previamente empilhadas que serão acesas para fazer uma grande fogueira. Neste momento, as peças são colocadas emborcadas e sem nenhuma lenha acima, para impedir que brasas e fuligem se depositem sobre ou dentro das peças, evitando que manchas negras apareçam, prejudicando o aspecto final dos objetos.

Figura 16 - Queima

Fonte: OLIVEIRA (2014).

Só após o fogo abaixar, o que levou umas duas horas, é que as ceramistas começaram a retirar as peças do jirau. O coordenador comparou esta ação a um jogo de varetas, pois as cerâmicas são retiradas uma por uma, das peças que se encontravam mais acima, até chegar às peças que estavam no fundo dos restos da fogueira. Isto era feito pelas mulheres se alternando

com pás e vergalhões de ferro, ou grandes varetas de madeira dura. Estas são as ferramentas usadas, com as quais iam se retirando as peças que estavam mais brancas e reposicionando sobre as áreas com mais cinzas aquelas que estavam mais enegrecidas. O coordenador pôde perceber, o que as ceramistas já haviam afirmado que, as cinzas brancas ajudam a embranquecer as peças, o carvão e a fuligem fazem com que elas fiquem negras.

Os registros mostram que as ceramistas levaram cerca de uma hora para retirar todas as peças para bacias de alumínio. As ceramistas contam que se as peças fossem colocadas diretamente na terra criaria também manchas pretas nas mesmas, por esse motivo, nessas ocasiões, as bacias são utilizadas para colocar as cerâmicas. Antes da difusão das peças, as mulheres posicionavam suas cerâmicas sobre pedras.

4.2.2.7. Envernizamento

A informante 06 mostrou como se faz o envernizamento com a resina de *omapihitako*. Conforme seu relato, as pequenas bolinhas de resina são unidas em um bastão com auxílio de água aquecida. Após isto, aquece-se a peça em um fogareiro de barro. O coordenador faz uma nota sobre este objeto, diz ser de origem cabocla, que chegou a região do Içana vindo da região de baixo e, é encontrado desde o baixo amazonas até o alto rio Negro. Este fogareiro é uma das peças que as mulheres fazem atualmente para vender em São Gabriel da Cachoeira, cidade próxima a aldeia. Foram separados dois exemplares para a coleção do MI.

Voltando ao relato da inf. 06, ela comenta que a peça não pode estar pouco aquecida, se não o verniz vegetal não adere à mesma. A atividade é delicada, a peça não pode ficar também muito aquecida, pois pode queimar o verniz vegetal.

No relatório o coordenador passa a descrever a cena: enquanto a peça está emborcada no forno, a ceramista vai testando o ponto do verniz até que sinta que pode colocar a peça na bacia e começar a espalhá-lo. Segundo ele a operação deve ser feita rapidamente e deve-se evitar retornar muitas vezes com a peça para o forno, sob o risco de queimar o verniz já aplicado. Para manusear a peça somente folhas verdes de árvores auxiliam as mulheres, assim como as bacias de alumínio. Primeiramente o verniz deve ser passado nas partes em que vai se segurar a peça com auxílio das folhas. Depois deve passar inteiramente pelo lado externo e interno da peça. As bordas esfriam mais rapidamente, por isso, recebem o verniz primeiro. Daí se vai em direção ao centro da peça.

Foi observado que as mulheres presentes foram pegando a prática e foram se acostumando a realizar o envernizamento de suas peças.

A demonstração de outra técnica com queima, feita pela informante 01, desta vez com fumaça e seiva de folha de urucum, só que a peça quebrou. O coordenador comentou que isto não era um problema, pois esta técnica já tinha sido registrada por ele em sua pesquisa realizada em 2012.

3. ANÁLISE DAS OFICINAS E O OBJETO INDÍGENA DOCUMENTADO

O capítulo 3 trata da análise das oficinas e do objeto indígena documentado.

3.1 O PRODUTO DAS OQA BANIWA-HOHODENI

Até o momento da avaliação, já tinham sido produzidas pelas mulheres cinquenta peças, mas segundo o coordenador era preciso contar ainda com algumas baixas na hora da queima. Na queima, a informante 01 (CC – mulher, 53 anos) demonstrou o processo utilizando casca de caraípe (***kawa***) que seria misturada à argila após ser pilada manualmente.

O aprendizado da cerâmica, assim como o quase desaparecimento desta prática entre os Baniwa foi detalhado nas entrevistas que coordenador Thiago Oliveira realizou junto às ceramistas. A ceramista Inf.01 falou sobre o seu aprendizado pessoal junto a sua avó e a sua mãe. Este registro foi somente filmado, não há anotações sobre ele no relatório final.

Thiago Oliveira, além de coordenar ficou responsável por anotar, filmar e fotografar as atividades desenvolvidas na oficina, o que dificultou o registro completo da OQA.

As informantes 07 (ABS) e 12 (CBS), duas senhoras ceramistas da comunidade de Macedônia, aldeia próxima a São Joaquim, falaram em suas entrevistas sobre as experiências de comercialização de cerâmica realizadas no contexto da UMIRA, associação das mulheres do rio Aiari, voltada para o fortalecimento da sua produção de produtos artesanais. Falaram também sobre o *mapoapi*, que estavam modelando a partir do relato de alguns velhos. Este objeto trata-se de um pote para serviço de bebidas. Quando esteve no MI, a ceramista Maria mostrou interesse em encontrar esta peça na coleção do MI.

As peças modeladas por essas duas ceramistas são diferentes daquelas encontradas no acervo do MI e do MPEG, mas segundo o coordenador Thiago Oliveira, elas têm uma interessante conexão com a cerâmica do rio Amazonas e também com algumas cerâmicas pré-históricas desta última região.

A informante 07 falou da resina *wakhamaali*, mais apropriada do que a *oomaphitako***,** para fazer o acabamento das peças, pois reage menos ao calor e por isso não transmite "cheiro" ou "gosto" às comidas e bebidas servidas quentes nestes potes. Esta resina, contudo, é encontrada raramente, pois é extraída do âmago do jatobá ou jutaí, árvore que em Baniwa chama-se *kenoa*.

O patriarca da aldeia, Sr. Vitorino, também foi entrevistado e falou sobre a mitologia da cerâmica e outros temas da pesquisa. Ele mostrou uma coleção de desenhos tradicionais

Baniwa que ele mesmo fez e que utilizou para ensinar sua filha, a inf.06 (MBS), mestra da OQA, a desenhar na cerâmica. O Sr. Vitorino discorreu também sobre a vida antes das mercadorias dos brancos.

A inf.06relatou que muitos desenhos usados na cestaria também são encontrados na cerâmica. Segundo Oliveira (2014), este um fato interessante, pois a mitologia Baniwa narra que ambas as artes surgiram no começo dos tempos, durante a primeira reclusão masculina (surgimento da cestaria de arumã) e feminina (surgimento da cerâmica), período em que, nos tempos dos *hekoapinai* (gente atual) ambas as artes eram ensinadas. E segue comentando, da mesma forma em que o domínio destas artes marca a diferença entre crianças e adultos, elas marcam a expansão do mundo de um estado pequeno, em que viviam somente os seres primordiais, para o estado atual, ao mesmo tempo.

O trabalho que estava sendo desenvolvido na aldeia vinha sendo avaliado pelas ceramistas e pelo coordenador Thiago Oliveira. No momento em que tinham mais de 70% das peças produzidas avaliaram os resultados, tanto em relação à qualidade da modelagem quanto à qualidade dos desenhos.

A informante 06 pontuou que algumas cerâmicas não foram bem modeladas estavam grossas e pouco polidas, outras desenhadas com pressa, o que resultou em trabalhos visivelmente menos acabados. Mas, a mestra chamou atenção para a boa procedência do barro e o bom preparo das massas, uma vez que tiveram poucas cerâmicas quebradas, apenas três placas e dois pequeninos camutis. Já era sabido, de antemão, que estas duas últimas cerâmicas haviam sido mal modeladas e, quebraram durante a queima.

O coordenador observou quanto à diferença entre peças feitas por ceramistas mais e menos experientes, mas diz ser normal e, ressalta que a oficina era um momento de aprendizado e avaliação, sendo importante conhecer de perto os trabalhos considerados bons, assim como quem os fez, e trocar experiências.

Os depoimentos e as entrevistas estão registrados no vídeo que foi entregue ao MI.[46] Estes depoimentos e entrevistas foram apenas citados, no relatório final Produto 03 (OLIVEIRA, 2014). Abaixo seguem os nomes de alguns índios e, também o resumo sobre o que cada um falou em seus depoimentos.

A informante 04dizque o desaparecimento da cerâmica ocorreu devido a entrada de bens industrializados e o seu ressurgimento foi motivado pelas encomendas feitas por brancos

[46] As filmagens tiveram a participação do índio Orlando que estava sendo treinado em fazer os registros audiovisuais.

em São Gabriel, sobretudo pesquisadores. O coordenador comenta que se os brancos estão na origem do desaparecimento da cerâmica, estão também na origem da sua retomada.

O depoimento da inf. 01 foi sobre seu aprendizado da cerâmica junto a sua avó, que era *kubeu*, isso explica a predileção desta ceramista pela feitura de cerâmica com acabamento preto, característica da produção dos grupos Tukano. Ela também falou sobre o abandono da cerâmica ao longo dos anos e sua retomada motivada pela comercialização. A informante 01cantou um improviso (forma de canto chamada *nokamarataka*) sobre a importância de se valorizar a cerâmica e manter esta tradição viva.

Carlos Fontes, capitão de Ucuqui deu depoimento sobre a origem mitológica da cerâmica e sobre a importância do arumã e falou também sobre a entrada de mercadorias no cotidiano dos Baniwa.

A inf. 07, uma das participantes mais velhas da oficina, falou em seu depoimento de diversos tópicos importantes, sobretudo sobre a tradição do aprendizado da cerâmica feita durante o período de reclusão feminino, iniciado quando da primeira menstruação das jovens Baniwa – uma tradição hoje quase que em completo desuso. A informante narrou sua experiência de reclusão e aprendizado e também falou sobre o progressivo abandono da cerâmica em favor do uso de bens industrializados, adquiridos junto aos brancos.

Voltando a produção das cerâmicas, quando elas ficaram prontas foi acordado com os índios que elas seriam levadas para o centro comunitário para que pudesse ser feita uma avaliação da produção. As peças para serem avaliadas foram reunidas em duas grandes mesas, agrupadas por ceramista no centro comunitário.

A reunião de avaliação foi aberta com a fala do coordenador que agradeceu e expôs a sua satisfação com o resultado do trabalho. Thiago Oliveira destaca que a última coleção de cerâmica deste porte que havia sido feita na região, datava dos anos 1950 e que, portanto, estavam recuperando um trabalho, há muito tempo esquecido, fazendo com que determinados objetos ganhassem novamente vida.

O coordenador Thiago Oliveira acredita no potencial deste trabalho para valorizar a cerâmica interna e externamente, entre os Baniwa e fora do Içana/Aiari, junto aos não índios. Oliveira ressalta a importância da visita dos Baniwa ao Museu do Índio como forma de trazer aquele conhecimento, guardado no museu na forma de peças, de volta às mulheres Baniwa.

O coordenador solicitou às ceramistas, uma lista com os nomes dos objetos que produziram, identificando os padrões gráficos que utilizaram para decorar as peças e também a procedência do barro utilizado. Todas as peças que estavam sendo adquiridas pelo MI foram fotografadas pelo coordenador. As cerâmicas foram registradas e numeradas. O índio Orlando

passou os dados das peças entregues pelas ceramistas para o computador. A informante 04 ajudou a numerar cada peça e a conferir as informações fornecidas pelas ceramistas, sobretudo o nome das peças e dos grafismos citados. A inf. 10, uma das ceramistas de São Joaquim, também ajudou com esta tarefa.

O resultado final deixou muito claro a diferença entre uma boa peça e uma peça ruim. Mas, assim como os Kayapó, as ceramistas Baniwa decidiram o valor monetário das peças por sua dimensão, não consideraram a qualidade dos desenhos, da modelagem e da aplicação do verniz. Para o coordenador Thiago Oliveira esta forma de proceder, quanto ao valor das peças, parece procurar igualar as mulheres através de um critério acessível a todas.

O coordenador Thiago Oliveira explicou no relatório final (OLIVEIRA, 2014) como organizou e integrou as ceramistas para que tivessem uma relação de troca de experiências umas com as outras. A pessoa escolhida pela comunidade foi alguém já com experiência. O coordenador conta sobre sua experiência com este tipo de trabalho, que no encontro de mestras acabava resultando em pouca troca de conhecimento, tanto durante a oficina quanto depois.

No primeiro momento, Thiago Oliveira relatou que todas ceramistas se consideravam em posição de ensinar e não de aprender. No segundo momento, havia uma tendência em não repartir o que foi visto na oficina, justamente por não ter acontecido uma troca real de experiência (OLIVEIRA, 2014). Para mudar esta situação, romper com o modelo da "representação máxima", Thiago Oliveira explicou para as ceramistas que era preciso criar um ambiente de troca de informações e experiências. As mulheres presentes não vinham somente de uma só comunidade, mas de quatro e, poderiam com isso, repassar o conhecimento adquirido para os parentes, e desta forma fazer com que ele circulasse. Explicou ainda que se inicialmente apenas uma mulher tivesse o conhecimento de toda a técnica tradicional Baniwa, depois o quadro se alterou para doze mulheres que aprenderam bem este processo. (OLIVEIRA, 2014).

Segundo o coordenador, com isto foi possível, pela primeira vez numa oficina deste tipo, ter como resultado a produção de cerâmica branca tradicional Baniwa, pois até então eram produzidas somente cerâmicas de cozimento, com acabamento preto. Didaticamente o coordenador explicou às ceramistas que este resultado foi possível pela escolha de uma mestra que dominasse o processo e, também, pela pesquisa sobre os padrões gráficos e as técnicas de confecção que foi conduzida antes da oficina pelo pesquisador responsável e pelas ceramistas que foram ao MI. Por fim, os Baniwa preencheram uma lista que segue, de modo geral, o padrão da ficha catalográfica do MI, contendo apenas algumas alterações que veremos

adiante. No relatório final constam cento e trinta e nove peças listadas, com número de identificação e fotografia. A maior parte das peças é de cerâmica e há um número ínfimo de peças de outro material, como cestos que são utilizados para armazenar o material utilizado na produção da cerâmica. Na lista constam os seguintes campos de informação:

a) Nome português:
b) Nome nativo:
c) Nome artesã (o) / proprietário (a):
d) Data produção / data aquisição:
e) Procedência:
f) Material:
g) Dimensões:
h) Descrição:
i) Uso:
j) Informações adicionais:
k) Restrição para acesso e divulgação? ( ) SIM ( ) NÃO

Em comparação com a ficha do MI, nota-se que a lista dos Baniwa não contém o campo “técnica de confecção”, apesar de ter sido tratada na oficina, esta informação não foi registrada na lista. O campo sobre a “quantidade de partes” não foi inserido, assim como também o campo “estado de conservação”. O campo “função” aparece como campo "uso", o campo “descrição” foi mantido, mas não foi preenchido. No anexo P, seguem algumas listas/fichas preenchidas pelos Baniwa.

Segundo Couto, com relação às informações que faltaram na lista Baniwa, a equipe da museologia poderá recuperá-las a partir do registro em vídeo da OQA.

A ficha de cada item do acervo foi inserida no relatório final como “lista dos objetos produzidos e adquiridos para a formação de acervos contemporâneos” do MI. (OLIVEIRA, 2014). Não há mais informação sobre como a lista foi sendo preenchida pelos Baniwa e, muito menos, sobre a compreensão por parte dos índios de sua utilidade. Isto pode sinalizar que a parte de formação dos índios com relação à documentação museológica é ainda muito incipiente.

3.2. OBJETO INDÍGENA DOCUMENTADO

Os objetos de uma coleção precisam ter as suas informações bem ordenadas e articuladas, o objetivo é organizar o conhecimento a ser preservado com o propósito de

disponibilizá-lo ao público. O sentido de preservar utilizado aqui contempla as informações intrínsecas e extrínsecas ao objeto que permitam contextualizá-lo, ou seja, a preservação do objeto estende-se às suas informações e, para isto, é primordial que se tenha uma documentação museológica.

Loureiro (2008) acredita que ao lidarmos com artefatos, estamos diante de invenções humanas que possuem diferentes ordens de valor, sendo o maior deles o fato de expressarem muitas vezes as perspectivas simbólicas presentes nas diversas cosmologias. Com esta perspectiva, sendo os objetos de um acervo submetidos a contextualizações e ressignificações, a necessidade de se criar mecanismos que estabeleçam a um só tempo relações entre objetos, áreas do conhecimento e ações institucionais diferenciadas é providencial (LOUREIRO, 2008). A documentação mostra-se neste sentido um instrumento essencial.

3.3. O OBJETO QUALIFICADO – ANÁLISE

Várias questões se colocaram no enfoque das Oficinas. Tendo como incentivo a formação de uma nova coleção a ser incorporada pelo MI, uma das questões mais significativas foi a experiência de aprendizado dos Baniwa junto às coleções Baniwa já existentes no MI, o que propiciou, por intermédio das OQA, o contato desse povo com a própria tradição, resultando na preservação da prática de produção de cerâmica.

Antes disso, as peças vinham sendo produzidas por algumas ceramistas tendo somente como referência os relatos e a memória daqueles que tinham convivido com estes artefatos no passado. Para estas ceramistas remanescentes, o contato com as cerâmicas do acervo do MI, aliada a pesquisa bibliográfica, dentre outras fontes levantadas pelo antropólogo, possibilitou um conhecimento mais especializado da cerâmica Baniwa em seus vários elementos, como forma, técnica, função social, relação mitológica, dentre outros aspectos importantes.

Ao longo do desenvolvimento da OQA, vários pontos foram abordados, como as implicações da correlação entre o meio em que vivem os Baniwa, os recursos naturais de que dispõem e a cultura presente na elaboração do artefato. A confecção da cerâmica é pautada pela cosmologia Baniwa e emerge de elementos como mitos e espaços sagrados, fundamentais em sua história e tradição. Ao lado da cosmologia é importante considerar a relevância do contexto ecológico deste povo, e de que forma este também determina a essência e a forma dos produtos culturais.

Outra questão relevante foi lembrar a figura da artesã e do seu papel na comunidade. Conforme essa perspectiva foi possível verificar como se tornam relevantes elementos tais

como, a matéria utilizada para a confecção da cerâmica e em que medida esta produção se constitui no ritual baseado em mitos tradicionais.

Sem dúvidas, a dinâmica construída na OQA reflete na documentação museológica e as informações reunidas nos relatórios podem oferecer a pesquisadores e ao público mais informações sobre o contexto e aspectos da vida, crenças, tradições, e o cotidiano do povo Baniwa, como também para explicitar a própria forma de aquisição das coleções.

Nota-se com relação à ficha de catalogação de cada cerâmica da coleção Baniwa, formada no âmbito do PROGDOC/ProDocult e disponibilizada virtualmente ao público, que não há nenhuma referência a experiência da OQA do PROGDOC/ProDocult. Esta questão talvez esteja relacionada à grande questão, não somente neste caso específico do MI, mas nos museus de um modo geral, de como a informação do objeto deve ser disponibilizada ao público considerando os processos pelos quais se insere desde sua origem até sua incorporação a instituição.

Com relação ao MI, é importante observarmos um posicionamento institucional na década de 1990 que definiu seu foco na preservação, com tratamento técnico de seu acervo distribuído em museológico, arquivístico e bibliográfico. A base de dados foi implantada, através dela busca-se uma interação dos acervos arquivisticos, museológicos e bibliográficos. Mas, na prática notamos que há ainda uma dificuldade na área de tecnologia, que permita através da base de dados, por exemplo, correlacionar o objeto as suas referências documentais e bibliográficas.

Atualmente, há possibilidade de colocar um vídeo, uma gravação de áudio, mas o ideal é correlacionar todos os itens, como por exemplo, os documentos administrativos/arquivísticos produzidos com o processo de aquisição do objeto, podendo-se disponibilizar um link que informe em que fundo arquivístico localiza-se esta informação, de modo que se possa correlacionar os processos sobre o objeto.

Outra questão, com relação à ficha de catalogação da cerâmica Baniwa do PROGDOC/ProDocul, foi definir a coleção como sendo do antropólogo Thiago Oliveira ou dos dois - Museu do Índio/Thiago Oliveira. Esta decisão, a nosso ver, deixa de fora o status do PROGDOC como política de aquisição do Museu, que prioriza a participação dos índios na formação de suas coleções contemporâneas. Não há nenhuma referência na ficha de catalogação desta nova proposta da instituição.

No entanto, sobre esta experiência da OQA, pode-se dizer que gera um ciclo interessante que começa pela utilização das coleções históricas de cerâmica Baniwa no MI como fonte de pesquisa, e finaliza com a formação de uma coleção contemporânea de

cerâmica Baniwa a ser incorporada ao MI e disponibilizada para pesquisa. Notamos que este ciclo formado pelo trabalho da OQA é vital para os museus, pois possibilita não só contextualizar o acervo já existente, como também adquirir coleções da atualidade.

Assim torna-se mais profícua, tanto a pesquisa quanto o conhecimento do rico e diversificado acervo de um museu etnográfico, no caso aqui tratado, o Museu do Índio.

4. PRODUTO FINAL: DESCRIÇÃO DO OBJETO

O produto final desta pesquisa constitui uma Nota Técnica referente à ficha de catalogação disponível ao público para pesquisa no site do MI[47] e, também, referente à metodologia da OQA realizada no âmbito do ProDocult/PROGDOC.

Para a produção da Nota Técnica sobre a Catalogação foram selecionadas duas cerâmicas produzidas pelo povo Baniwa e incorporadas ao acervo do MI em épocas diferentes. Uma peça (Caçarola) que já fazia parte do acervo histórico do MI e, outra (Prato), produzida no contexto da OQA ProDocult/PROGDOC na aldeia indígena, recém-incorporada ao acervo do museu. A partir das fichas dessas peças pretende-se observar o que o a OQA reflete na documentação das peças.

A peça já incorporada, a caçarola, é um utensílio utilizado para o preparo e o serviço de alimentos. Confeccionada com argila e antiplástico, segundo a técnica do acordelado, pertence à coleção Tobal Viana, ano de 1971. (Fig. 16). A peça recém-incorporada, Parato Ittapi (Prato), é um utensílio para uso na alimentação ou fim comercial, da coleção do Museu do Índio/Thiago Lopes da Costa Oliveira, ano de 2014. (Fig.17).

A seguir seguem as duas peças selecionadas apresentadas através da interface da atual base de dados do MI – PHL – Acervo disponível para pesquisa no site.

[47] Não se trata da ficha de catalogação completa, esta é apenas a parte da ficha disponibilizada ao público no site do MI.

Figura 18 – Objeto da 1ª ficha: Caçarola

Fonte: Acervo online do Museu do Índio.

Quadro 07 – Ficha de catalogação da Caçarola

Descrição do objeto:	Caçarola confeccionada com argila e antiplástico segundo a técnica do acordelado. Apresenta borda extrovertida, base plana e decoração externa
Dimensão e suporte:	13,5 cm de altura; 10,5 cm de diâmetro
Função:	Utensílio utilizado para o preparo e o serviço de alimentos
Técnica de confecção:	Acordelado
Estado de conservação:	Bom
Família linguística:	Aruak
Coleção:	Tobal Viana
Referências bibliográficas:	Dicionário de Artesanato Indígena de Berta G. Ribeiro/1988

Baníwa. Caçarola. Amazonas. 1971.

Tombo	Observação	Etiqueta	Status	Devolução	Usuário	Qtde EMP	Qtde REN
7607		7607				0	0

Fonte: Acervo online do Museu do Índio.

Figura 19 – Objeto da 2ª ficha: ParatoIttapi (Prato)

Fonte: Acervo online do Museu do Índio.

Quadro 08 – Ficha de catalogação do Parato Ittapi (Prato)

Descrição do objeto:	Prato de cerâmica, confeccionada com argila e antiplástico segundo a técnica do acordelado. Argila (“dekai”), antiplástico, casca da árvore “kawa”, espécie não id., "phirimapaphe" (folha de urucum, "ttidzewadzoole", defumação (com manakhephe), breu e pano. Apresenta decorada internamente com os grafismos geométricos "katsiriittipima " e defumação na cor branca e preta .
Dimensão e suporte:	24,0 cm de diâmetro; 6,8 cm de altura
Função:	Utensílio utilizado para o serviço de alimentos e mercadoria para a comercialização
Terminologia étnica:	"paratoittapi"
Matéria prima:	Argila (“dekai”) e antiplástico (casca da árvore “kawa”, espécie não id.),"phirimapaphe" (folha de urucum, "ttidzewadzoole" , defumação (com manakhephe), breu e pano
Técnica de confecção:	Acordelado
Estado de conservação:	Bom
Família linguística:	Aruak
Coleção:	Museu do Índio/Thiago Lopes da Costa Oliveira
Data de entrada no museu:	10/10/2014
Referências bibliográficas:	RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena/1988; MALCHER, José Gama. Índios/1964; MUSEU DO ÍNDIO. Boletim do Museu do Índio Nº 8/1998; MOTTA, Dilza Fonseca da. Tesauro de cultura material dos índios no Brasil/2006

Tombo	Observação	Etiqueta	Status	Devolução	Usuário	Qtde EMP	Qtde REN
14.11.26		14.11.26				0	0

Prato Baniwa, Amazonas, 201-.

Fonte: Acervo online do Museu do Índio.

NOTA TÉCNICA DA DOCUMENTAÇÃO - FICHA DE CATALOGAÇÃO DISPONÍVEL AO USUÁRIO

Nota-se que ao comparar os campos das fichas selecionadas (Quadro 7 e Quadro 8) há uma diferença de três campos entre elas. Os campos "Terminologia étnica"; "Matéria-prima"; "Data de entrada no museu" não se encontram na 1ª Ficha (Quadro 7), mas encontram-se na 2ª Ficha (Quadro 8). A explicação para esta diferença, dada pelo setor de museologia do museu é que a base de dados atual não permite que o usuário visualize os campos que não são preenchidos, ou seja, o *software* (*PHL*) da base de dados suprime para o usuário os campos onde a informação não é inserida. Deduz-se, portanto, que a informação não aparece porque a instituição não a possui, essa é a lógica do software (*PHL*) da base de dados. Ao olhar outras fichas de catalogação no site, os campos que variam com relação a sua visualização são esses mesmos campos das fichas selecionadas (Quadro 7 e Quadro 8). No caso, não se sabe se seria possível tornar visíveis esses campos ou se a instituição optaria por deixá-los vazios ou preencheriam confirmando "sem informação" ou "não informado". Portanto, para o Setor de Museologia do MI esta não é uma questão até então, pois o trabalho de documentação dos objetos vem sendo feito levando em conta a restrição do *software* (*PHL*) da base de dados utilizada atualmente.

No entanto, considerando a complexidade da documentação de um acervo museológico, o suprimento de informações por indução do sistema pode gerar dúvidas. Talvez fosse o caso de refletir um pouco mais sobre esta supressão, considerando ser esta uma questão antiga da coleta do acervo histórico, principalmente aquelas coleções adquiridas antes de 1949, como visto anteriormente nesta pesquisa. Sendo assim, talvez uma forma de explicitar na documentação museológica uma deficiência de informação da própria coleta da coleção seja reiterar que a peça não possui a informação.

Outra observação com relação às duas fichas selecionadas (Quadro 7 e Quadro 8) é que o campo "Descrição do objeto" está preenchido com informações repetitivas, ou seja, possui informações de outros campos, como "Matéria-prima" e "Técnica".

Ao buscar o que a OQA reflete nas fichas de catalogação, esta se encontra mais evidenciada na ficha (Quadro 8) da 2ª peça (Prato). Nessa se constata um número maior de palavras escritas na língua indígena e um número maior também de matéria-prima identificada.

Quanto ao coletor da 2ª peça (Prato), o campo "Coleção" traz a informação de que a coleção é do Museu do Índio e do antropólogo coordenador do projeto ProDocult Baniwa-

hohodeni, Thiago Lopes da Costa Oliveira. Este item parece refletir um equívoco, pois diante do que se propõe o ProDocult/PROGDOC, de ser a nova política de aquisição do MI, carimbada pela UNESCO, com a parceria dos índios, a coleção adquirida neste contexto tem outro tipo de chancela que não está identificada na ficha (Quadro 8). Deve-se repensar na ficha a informação preenchida no campo "Coleção".

Com relação ao aspecto econômico do objeto, no caso da cerâmica, questão que perpassa todo o trabalho, este deve ser um tema melhor considerado na documentação museológica, dentre outros fatos. Como vimos, a inserção de objetos manufaturados nas comunidades e a venda de seu artesanato são traços fundamentais da dinâmica da vida contemporânea do povo Baniwa. Existe na ficha, na parte não disponível ao público, o campo que informa a compra do objeto. Talvez fosse o caso de se pensar em um campo que pudesse abordar a complexidade da relação do objeto cultural no contexto de comércio e sobrevivência do povo indígena, neste caso povo Baniwa.

A tecnologia pode ajudar a disponibilizar as informações inerentes ao objeto, como esta, mais complexa, relativa à economia. Uma ferramenta que pudesse correlacionar os assuntos poderia ser uma das soluções. Exemplo: Coleção: PROGDOC/ProDocult Baniwa (ao clicar nele, o usuário deve ser direcionado aos assuntos correlacionados – por exemplo: deve-se exibir a relação dos itens relacionados ao item, como relatório técnico; vídeo etc. (mecanismo semelhante ao formato hipertexto).

Partindo da análise da OQA realizada com os Baniwa-hohodeni pode-se pensar com relação à ficha de catalogação em acrescentar e ou repensar, por ora, os campos que seguem abaixo:

-Referência oral (a semelhança da referência bibliográfica): nome na língua indígena e em português dos índios que contribuíram para a produção da cerâmica, através de seus relatos.

- Coleção: PROGDOC/ProDocult.

- Autor: nome da artesã.

NOTA TÉCNICA - OFICINA DE QUALIFICAÇÃO DE ACERVO/PODOCULT/PROGDOC

Com relação à OQA, pode-se dar mais espaço para trabalhar a documentação museológica. Envolver um museólogo nas OQA realizadas nas aldeias indígenas pode ser a solução. Pode contribuir para que este se familiarize mais de perto das práticas de produção dos objetos e assim produzir uma documentação mais apurada e com mais informações. A participação de um museólogo pode ser interessante, não só para criar uma interação mais ampla entre os produtores das peças e os agentes do Museu, mas também como um meio dos índios se apropriarem da prática de documentação museológica.

Neste sentido, uma sugestão para uma futura oficina de formação da documentação museológica no ProDocult/PROGDOC é o que vem sendo realizado no Museum Hornimanand Gardens, em Londres. Foi feito um blog que contém a foto de um objeto da coleção e um espaço para que as pessoas possam comentar sobre o que elas sabem do objeto. Este recurso poderia ser usado nas oficinas com algumas adaptações como, por exemplo, a utilização de um gravador no espaço para mensagens, considerando que os povos indígenas se expressam melhor oralmente do que escrevendo. Assim, os índios que não puderem participar da OQA no MI, terão a opção de interagir com o acervo virtualmente. Esta é uma proposta que, por envolver recursos tecnológicos, poderia estar associada à base de dados do acervo museológico disponível no site do MI.

Abaixo seguem as atividades propostas:

Metodologia

a) realizar atividades desenvolvidas por museólogo nas aldeias com o objetivo de ligar o trabalho de campo e a inclusão do objeto etnográfico no MI. Este procedimento seria útil para ampliar a visão do museólogo quanto aos aspectos que envolvem a manufatura e o processamento das peças na aldeia. A proposta é efetivamente que seja uma ação em mão dupla, onde os índios poderão também ter conhecimento dos procedimentos que acontecem no Museu.

b) produzir dinâmicas que propiciem aos índios interagirem com o acervo do Museu, como por exemplo, disponibilizando imagens do objeto da coleção Baniwa para serem utilizadas nas atividades escolares indígenas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, ressaltamos a importância da documentação museológica nos museus, no caso específico no MI, como um instrumento fundamental para tratar, descrever, representar e organizar o acervo etnográfico. A documentação é de fato um valioso instrumento de preservação que permite registrar e divulgar o acervo museológico.

O processo de organização e tratamento da documentação, seja ela arquivística, bibliográfica ou museológica, depende de fatores que se integram como planejamento estratégico, conhecimento especializado, metodologia fundamentada na área de conhecimento específico, trabalho participativo e recursos materiais. Portanto, este processo depende de um posicionamento claro e firme da instituição quanto ao seu objetivo.

Observa-se pelo histórico da instituição, que a década de 1990 foi o período em que o MI define como atuação principal a preservação. Desde então, o MI tem tido uma gestão de acervo estável, o que permite desenvolver os trabalhos, ou seja, eles têm começo, meio e fim, o que não é muito comum em se tratando de uma instituição pública. Uma ação como esta da OQA Baniwa-hohodeni do ProDocult/PROGDOC mostra que o MI está atento as transformações que ocorrem na sociedade e mostra-se aberto a absorvê-las e acompanhá-las. Isto se faz refletir nas coleções sob a sua guarda.

Dentre outras atividades, destaca-se nesta nova política de aquisição do MI o fato de tornar o objeto de museu uma fonte de informações para estudos e pesquisas do público, tanto índio como não índio. Dentro desta perspectiva, o acervo Baniwa dos museus MI-RJ, MN-RJ, MPEG-PA e MAE-SP contribuíram significativamente para o processo de recuperação da produção da cerâmica Baniwa e para a realização da OQA, que resultou na formação da coleção adquirida pelo MI e na sua documentação.

O fato evidenciado no MI mostra a necessária e constante requalificação que os museus devem manter em suas práticas. Nela sublinha-se a relação que se estabelece do "ser" (Homem) em "seu contexto social" (Meio) e tudo que resulta da interação entre eles (Objeto). Entende-se que há uma intensa dinâmica que nos impulsiona às constantes transformações e, consequentemente, isto deve reverberar nas coleções das instituições museológicas. Neste sentido, os museus vêm, na atualidade, buscando criar novas estratégias que os ajudem a se inserir na contemporaneidade, dentre estas estratégias incluo a documentação museológica.

Como iniciativa do MI, as OQA vêm sendo uma experiência rica e desafiadora para ambos, índios e Museu. Ao que tange a documentação museológica, o resultado tem se

mostrado com conteúdo significativo e volumoso de informações, que ainda requer atenção na escolha do devido tratamento a ser dado.

Esta pesquisa é uma primeira tentativa de avaliar a documentação da coleção formada pelos próprios índios para o MI, de verificar como as informações vêm sendo organizadas e disponibilizadas para o público. Ainda há muito a fazer e algumas questões poderiam ser melhor apreciadas com uma ampliação da análise a outras oficinas, com o intuito de investigar os pontos comuns, as dificuldades e as facilidades em desenvolver as atividades propostas pela OQA.

Finalmente, é esperado que esta análise e as propostas elencadas nesta pesquisa possam contribuir com futuras pesquisas voltadas para a documentação de objetos etnográficos, como ocorreu neste caso da produção da cerâmica Baniwa, que nos possibilitou mostrar a complexidade envolvida com esta atividade, revelando também o cotidiano Baniwa.

Quanto ao papel das oficinas, ressalta-se a necessidade de uma pesquisa mais abrangente no campo da documentação, levando-se em consideração os registros como ferramenta de salvaguarda das práticas culturais dos povos indígenas. Esta pesquisa pretende ser apenas um passo inicial para se compreender a documentação do objeto etnográfico, ou seja, do objeto imbricado de sentidos. É esperado que questões observadas nesta análise, como aquelas relativas à dificuldade de interação dos assuntos correlatos ao objeto, reverberem incentivando os especialistas a buscarem soluções práticas para a melhoria da descrição dos objetos preservados pelos museus.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. Museus, patrimônios e diferenças culturais. In: **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 114-125.

_____. Tal antropologia qual museu. In: **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 138-178.

ARANTES, A. A. **Produzindo o passado**: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BARROSO, G. **Introdução à técnica de museus**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Gráfica Olímpia, 1951. v. 1.

BENCHIMOL, A.; PINHEIRO, L. V. R. Objeto etnográfico como documento e informação In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009, João Pessoa. **Anais**... João Pessoa: UFPB, 2009. 15 p.

BOAS, F. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **A formação da Antropologia americana, 1883-1911**: antologia. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.

BOYLAN, P. (Coord.). **Como gerir um museu**: manual prático. Paris: ICOM/UNESCO, 2004. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>. Acesso em: abr. 2018.

BRASIL. Decreto n. 10.652, de 16 de outubro de 1942. **Câmara dos deputados**, Brasília, 1942. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-10652-16-outubro-1942-464627-norma-pe.html>. Acesso em: mar. 2018.

BRASIL. Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922. **Câmara dos deputados**, Brasília, 1992. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-publicacaooriginal-91597-pe.html>. Acesso em: mar. 2018.

BRASIL. Decreto n. 16.078, de 13 de julho de 1944. **Câmara dos deputados**, Brasília, 1944. Disponível em: < http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-16078-13-julho-1944-461459-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: mar. 2018.

BRASIL. Decreto n. 21.129 de 1932, de 7 de março de 1932. **Câmara dos deputados**, Brasília, 1932. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21129-7-marco-1932-502948-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: abr. 2018.

BRASIL. Decreto n. 24.735, de 14 de julho de 1934. **Câmara dos deputados**, Brasília, 1934. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24735-14-julho-1934-498325-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: abr. 2018.

BUCAILLE, R. ; PESEZ, J-M. Cultura material. In : ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: IN-CM, 1989. v. 16. p.11-47.

BRULON, B. Provocando a museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. **An. mus. paul**., v.25, n. 1, p.403-425, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0114>. Acesso em: jul. 2018.

CALLADO, A. **Berta Ribeiro aos índios com amor**: uma biografia. [S.l.]: Batel, 2016.

CERÁVOLO, S. M.; TÁLAMO, M. de F. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador, BA. **Anais**... Salvador: UFBA, 2007.

CHAGAS, M. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC, IBRAM, 2009. (Coleção Museu, Memória e Cidadania, nº 7).

_____. Museu do índio: uma instituição singular e um problema universal. In: LIMA FILHO, M. F.; ECKERT, C.; BELTRÃO, J. (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007. p. 175-198.

CHMYZ, I. Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. **Cadernos de Arqueologia**, v. 1, n. 1, p. 130, 1976.

CLIFFORD, G. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989.

COUTO, I. **Armazém da memória da seção de estudos do Serviço de Proteção aos Índios**: SPI. 2009. 279p. Tese (Doutorado em Memória Social)– Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COUTO, I. A Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – SPI. In: FREIRE, C. A. da R. (Org.). **Memória do SPI**: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967). Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2011. 488 p.

DAVALLON, J. Lesobjetsethnologiquespeuvent-ilsdevenir dês objets de patrimoine? In: GONSETH, M-O.; HAINARD, J.; KAEHR, R. (Ed.). **Le Musèe Cannibale**.Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 2002. p. 169-187.

DESVALLÉES, A.;MAIRESSE, F. (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. 100 p.

_____. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

FERREZ, H.D., BIANCHINI, M. H. S. **Thesaurus para acervos museológ**icos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. 2v.

FRANCHETTO, Bruna. A comunidade indígena como agente da documentação linguística. **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v.4, n.1, p.11-32, jul. 2007.

_____. O papel da educação escolar na domesticação das línguas indígenas pela escrita. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v. 75, n. 179, p. 409-421, 1995.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GERHARDT, E. SILVEIRA, D. T. (Org.). Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. 120p.

GONÇALVES, J. R. S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, ano 11, n.23, p. 214, jan./jun. 2005.

_____. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 2002.

_____. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: A INVENÇÃO do patrimônio: patrimônio, continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

HAINARD J. La revanche du conservateur.In: Hainard J.; Kaehr R. (Dir.). **Objets prétextes, objets manipulés**. Neuchâtel: Musée d'ethnographie,1984.

HALBWACHS M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p.

HEIDEGGER, M. **Escritos políticos**: 1933-1966. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

HOLLANDA, G. de. **Recursos educativos dos museus brasileiros**. Rio de Janeiro: CBPE-ONICOM, 1958. 268 p.

GRUPIONI, L. D. B. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. Suplemento**, São Paulo, p. 21-33, nov. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmaesupl/article/view/113491>. Acesso em: maio 2018.

KRAUSS, M. The world's language in crisis .**Language**, [S.l.], n. 68, v. 1, p. 4-10, 1992.

LASMAR, D. P. A História administrativa do Museu do Índio. [S.l.: s.n., 20--]. Online.Disponível em: <http://base.museudoindio.gov.br/memoteca/srav/fotografia/mi/historia_administrativa_mi.pdf>. Acesso em: maio 2018.

LEITE, Y.; FRANCHETTO, B. 500 anos de línguas indígenas no Brasil. In: CARDOSO, S. A. M.; MOTA, J. A.; SILVA, R.M. M. e (Orgs.). **Quinhentos anos de história lingüística no Brasil**. Salvador: Sec. da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2006.

LIMA, D. F. C. **Ciência da informação, museologia e fertilização interdisciplinar**: informação em arte, um novo campo do saber. 2003. 358 f. Tese (Doutorado em Comunicação)– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2003.

LOUREIRO, J. M. M. Esboço acerca da documentação museológica. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P dos; LOUREIRO, M. L. N. M. (Org.). **Documentação em museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, n.10)

MAIRESSE, F. Muséographie. In: DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011. p.323.

MENEZES, U. T. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 89-103, 1998.

MOORE, D. S. L. As línguas indígenas e a pré-história. In: PENA, S. D. J. (Org.). **Homo brasilis**: aspectos científicos, lingüísticos, históricos e sócio-antropológicos da formação do povo brasileiro. Ribeirão Preto: FUNPEC, v.,2002. p. 73-92.

MOORE, D.; GABAS JR., N. O futuro das línguas indígenas brasileiras. In: FORLINE, L.; VIEIRA, I.; MURRIETA, R. (Org.). **Amazônia 500 Anos**. Belém: Museu P. E. Goeldi, 2006, p. 333-354.

MOTTA D.F.; OLIVEIRA L. **Tesauro de cultura material dos índios do Brasil**. Rio de Janeiro: FUNAI; Museu do Índio, 2006.

MUSEU DO ÍNDIO. FUNAI. **O Museu do Índio e suas coleções**. [S.l.:s.n.], 2016.Online.Disponível em: < http://www.museudoindio.gov.br/divulgacao/noticias/955-o-museu-do-indio-e-suas-colecoes>. Acesso em: nov. 2017.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Acervo online**. [S.l.:s.n.], 2015.Online.Disponível em: < http://www.museudoindio.gov.br/pesquisa/acervo-online>. Acesso em: maio 2018.

_____. **Anais**... Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962. v. 13, 1952.

_____. **Instruções para matrículas no curso de museus**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Nações Unidas No Brasil. **Países-membros da ONU**. Brasil: ONU, 2018. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/conheca/paises-membros/>. Acesso em: nov. 2017.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 10, 1993.

OLIVEIRA, T. L. C. **ProDocult Baniwa-Hohodene**: Produto 03. [S.l.]: UNESCO, 2014. Projeto 914BRA4010, UNESCO, Contrato SA-3375/2013.

OTLET, P.**Traité de documentation**: le livresur lelivre, théorieetpratique. Brusselles: Mundaneum, 1934.

PAULA, R. W. G.; GOMES, J. V. O Museu do Índio: 1953-1983. In: MUSEU DO ÍNDIO. **Museu do Índio**: 30 anos 1953-1983. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1983, p. 9-22.

PIQUET, R.; COUTO, I.; PIRES, A. A implementação da base de dados do Museu do Índio. **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, v. 16, 2015.

POMIAN, K. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.v. 1.p. 51-86.

RIBEIRO, B. G. Museu: veículo comunicador e pedagógico. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v. 66, n. 152, p. 77-98, 1985.

_____. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia; Ed. da USP, 1988.

_____. Museu e memória reflexões sobre o colecionamento. **Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 30-32, p. 489-510, jan. 1987a.

_____. A linguagem simbólica da cultura material. In: RIBEIRO, D. et al. (Org.). **Suma etnológica brasileira**. [S.l.: s.n.], 1987b. v.3.

RIBEIRO, B. G.; VAN VELTHEM, L. H. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, M. (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RIBEIRO, D. **Mestiço é que é bom**! Rio de Janeiro: Revan, 1997a.

_____. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

_____. Por uma antropologia melhor e mais nossa. **Encontros com a civilização brasileira**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 93-96, 1979.

_____. **Os índios e a civilização**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. **A política indigenista brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1962.

RIVIÉRE, G-H.**Stage regional d'études de l'Unesco sur le role éducatif des musées**. Paris: UNESCO, 1960.

RONDINELLI, R. C**. Inventário analítico do Arquivo Permanente do Museu do Índio-FUNAI**: documentos textuais (1950-1994). Rio de Janeiro: FUNAI; Museu do Índio, 1997.

SÁ, I. C. de. As matrizes francesas e origens comuns no brasil dos cursos de formação em arquivologia, biblioteconomia e museologia. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 31-58, jul./dez. 2013.

SAVARY, C. L'objet ethnographique: moyen de connaissance des cultures**? Bulletin Annuel Musée d'Ethnographie de Genève**, Genève, n. 31/32, p. 65-80, 1988/1989.

SIQUEIRA, G. K. **Curso de museus – MHN, 1932-1978**: o perfil acadêmico-profissional. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)– Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia, Rio de Janeiro, 2009.

STRÁNSKÝ, Z. Z. Museology and Museums. **ICOFOM Study Series**, Stockholm, v. 12, p. 289, 1987.

STOCKING JR., G. W. Introdução.In: BOAS, F. **A formação da Antropologia americana**,1883 – 1911: antologia. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004, p. 15-20.

STORTO, L. Algumas categorias funcionais em Karitiana. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRUPOS DE TRABALHO SOBRE LÍNGUAS INDÍGENAS DA ANPOLL, 1., 2002. **Línguas indígenas brasileiras**: fonologia, gramática e história. Brasília: [s.n], 2002. t.1.

UNESCO. **UNESCO Country Programming Document (UCPD)**: Brasil, 2008-2009.Brasília: UNESCO, 2009. 111 p. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001834/183454por.pdf. Acesso em: nov. 2017.

TORRES, M. T. M. **Historia de la documentación museológica**: lagestión de la memória artística. Gijón: Trea, 2002. 387 p. (Biblioteconomia y Administración Cultural, 65).

VELTHEM, L. H. van. Os ornamentos de dança: uma apresentação. In: BASÁ Busa: ornamentos de dança. Brasília: IPHAN, 2008. Folder.

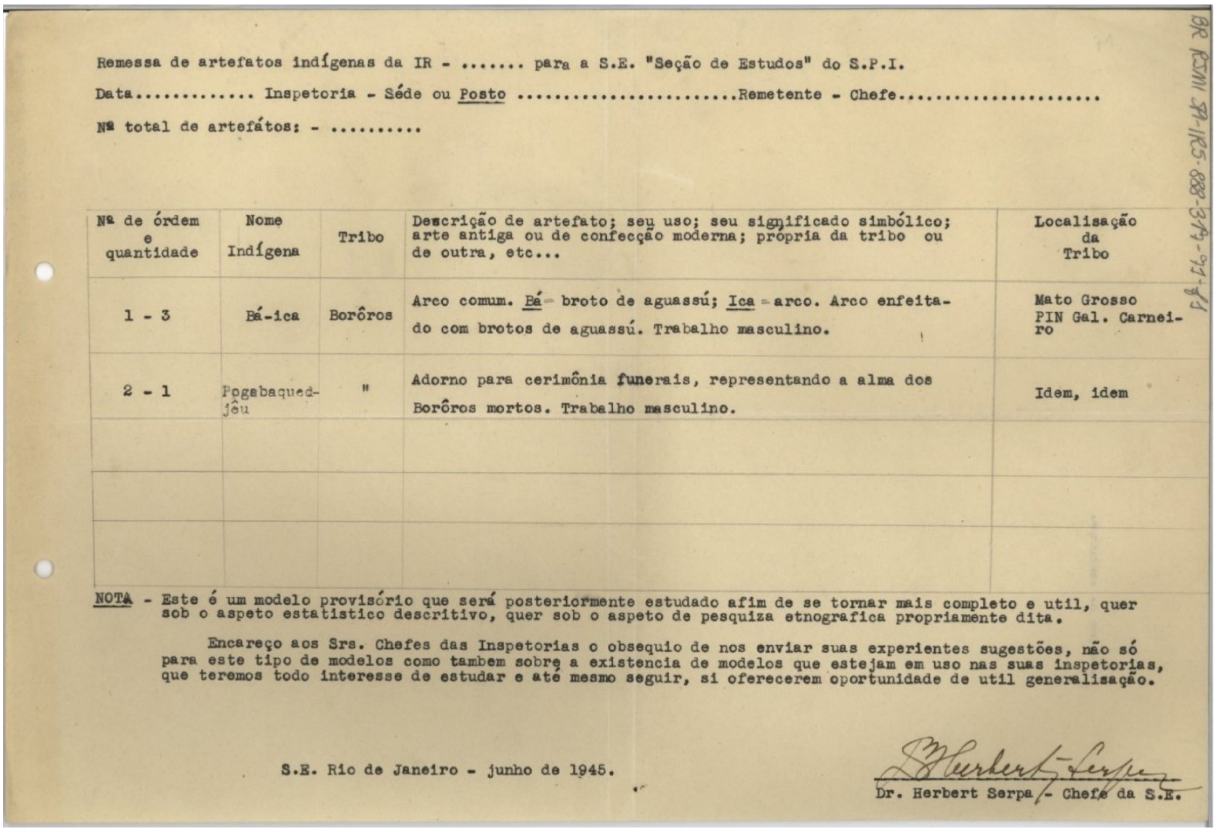
_____. Objetos etnográficos: coleções e museus. In: SEMINÁRIO PATRIMÔNIO CULTURAL E PROPRIEDADE INTELECTUAL: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais, 2005, Belém. **Anais**...Belém: CESUPA; MPEG, 2005.

_____. O objeto etnográfico é irredutível? pistas sobre novos sentidos e análises.**Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012.

ZANIRATO, S. H. O patrimônio salvaguardado e os territórios da memória. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v.1, n.2, p. 225, 2005.

ANEXO A

Carta Circular/S.E. - "esboço de modelo de ficha"



BR RJSMI SPI-IR5-888-379-77-71

Remessa de artefatos indígenas da IR - .... para a S.E. "Seção de Estudos" do S.P.I.

Data............ Inspetoria - Séde ou Posto ....Remetente - Chefe.....................

Nº total de artefátos: - ....

Nº de órdem e quantidade	Nome Indígena	Tribo	Descrição de artefato; seu uso; seu significado simbólico; arte antiga ou de confecção moderna; própria da tribo ou de outra, etc...	Localisação da Tribo
1 - 3	Bá-ica	Borôros	Arco comum. Bá = broto de aguassú; Ica = arco. Arco enfeitado com brotos de aguassú. Trabalho masculino.	Mato Grosso PIN Gal. Carneiro
2 - 1	Pogabaquedjêu	"	Adorno para cerimônia funerais, representando a alma dos Borôros mortos. Trabalho masculino.	Idem, idem

NOTA - Este é um modelo provisório que será posteriormente estudado afim de se tornar mais completo e util, quer sob o aspeto estatistico descritivo, quer sob o aspeto de pesquiza etnografica propriamente dita.

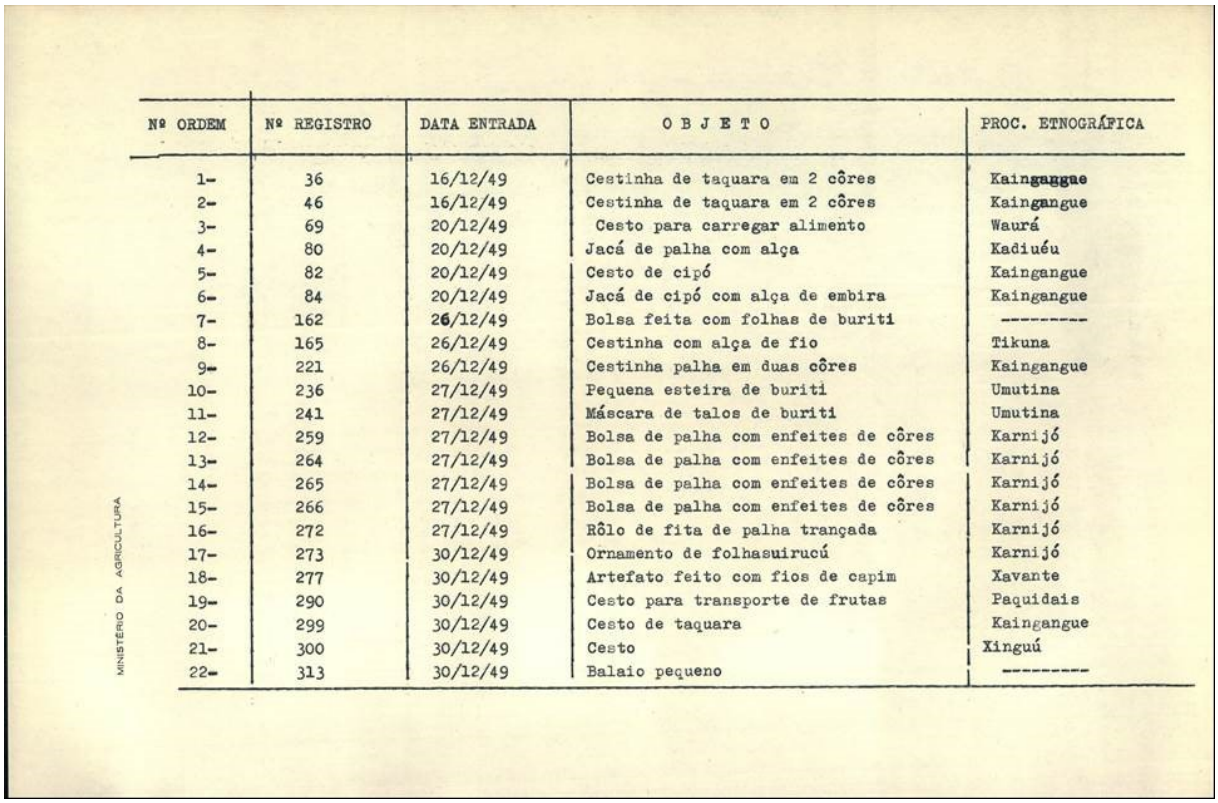
Encareço aos Srs. Chefes das Inspetorias o obsequio de nos enviar suas experientes sugestões, não só para este tipo de modelos como tambem sobre a existencia de modelos que estejam em uso nas suas inspetorias, que teremos todo interesse de estudar e até mesmo seguir, si oferecerem oportunidade de util generalisação.

S.E. Rio de Janeiro - junho de 1945.

Dr. Herbert Serpa - Chefe da S.E.

ANEXO B

Cópia da página do Livro de Tombo do MI

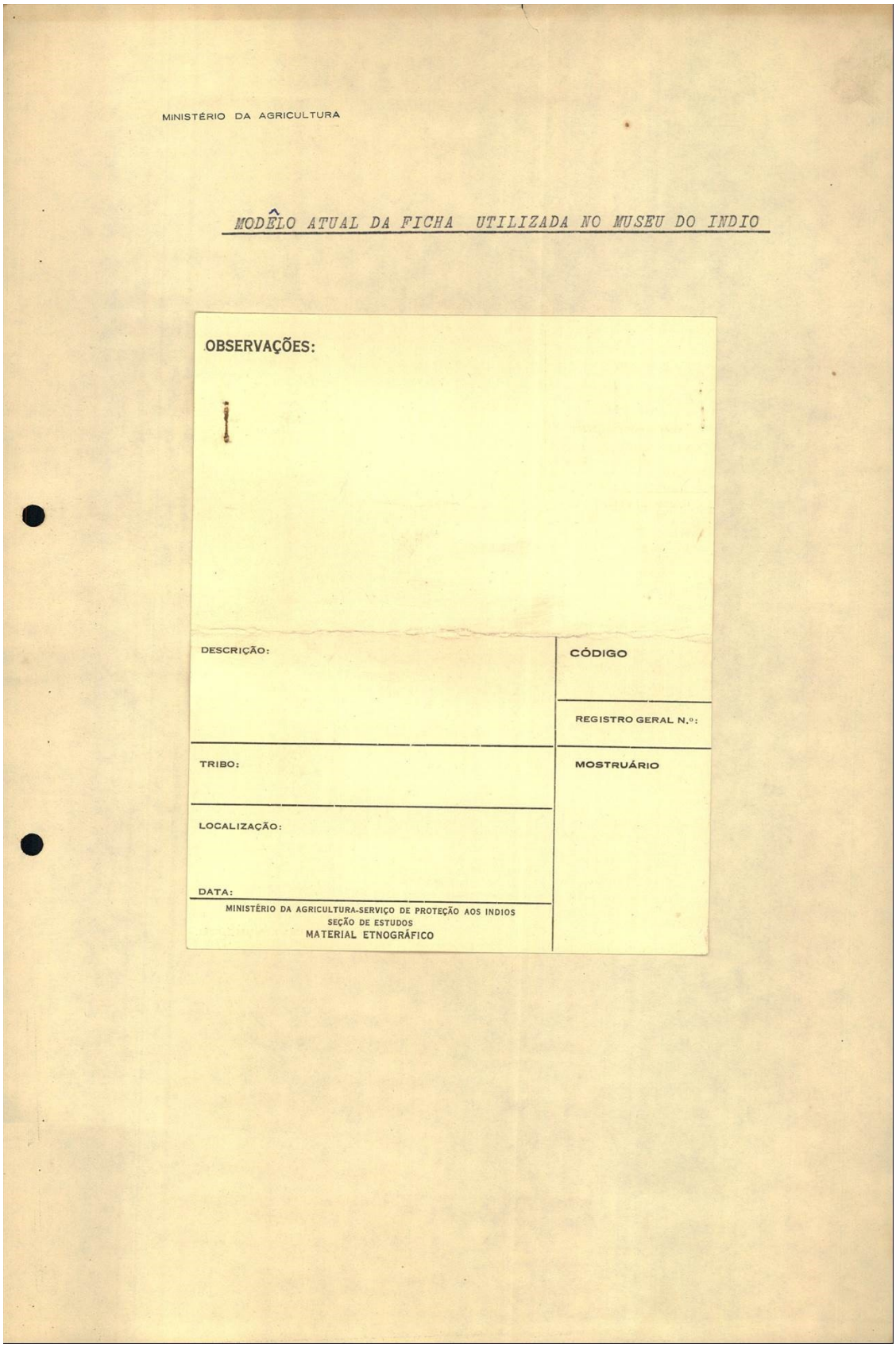


MINISTÉRIO DA AGRICULTURA

Nº ORDEM	Nº REGISTRO	DATA ENTRADA	O B J E T O	PROC. ETNOGRÁFICA
1-	36	16/12/49	Cestinha de taquara em 2 côres	Kaingangue
2-	46	16/12/49	Cestinha de taquara em 2 côres	Kaingangue
3-	69	20/12/49	Cesto para carregar alimento	Waurá
4-	80	20/12/49	Jacá de palha com alça	Kadiuéu
5-	82	20/12/49	Cesto de cipó	Kaingangue
6-	84	20/12/49	Jacá de cipó com alça de embira	Kaingangue
7-	162	26/12/49	Bolsa feita com folhas de buriti	---------
8-	165	26/12/49	Cestinha com alça de fio	Tikuna
9-	221	26/12/49	Cestinha palha em duas côres	Kaingangue
10-	236	27/12/49	Pequena esteira de buriti	Umutina
11-	241	27/12/49	Máscara de talos de buriti	Umutina
12-	259	27/12/49	Bolsa de palha com enfeites de côres	Karnijó
13-	264	27/12/49	Bolsa de palha com enfeites de côres	Karnijó
14-	265	27/12/49	Bolsa de palha com enfeites de côres	Karnijó
15-	266	27/12/49	Bolsa de palha com enfeites de côres	Karnijó
16-	272	27/12/49	Rôlo de fita de palha trançada	Karnijó
17-	273	30/12/49	Ornamento de folhasuirucú	Karnijó
18-	277	30/12/49	Artefato feito com fios de capim	Xavante
19-	290	30/12/49	Cesto para transporte de frutas	Paquidais
20-	299	30/12/49	Cesto de taquara	Kaingangue
21-	300	30/12/49	Cesto	Xinguú
22-	313	30/12/49	Balaio pequeno	---------

ANEXO C

Ficha de catalogação citada por Duarte



MINISTÉRIO DA AGRICULTURA

MODÊLO ATUAL DA FICHA UTILIZADA NO MUSEU DO INDIO

OBSERVAÇÕES:

DESCRIÇÃO:

CÓDIGO

REGISTRO GERAL N.º:

TRIBO:

MOSTRUÁRIO

LOCALIZAÇÃO:

DATA:

MINISTÉRIO DA AGRICULTURA-SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS INDIOS
SEÇÃO DE ESTUDOS
MATERIAL ETNOGRÁFICO

ANEXO D

Descrição da ficha de catalogação proposta por Duarte em seu relatório.

MINISTÉRIO DA AGRICULTURA

Este sistema apresenta a vantagem de evitar a numeração com algarismos altos (Ex: 18.650) além de proporcionar, à simples consulta ao fichário, rápida avaliação quantitativa do acervo do Museu . Saber-se-á, por exemplo, num ano quantas coleções entraram e quantos objetos em cada coleção .

É um sistema moderno de numeração, atualmente usado em todos os museus do mundo, qualquer que seja a natureza do acervo museológico : histórico, artístico ou científico .

3 - RECLASSIFICAÇÃO DAS COLEÇÕES, FICHÁRIOS etc -

Verificamos que as fichas adotadas pelo Museu do Indio são incipientes, além de formato pequeno, os itens são mínimos, conforme comprova o modêlo em anexo . Não há referência ao modo deaquisição do objeto, nem a técnica de fabricação ou uso .

Propomos que a partir de 1967 se adote a FICHA DESCRITIVA NUMÉRICA , usada pelo Museu do Homem e de Artes e Tradições Populares de Paris .

Apresentando a vantagem de não ser impressa, o que representa grande economia, ela é DATILOGRAFADA, sôbre cartão bristol branco " primeira linha ", nas dimensões de 20 cm de largura e 12,5 cm de altura, trazendo ao alto e à esquerda o número do inventário .

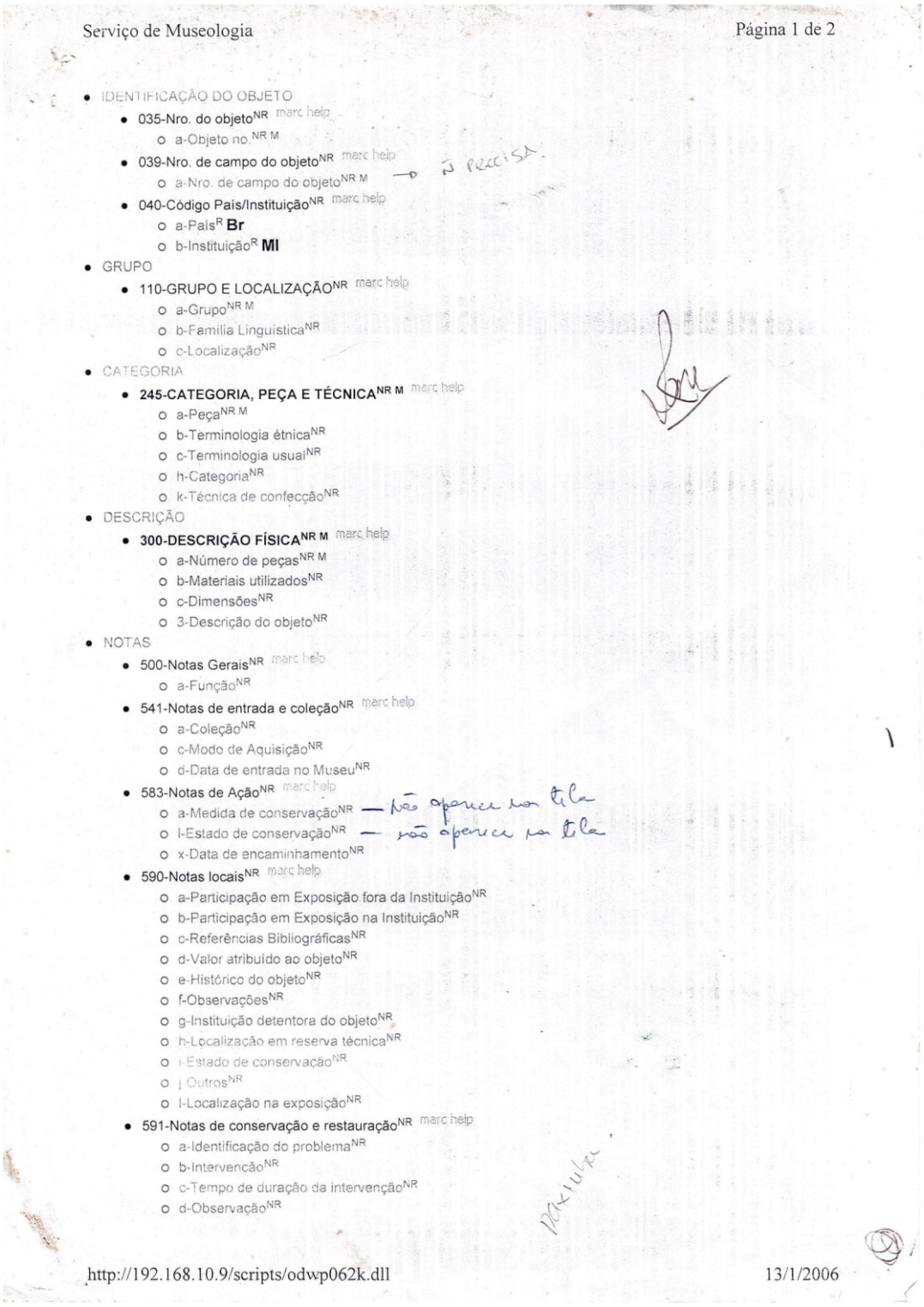
Consta da redação de 10 artigos a saber :

1º) LUGAR DE ORIGEM - região politica, localidade, cidade etc.
2º) DENOMINAÇÃO E NOME - indicação do nome do objeto em lingua portuguêsa e em lingua indígena .
3º) DESCRIÇÃO- Matéria, Técnica, Forma, Decoração, Dimensões do objeto, tudo em denominação portuguêsa e em lingua indigena .
4º) NOTAS COMPLEMENTARES - Fabricação; área de fabricação . Uso, área de uso . Tipologia. Morfologia .
5º) ETNOGRAFIA - Povo . Tribo . Nome próprio do indivíduo que fez uso do objeto descrito .
6º) POR QUEM E QUANDO O OBJETO FOI COLETADO - Nome do coletor- Data na qual o objeto foi recolhido - Nome da missão - Data da missão .
7º) CONDIÇÕES DE ENTRADA NO MUSEU - Doação . Compra . Empréstimo. Depósito (colocar em a menção util fazendo seguir do nome próprio completo do agente de transmissão e da data de entrada no museu)
8º) REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS E ICONOGRÁFICAS - Um numero seguido de cada uma das menções : Ng (negativo) Pr (diapositivo para projeção) Ft (fotocópia) Ic (documentario iconográfico)
9º) REFERÊNCIA MUSEOGRÁFICA - exposições nas quais o objeto figurou etiquetas e numeros colocados antes da entrada no Museu .
10º) BIBLIOGRAFIA - Bibliografia referente ao objeto .

Uma vez estando organizadas as " coleções de estudo " far-se-á necessário, também, a organização de um fichário tribal, de índice topográfico (para localização dos objetos nas instalações próprias às coleções de estudo) e de uma ficha analítica, com informações exclusivamente técnicas sôbre o objeto .

ANEXO E

Fichas de catalogação antigas – Plataforma Ortodocs: Entrada.



Serviço de Museologia Página 1 de 2

- IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO
  - 035-Nro. do objeto[NR] marc help
    - a-Objeto no.[NR M]
  - 039-Nro. de campo do objeto[NR] marc help → JÁ PRECISA.
    - a-Nro. de campo do objeto[NR M]
  - 040-Código País/Instituição[NR] marc help
    - a-País[R] **Br**
    - b-Instituição[R] **MI**
- GRUPO
  - 110-GRUPO E LOCALIZAÇÃO[NR] marc help
    - a-Grupo[NR M]
    - b-Família Linguística[NR]
    - c-Localização[NR]
- CATEGORIA
  - **245-CATEGORIA, PEÇA E TÉCNICA[NR M]** marc help
    - a-Peça[NR M]
    - b-Terminologia étnica[NR]
    - c-Terminologia usual[NR]
    - h-Categoria[NR]
    - k-Técnica de confecção[NR]
- DESCRIÇÃO
  - **300-DESCRIÇÃO FÍSICA[NR M]** marc help
    - a-Número de peças[NR M]
    - b-Materiais utilizados[NR]
    - c-Dimensões[NR]
    - 3-Descrição do objeto[NR]
- NOTAS
  - 500-Notas Gerais[NR] marc help
    - a-Função[NR]
  - 541-Notas de entrada e coleção[NR] marc help
    - a-Coleção[NR]
    - c-Modo de Aquisição[NR]
    - d-Data de entrada no Museu[NR]
  - 583-Notas de Ação[NR] marc help
    - a-Medida de conservação[NR] — não aparece na tela
    - l-Estado de conservação[NR] — não aparece na tela
    - x-Data de encaminhamento[NR]
  - 590-Notas locais[NR] marc help
    - a-Participação em Exposição fora da Instituição[NR]
    - b-Participação em Exposição na Instituição[NR]
    - c-Referências Bibliográficas[NR]
    - d-Valor atribuído ao objeto[NR]
    - e-Histórico do objeto[NR]
    - f-Observações[NR]
    - g-Instituição detentora do objeto[NR]
    - h-Localização em reserva técnica[NR]
    - i-Estado de conservação[NR]
    - j-Outros[NR]
    - l-Localização na exposição[NR]
  - 591-Notas de conservação e restauração[NR] marc help
    - a-Identificação do problema[NR]
    - b-Intervenção[NR]
    - c-Tempo de duração da intervenção[NR]
    - d-Observação[NR]

http://192.168.10.9/scripts/odwp062k.dll 13/1/2006

- 593-Local e data de confecção do objeto^{NR} marc help
  - a-Local e data de confecção do objeto^{NR}
- ANO
  - 904-ANO DE COLETA^{NR} marc help
    - a-Ano de coleta^{NR}
- ASSUNTOS
  - 650-Assunto Tópico^{R} marc help
    - a-Assunto^{NR}
    - x-Subdivisão geral^{R}
    - v-Subdivisão de forma^{R}
    - y-Subdivisão cronológica^{R}
    - z-Subdivisão geográfica^{R}
  - 651-Assunto Geográfico^{R} marc help
    - I2-Fonte de referência
    - a-Nome geográfico como assunto$^{NR\ M}$
    - v-Subdivisão de forma^{R}
    - x-Subdivisão geral^{R}
    - y-Subdivisão cronológica^{R}
    - z-Subdivisão geográfica^{R}
  - 600-Assunto - Nome pessoal^{R} marc help
    - I1-Identifica a forma de entrada
    - I2-Fonte de referência
    - a-Nome pessoal$^{NR\ M}$
    - b-Numeração que segue o prenome^{NR}
    - c-Títulos e outras palavras associados ao nome^{NR}
    - d-Datas associadas ao nome^{NR}
    - x-Subdivisão geral^{R}
    - y-Subdivisão cronológica^{R}
    - z-Subdivisão geográfica^{R}
  - 610-Assunto - Entidade coletiva^{R} marc help
    - I1-Identifica a forma de entrada
    - I2-Fonte de referência
    - a-Nome da entidade ou lugar$^{NR\ M}$
    - b-Unidades subordinadas^{R}
    - g-Informações adicionais^{NR}
    - x-Subdivisão geral^{R}
    - v-Subdivisão de forma^{R}
    - y-Subdivisão cronológica^{R}
    - z-Subdivisão geográfica^{R}
- HOLDING
  - **852-Holding$^{R\ M}$** marc help
    - a-Serviço de Museologia$^{R\ M}$ **SEMU**
- RECURSOS ELETRÔNICOS

Abrir Fechar Alternar Enviar

ANEXO E. 1

Ficha de catalogação – Plataforma Ortodocs : Ficha de saída para o catalogador.

Acervo Etnográfico (Pop: 15522)
Número do Objeto
03.3.3
03.3.3 >

1 de 1 encontrados em 0.093 segundos

|<< | << | >> | >>| | > | Ficha | Marc | Lista | Índices | Avançada

1/1

LDR 02209cam0022002057 4504
001 2003121116581636med
003 Br
005 20041103151058.5
035 __ |**a** 03.3.3
039 __ |**a** 045
040 __ |**a** Br |**b** MI
110 __ |**a** Suruí |**b** Tupi Mondé |**c** Rondônia
245 __ |**a** Grinalda com cobre-nuca |**b** "abehéjs" |**h** Adornos de materiais ecléticos
300 __ |**a** 1 peça |**b** Palha de buriti, tucum, dentes de macaco, sementes não identificada, penas de ave não identifica e fios de algodão |**c** 146,0 cm de comprimento; 20,0 cm de diâmetro - medidas aproximadas por tratar-se de objeto irregular |**3** Grinalda com cobre-nuca constituida de sete fieiras de fios de algodão na cor vermelha, exibindo na parte central, pingentes formandos com contas de tucum e outros com contas de tucum intercaladas com dentes de macaco, arrematados com casca de sementes e penas de ave não identificada e bolas de fios de algodão. Apresenta cobre-nuca formado por franjas de palha de buriti, armadas sobre lascas da mesma matéria prima, exibindo barra decorada com duas faixas pintadas na cor vermelho de tinta de tucum
500 __ |**a** Adorno para a cabeça
541 __ |**a** Museu do Índio |**c** Compra |**d** 04/11/03
590 __ |**b** "Mapimaí Ritual do Povo Suruí", inaugurada em 18 de dezembro de 2003 no Espaço Museu das Aldeias, tendo como curador Carlos Everaldo A. Coimbra Júnior |**c** Ribeiro, Berta G. Dicionário de Artesanato Indígena/1988; Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental/2000; Boletim do Museu do Índio nº8/1998 |**d** R$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) ou 25.000 (vinte e cinco mil dólares) |**e** Os objetos pertencentes a esta coleção foram adquiridos pelo Museu do Índio para fazerem parte da exposição etnográfica denominada "Mapimaí: Ritual do Povo Suruí", inaugurada em 18 de dezembro de 2003, no "Espaço das Aldeias". Na ocasião 32 índios Suruí estiveram presentes para abertura da exposição |**f** As peças que fazerm parte desta coleção foram adquiridas pelo Museu do Índio, por intermédio do Pesquisador Carlos Everaldo Alveres Coimbra Jr., e completam as coleções Suruí |**h** R.T Berta Ribeiro |**i** Bom |**g** Museu do Índio
593 __ |**a** Objeto confeccionado pelo índio Megaron Suruí, habitante da Linha 14, município de Cacual, estado de Rondônia
650 __ |**a** GRINALDA
904 __ |**a** 2003

|<< | << | >> | >>| | > | Ficha | Marc | Lista | Índices | Avançada

Generated by POTIRON OrtoDocs® 2003 [484542 threads at 1 ms. Build 417]

ANEXO E. 2

Ficha de catalogação – Plataforma Ortodocs : Ficha de saída para o usuário.

Acervo Etnográfico (Pop: 15522)
Número do Objeto
03.3.3
03.3.3 >

1 de 1 encontrados em 0.469 segundos

|<< << >> >>| > Ficha Marc Lista Índices Avançada

1/1

Assuntos:	GRINALDA
Objeto Nro.:	03.3.3
Nro de campo do objeto:	045
Grupo:	Suruí
Família Linguística:	Tupi Mondé
Localização:	Rondônia
Peça:	Grinalda com cobre-nuca
Terminologia Étnica:	"abehéjs"
Categoria:	Adornos de materiais ecléticos
Número de Peças:	1 peça
Material Utilizado:	Palha de buriti, tucum, dentes de macaco, sementes não identificada, penas de ave não identifica e fios de algodão
Dimensões:	146,0 cm de comprimento; 20,0 cm de diâmetro - medidas aproximadas por tratar-se de objeto irregular
Descrição do Objeto:	Grinalda com cobre-nuca constituida de sete fieiras de fios de algodão na cor vermelha, exibindo na parte central, pingentes formandos com contas de tucum e outros com contas de tucum intercaladas com dentes de macaco, arrematados com casca de sementes e penas de ave não identificada e bolas de fios de algodão. Apresenta cobre-nuca formado por franjas de palha de buriti, armadas sobre lascas da mesma matéria prima, exibindo barra decorada com duas faixas pintadas na cor vermelho de tinta de tucum
Função:	Adorno para a cabeça
Coleção:	Museu do Índio
Modo de Aquisição:	Compra
Data Entrada:	04/11/03
Participação em Exposições na instituição:	"Mapimaí Ritual do Povo Suruí", inaugurada em 18 de dezembro de 2003 no Espaço Museu das Aldeias, tendo como curador Carlos Everaldo A. Coimbra Júnior
Referências Bibliográficas:	Ribeiro, Berta G. Dicionário de Artesanato Indígena/1988; Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental/2000; Boletim do Museu do Índio nº8/1998
Histórico do Objeto:	Os objetos pertencentes a esta coleção foram adquiridos pelo Museu do Índio para fazerem parte da exposição etnográfica denominada "Mapimaí: Ritual do Povo Suruí", inaugurada em 18 de dezembro de 2003, no "Espaço das Aldeias". Na ocasião 32 índios Suruí estiveram presentes para abertura da exposição
Observações:	As peças que fazerm parte desta coleção foram adquiridas pelo Museu do Índio, por intermédio do Pesquisador Carlos Everaldo Alveres Coimbra Jr., e completam as coleções Suruí
Instituição detentora:	Museu do Índio
Estado de Conservação:	Bom
Local e data de confecção do objeto:	Objeto confeccionado pelo índio Megaron Suruí, habitante da Linha 14, município de Cacual, estado de Rondônia
Ano da Coleta:	2003

ANEXO E. 3

Página do site com a relação das coleções – Plataforma Ortodocs.

Acervo Etnográfico (Pop: 15522)
Coleções (Pop: 229)

Termos encontrados no Índice

Índices | Avançada

Inicie a busca com: Procure

« Anterior | Seguinte »

Link	Hits	Termo
	303	departamento geral de estudos e pesquisas - d.g.e.p
	2383	artindia
	496	darcy ribeiro
	267	2 inspetoria regional - i.r. 2 (para e maranhao)
	43	indio tafukuma kalapalo
	236	carlos everaldo alvares coimbra jr
	117	fundacao nacional do indio - funai
	1	ivan fernandes neves
	195	joao americo peret
	158	mario simoes

« Anterior | Seguinte »

10 Termos encontrados.

Generated by POTIRON OrtoDocs® 2002 [581252 threads at 0 ms. Build 227]

ANEXO F

Ficha de registro do objeto

Status do registro[090] ◉ Apresentar ○ Ocultar ○ Restrito à

Tipo de objeto [005] Objeto Museológico

Nível bibliográfico [006] Monográfico

Tipo de suporte [022] Impresso

categoria [071]

Tipo de coleção [026]

Separata [009] **Sim** ○ | **Não** ◉

Divulgar [029] **Sim** ◉ | **Não** ○

Quantidade de peças [027]

Número do Objeto: [003]

Nível monográfico

Índice de autores: [?]

Índio [016]

Responsável pela guarda [017]

Nome do Objeto [018]

Terminologia étnica [019]

Dimensões da peça [038]

Elementos da Imprenta

Estado de origem do objeto [066]

País [067]

Ano de confeção ou coleta [064]

Data padronizada [065]

Notas gerais [061]

Descrição do conteúdo

Função [086]

Índice de Assuntos: [?]

Descritores [087]

Descritores

secundarios [088]

Descrição do objeto [083]

Código HTML [084]

Estado de conservação [094]

Desde [074]

Até [075]

Aldeia, Rio, Serra, etc. [082]

Informações Complementares

[040]

Aikana
Alemão

Imagem do objeto [070]

Observações 1 [089]

Coleção/Doador [025]

Data de Entrada no Museu [042]

Povo [043]

Referência Bibliográfica [048]

Históra Administrativa [081]

Quantidade de Partes [092]

Técnica de confecção [093]

Matéria Prima [095]

Código HTML [096]

Livre [097]

Instituição

detentora [098]

Intervenções [099]

Salvar / Sair

ANEXO F. 1

Ficha de tombo

Formulário do tombo
Campos de dados disponíveis

Identificação do título [800] ☑	ID. Título
Tombo [801] ☑	Tombo
Livre [802] ☐	Complemento
Exemplar [803] ☑	Exemplar
Etiqueta [804] ☐	Livre
Livre [805] ☑	Data de entrada no laboratório
Curso [806] ☑	Curso
Status [807] ☑	Status
Livre [808] ☑	Diagnóstico
Livre [809] ☐	Procedencia
Livre [810] ☑	Reserva técnica
Livre [811] ☐	Livre
Livre [812] ☐	Livre
Livre [813] ☐	Livre
Livre [814] ☐	Livre
Livre [815] ☐	Livre
Livre [816] ☐	Livre
Livre [817] ☐	Livre
Livre [818] ☑	Participação em exposição
Modo da Aquisição [819] ☑	Aquisição
Data da aquisição [820] ☑	Data da aquisição
Fornecedor [821] ☑	/doador
Nota Fiscal [822] ☑	Nota fiscal
Valor (R$) [823] ☑	Valor (R$)
Valor (U$) [824] ☑	Valor (U$)
Prazo excepcional [825] ☑	Prazo excepcional
Restauração [826] ☑	Tratamento realizado
Prevenção [827] ☑	Recomendação
Livre [828] ☑	Data de Coleta do Objeto
Livre [829] ☐	Livre
Antigos proprietários [830] ☑	Antigos proprietários
Cedência [831] ☐	Cedência
Livre [832] ☑	Número da Conservação
Valor do seguro [833]	

☑	Valor do seguro
Livre [834] ☑	Data do ìnicio do procedimento
Livre [835] ☑	Data final do procedimento
Livre [836] ☐	Livre
Observações [837] ☑	Observações

Salvar / Sair

ANEXO F. 2

Parte do Manual de Preenchimento das Fichas/Formulários PHL

SERVIÇO DE CONSERVAÇÃO

MANUAL DE PREENCHIMENTO DA FICHA CATALOGRÁFICA - BASE *PHL*

CAMPO	CONTEÚDO	FORMAS DE PREENCHIMENTO	EXEMPLO
003	Este campo leva a informação: número do objeto.	- Forma tripartida; ano de entrada, número da coleção e número da peça. As peças que apresentem (*) ao final da numeração devem ser catalogadas sem este diacrítico acompanhadas da abreviatura ART em caixa alta	- 01.2.311 2764 ART
016	Índio	Iniciais em maiúscula, contando com o termo "Índio" e nome completo do indivíduo	Índio kafukaina Kalapalo
017	Responsável pela guarda	Iniciais em maiúscula	Museu do Índio
018	Nome do objeto: Nome técnico da peça	Primeira letra em maiúscula	Carimbo-corda
019	Terminologia étnica	Nome do objeto em língua nativa sempre entre aspas (")	"litxoko"
025	Coleção/Doador	Iniciais em maiúscula	Museu do Índio; Darcy Ribeiro; Berta G. Ribeiro; Eduardo Galvão
027	Número de peças	Colocar o número de peças que compõe o objeto sempre em algarismo arábico acompanhado dela palavra peças (s)	2 peças
038	Dimensões da peça. Na ordem: largura, altura e profundidade (L x A x P)	Usa-se, a princípio, o número da medida, depois o nome da medida (em minúscula), seqüenciado por ponto e vírgula entre tais. Entre parênteses, informações que especifiquem ou detalhem a medida	10,0 cm de comprimento (haste); 19,2 cm de altura
040	Lingua indígena	Trata-se de uma tabela cuja lingua indígena deve ser selecionada	

043	Nome da etnia	Primeira letra em maiúscula	Wajãpi
048	Referência Bibliográfica	Segue normas da ABNT. Sobrenome do(a) autor(a) em caixa alta seguido por vírgula, espaço e o primeiro nome em caixa baixa com a primeira letra em caixa alta. O segundo nome do(a) autor(a) será abreviado em caixa alta. Segue-se o título da obra com as primeiras letras em caixa alta, barra, espaço e o ano. Caso tenha mais de uma fonte, separa-se por ponto e vírgula precedido de espaço. **Não colocar ponto final**	RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena/1988; MALCHER, José M. da Gama. Índios/1964
061	Notas Gerais	Não foi definido ainda o conteúdo para este campo	**061**
066	Estado de origem do objeto	Nome do estado em que a etnia habita	Amapá
067	País de origem	As duas primeiras letras do país. Brasil	Br
064	Ano de confecção do objeto	-	2010
065	Data padronizada	Inicia-se com o ano (quatro dígitos), seguido pelo mês e por último, o dia (ambos com dois dígitos). Sem barra entre separadora	20100302
070	Imagem do objeto	Campo destinado a inclusão de uma imagem do objeto visualizada ao lado da ficha catalográfica	Condições de inclusão específica
071	Categoria (ver tabela)	Primeira letra em maiúscula	- Adorno de Materiais Ecléticos, Indumentária e Toucador - Adornos Plumários - Armas - Cerâmica - Etnobotânica - Instrumentos musicais e de sinalização - Objetos rituais, mágicos e lúdicos - Utensílios e implementos

			de materiais ecléticos - Trançados - Cordões e tecidos
080	Quantidade de partes	Informar cada parte do objeto	"Ficha" analítica
081	Historia administrativa/biografia	Quando houver inserir informações sobre a história administrativa do objeto ou biografia tanto do objeto quanto do coletor	Este objeto foi coletado por Eduardo Galvão, em 1952, quando atuava com chefe da Seção de Orientação e Assistência do então Serviço de Proteção aos Índios – SPI. A coleta deste objeto esteve relacionada a pesquisa realizada por aquele antropólogo na região de Alto Pindaré/AM, entre os índios Baniwá e Tukano. As peças coletadas por Galvão se encontram entre as categorias de cerâmica, adornos e objetos rituais. Sobre esta expedição veja GALVÃO, Eduardo. Alto PIndáré, RJ, 1963
082	Aldeia, Rio, Serra, etc.	Quando houver este tipo de informação inscreva-la neste campo	Aldeia Verde, localizada próxima ao Rio Madeira
083	Descrição do objeto	Iniciar sempre com o nome técnico da peça Primeira letra em maiúscula. **Não colocar ponto final**	Carimbo-corda constituído de rolete de madeira não identificada revestido com fios de algodão. Apresenta cabo roliço da mesma matéria-prima
084	Código HTML	Campo destinado a inclusão de imagem do objeto	Condições de inclusão específica

086	Descreve-se brevemente a função da peça descrita pela etnia (ver Dicionário do Artesanato Indígena)	Primeira letra em maiúscula. **Não colocar ponto final**	Implemento de toucador utilizado para realizar pintura corporal
087	Descritor temático. Termos que representem a peça (Ver tesauro de Cultura Material dos Índios no Brasil; TG e TE). Incluir a especificidade do material, caso não esteja no tesauro	Usa-se um termo em cima do outro (vertical), com a primeira letra em maiúscula. Não colocar ponto e vírgula, ou qualquer outra pontuação, entre os termos	Taquara Fios de algodão Madeira
088	Descritores segundários	Inserir outros nomes dados ao povo ou nomes vulgares dos objetos	Aparai (nome oficial) Apalai, Apalay, Appirois, Aparathy, Apareilles, Aparai (outros nomes dados)
089	Observações 1- Deve ser dada pelo técnico responsável pela catalogação. São dados que remetem a informações contidas no objeto, ou seja, caso ele tenha uma etiqueta colada nele, marcar com algum dado, etc	Primeira letra em maiúscula. **Não colocar ponto final**	Este objeto apresenta uma etiqueta de papel colada em sua superfície contendo a informação: “este objeto era o antigo número 000333”. Como esta informação esta contida na peça é indispensável que esteja entre aspas (“). Sem ponto final após a escrita
094	Estado de conservação. Dentro da escala: BOM; REGULAR; RUIM	Primeira letra em maiúscula. Colocar entre parênteses qualquer minúcia do estado físico da peça	Bom
095	Matéria-prima	Primeira letra em maiúscula (somente do primeiro nome), com uso de vírgulas e conjunção ”e” para o último. **Não colocar ponto final**	Taquara, fios de algodão e madeira não identificada

098	Instituição detentora	Quando objeto não estiver no Museu do Índio	Museu de Lili
099	Intervenções	Campo que deve ser preenchido pela restauradora	Este objeto passou por restauração que recuperou sua asa que se encontrava quebrada. Tal intervenção ocorreu em julho de 2010
Observação	✓ **Não se utiliza ponto final ao término de qualquer campo;** ✓ **Consultar fontes de consulta para um consistente preenchimento: RIBEIRO, Berta G. Dicionário do Artesanato Indígena/1988; MALCHER, José Gama/1964; MUSEU DO ÍNDIO. Boletim do Museu do Índio Nº 8/1998** ✓ **Os exemplos dados são fictícios e qualquer dúvida retirar com o técnico responsável pelo Serviço de Conservação ou do Laboratório de Restauração**		

ANEXO G

Estrutura geral do tesauro indígena (MOTTA, 2006)

ANEXO H

As 35 línguas selecionadas pelo PROGDOC

Aikanã: língua isolada, RO, população de 200 pessoas

Apiaká: TG, po. 192, MT, provavelmente só dois falantes

Akuntsu: Tupari, RO, 7 falantes

Arara+Ikpeng: Karib, PA+MT - 2 povos que falam variantes de uma mesma língua; Arara: 200 pessoas, Ikpeng: 320 pessoas.

Arikapú: Jabuti (Macro-Jê?), RO, 2 falantes

Banawá:FamíliaArawá, AM; população cerca de 100.

Baniwa do Içana:Arawak, AM, 5000+ falantes

Desana:Tukano, AM, cerca de 1500)

Djeoromitxí: família Jabuti, RO, 50 pessoas

Dow: fam. Nadahup, AM, 83 pessoas

Fulni-ô:Yatê, Macro-Jê, PE: no nordeste, a única língua sobrevivente.

Kanela-Apaniekra:Timbira, Macro-Jê, MA, cerca de 400 pessoas

Kanoê: isolada, RO, 95 pessoas, 5 falantes, documentação urgente.

Karajá, Javaé e Xambioá: tronco Macro-Jê, TO, população 2.532+1.208+269; Javaé e Xambioá são fortemente ameaçadas; boas condições de trabalho.

Kayabi: Tronco Tupi, Família Tupi-Guarani, MT, população 1.000; crescente presença do Português e abandono da língua; boas condições de trabalho.

Kisêdjê(Suyá): tronco Macro-Jê, MT, 334 pessoas, boas condições de trabalho.

Krenak: tronco Macro-Jê, MG, 40 pessoas, 10 falantes.

Latundê: fam. Nambikwara, RO, 19 pessoas.

Makurap: tronco Tupi, RO, 381 pessoas, 70 falantes

Maxakali: Macro-Jê, MG pop. 1.270

Nadöb:Nadahup (Makú), AM, pop. 400.

Ninam: fam. Yanomami, RR, 90 pessoas

Oro Win: fam. Txapacura, RO, 56 pessoas, 5 falantes

Pareci: fam. Arawak, MT, 1300 pessoas

Patamona: fam. Karib, RR,

Poyanáwa: fam. Pano, AC, 403 pessoas/ falantes?

Rikbaktsa: tronco Macro-Jê, MT, 1100 pessoa

Shawãdawa: fam. Pano, AC, 10 falantes idosos

Tenharim: fam. Tupi-Guarani, AM, 700 pessoas

Tuparí:Tupi, RO, pop. 338.

Tuyuca: fam. Tucano, AM, pop 830 pessoas

Xetá :Tupi-Guaraní, 3 falantes

Yawalapiti: fam. Arawak, MT, menos de 10 falantes.

Yawanawa:Pano, AM - 500 pessoas/ 200 (?) falantes

ANEXO I

Acervos pessoais e institucionais sobre línguas e culturas indígenas levantados pelo PROGDOC.

Conforme descrito no Programa, segue abaixo os acervos pessoais e institucionais sobre línguas e culturas indígenas levantados:

- Apalai (PA) - Lucia van Welthen (MPEG); ProtásioFrikel
- Asurini (PA) - Regina Muller (UNICAMP)
- Avá-Canoeiro (GO+TO) - Mônica Veloso Borges (UFGO)
- Enawenê-Nawê (MT) - Ana Paula Ratto Lima (UFRJ)
- Guarani (MS) - Anna Ribeiro; Desidério Aytai
- Guarani-Mbyá (RJ) - José Ribamar Bessa Freire (UERJ)
- Ikpeng (Xingu) - Charlotte Emmerich, Frantomé Pacheco (UFAM); Cilene Campetela
- Kadiwéu (MS) – Filomena SpattiSandalo (UNICAMP)
- Kamayurá (Xingu) - Lucy Seki (UNICAMP)
- Kamayurá, Kuikuro, Yawalapiti (Xingu) - Milton Guran
- Karajá, Javaé, Xambioá (GO+MT+PA+TO) – Marcus Maia (UFRJ); Helena Cavalcanti-Schiel
- Karitiana (RO) - Luciana RaccanelloStorto (USP)
- Katukina (AC+AM) - Luiz Antonio Costa (UFRJ)
- Kaxinawá (AC) – Elsje Maria Lagrou (UFRJ)
- Kayapó (PA+MT) - Milton Guran
- Kayapó (PA+MT) - Vanessa Lea (UNICAMP); Maria Amélia Reis da Silva (Universidade de British Columbia); Andrés Pablo Salanova (Universidade de Ottawa)
- Kuikuro (Xingu) - Bruna Franchetto, Carlos Fausto, Mara Santos (UFRJ)
- Marubo (AM) – Pedro Cesarino (USP)
- Maxacali (MG) - Rosangela Pereira de Tugny (UFMG)
- Mehinaku – Thomas Gregor (Universidade de Vanderbilt)
- Munduruku (PA+AM+ MT) - Lucia van Welthen (MPEG); ProtácioFrikel
- Nambikwara (MT) - Anna Ribeiro; DesidérioAytai (MT); Joana Miller (UFRJ)
- Nambikwara (MT)- Joana Muller (UFRJ)

- Pareci (MT) - Glauber Romling da Silva (UFRJ); Sonia Coqueiro (Museu do Índio); Romana Costa
- Pirahã (AM) - Marco Antonio Gonçalves (UFRJ)
- Tapirapé (MT) - Yonne F. Leite (UFRJ); Walkiria Neves
- Tiriyó (PA) - Luiz Donisete e Denise Grupioni (USP)
- Wajãpi (AP) - Dominique Gallois (USP)
- Xavante (MT) - James Robert Welch (Fiocruz); Rosana Costa (UFRJ)
- Xavante, Karajá e Bororo (MT) - Anna Ribeiro; DesidérioAytai
- Yanomami (RR) – Bruce Albert (IRD); Milton Guran

ANEXO J

Estrutura organizacional do PROGDOC

- ✓ COMISSÃO CONSULTIVA: composta por cinco a dez membros, doutores em lingüística ou áreas afins, especialistas brasileiros e estrangeiros de renome internacional, com produção científica relevante e experiência em documentação, e inclui, necessariamente, a participação de um pesquisador do Museu do Índio. Deve prover a garantia do padrão científico do Projeto como um todo e dos subprojetos de documentação. A Comissão será mobilizada e ouvida sempre que for necessário. O seu funcionamento logístico vem do convênio entre o MI e a Fundação Banco do Brasil.
- ✓ COORDENAÇÃO CIENTÍFICA: é de responsabilidade de um Coordenador Científico a quem cabe avaliar e supervisionar a qualidade e consistência científica do Projeto nas suas diversas fases – especificações e seleção de equipamentos e tecnologias, conteúdos dos treinamentos, licitação, anotação, compilação de léxicos, subprojetos de documentação.

  Os recursos logísticos são supridos pelo Convênio entre o Museu do Índio e a Fundação Banco do Brasil.
- ✓ GESTÃO CIENTÍFICA DE DOCUMENTAÇÃO LINGUISTICA: é de responsabilidade de consultor contratado pelo Projeto, a quem cabe o detalhamento do planejamento do Projeto; oferece subsídios para a formação das equipes e para a concepção e realização do treinamento; oferece subsídios para os pesquisadores de campo; oferece subsídios para o tratamento de acervos linguísticos já existentes e oriundos dos subprojetos de documentação; oferece subsídios para a divulgação dos resultados, atividades e materiais produzidos pelo Projeto e pelos subprojetos; avaliar cientificamente os subprojetos.
- ✓ GESTÃO CIENTÍFICA DE ACERVOS DOCUMENTAIS: de responsabilidade de consultor contratado pelo Projeto, a quem cabe oferecer subsídios à formação das equipes e seu treinamento; planeja e implementa as atividades relativas ao tratamento técnico dos distintos acervos, obedecendo às suas especificidades; supervisiona os trabalhos de digitalização e de inserção das informações na base de dados; subsidia a divulgação dos resultados dos trabalhos realizados para o projeto; avalia a produção realizada pelas diferentes equipes.

- ✓ GESTÃO TÉCNICA DE DOCUMENTAÇÃO LINGÜÍSTICA: de responsabilidade de consultor contratado pelo Projeto, a quem cabe oferecer subsídios técnicos à formação das equipes no curso de treinamento; oferece subsídios para a concepção da estrutura padrão dos acervos no servidor do Museu do Índio; oferece subsídios para a criação dos acervos individuais; oferece subsídios para a definição e operacionalização do acesso aos materiais arquivados; mantém e atualiza o servidor do Museu do Índio.
- ✓ SUBPROJETOS DE DOCUMENTAÇÃO LINGUISTICA (cerca de 20 subprojetos ao longo de 3 anos): de responsabilidade de consultores contratados pelo Projeto e de bolsistas indígenas do Projeto. Deve prover a documentação das línguas indígenas selecionadas, incluindo todas as suas etapas, dentre elas o treinamento e a definição dos direitos de acesso para grupos de usuários diferenciados.
- ✓ SUBPROJETOS DE TRATAMENTO DOCUMENTAL (cerca de 15 acervos documentais tratados ao longo de 3 anos): de responsabilidade de consultores contratados pelo Projeto e de bolsistas indígenas do Projeto. Devem prover o tratamento dos acervos textuais e audiovisuais selecionados, incluindo, em linhas gerais, as etapas de processamento técnico, entre outras específicas para cada tipo de documento.
- ✓ GESTÃO ADMINISTRATIVA: gestão administrativa e contábil do Projeto, organização da logística de viagens dos participantes e docentes, aquisição de materiais de consumo e infraestrutura necessários. Tal função será de responsabilidade de equipe do Museu do Índio, com suporte de contratação de pessoal por meio de apoio da Fundação Banco do Brasil.

ANEXO K

Indicadores de resultados da Proposta de Revisão do Projetor

Indicador 1: pesquisadores indígenas e não indígenas treinados (**20**), entre dezembro de 2008 e novembro de 2012 foram realizadas mais de **230**oficinas e atividades de documentação, sendo **173** desenvolvidas nas aldeias e **63** nas instalações do MI, com o treinamento, capacitação e familiarização com métodos e técnicas de documentação de **40** pesquisadores não indígenas e **200** pesquisadores indígenas. Os trabalhos contaram também com a participação de cerca de outros **180** membros das comunidades, interessados em colaborar. Dos treinamentos de pesquisadores indígenas, **20**correspondem as bolsistas do Projeto, que realizaram treinamentos continuados e sistemáticos ao longo do período, em suas aldeias, inclusive nos intervalos entre as oficinas, praticando o uso de equipamentos e técnicas de documentação aprendidas, coletando e registrando materiais, transcrevendo e traduzindo textos, etc.

Indicador 2: documentação de acervos (até **15**) o projeto se encarregou de documentar **24** coleções de acervos doados, contemplando documentos relativos a **32** etnias indígenas, num total de mais de **27** mil itens, entre fotos, filmes, gravações sonoras, textos, submetidos a diferentes fases de tratamento - identificação, organização, digitalização e incorporação aos servidores e bancos de dados. Encontram-se em vias de se iniciar seu processamento os acervos doados a partir de 2011, abrangendo mais de **4 mil** itens, aguardando-se também a incorporação de outros acervos já localizados. Além dessas coleções recebidas em doação até o momento, foram tratados os acervos existentes relacionados a **46** etnias, contando-se com **60 mil** registros documentais já digitalizados e incorporados às bases de dados e aptos a serem disponibilizados aos povos indígenas.

Esses novos itens incorporados, e em processo de tratamento documental (identificação, catalogação, digitalização, etc.), são referentes às etnias: Yawanawá (AC); Marubo (AM); Matis (AM); Ticuna (AM); Tukano (AM); Karipuna (AP); Palikur (AP); GalibiMarworno (AP); GalibiKali'na (AP); Pataxó (BA); Maxakali (MG); Guarani Kaiowá (MS); Kadiwéu (MS); Aweti (MT); Bororo (MT); Cinta Larga (MT); Ikpeng (MT); Kamayurá (MT); Kalapalo (MT); Kuikuro (MT); Nambiquara (MT); Paresi (MT); Suyá/Kisedje (MT); Umutina (MT); Waurá (MT); Xavante (MT); Yawalapiti (MT); Waurá (MT); Terena (MT-MS-SP); Karajá, Tapirapé (MT-TO); Araweté (PA); Asurini (PA);

Kayapó (PA); Tiriyó (PA); Kaxuyana (PA); Wayana (PA); Aparai (PA); Xetá (PR); Kaingang (PR-RS-SC-SP); Guarani Mbya (RJ-RS); Suruí (RO); Ninam (RR); Ye'kuana (RR)

Indicador 3: documentação de línguas e culturas indígenas (até 20), foram desenvolvidos 30 subprojetos voltados para a documentação de línguas e culturas indígenas, selecionadas a partir de um conjunto de critérios definidos no Projeto, além da disponibilidade de pesquisadores qualificados, do interesse e anuência das comunidades indígenas e das condições efetivas para o desenvolvimento do trabalho em suas aldeias, entre outros aspectos.

Quanto ao subprojeto linguístico foram documentadas 13 línguas entre um universo de 35 consideradas mais ameaçadas de desaparecimento no Brasil, assim identificadas:Apiaká: Tupi-Guarani, MT; Desano: Tukano, AM; Ikpeng: Karib, MT; Kanoé: isolada, RO; Karaja: Macro-Jê, MT; Kawaiwete: Tupi-Guarani, MT; Kisêdjê: Macro-Jê, MT; Maxakali: Macro-Jê, MG; Ninam: Yanomami, RR; Paresi-Haliti: Arawak, MT; Rikbaktsa: Macro-Jê, MT; Shawãdawa: Pano, AC eYawanawa: Pano, AC.

ANEXO L

Temáticas/assuntos desenvolvidos por povos

Documentação de saberes e modos de fazer relacionados à cultura material e formação de acervos e coleções etnográficas contemporâneas	Kaxinawá (AC) Marubo (AM) Baniwa (AM) Wajãpi (AP) GalibiKali'na (AP) Palikur (AP) Galibi-Marworno (AP) Karipuna (AP) Pataxó (BA) Karajá (GO-MTPA-TO) Kalapalo (MT) Asuriní do Xingu (PA) Suruí(RO) Ye'kuana(RR) Krahó(TO)
Memória através dos cantos	Baniwa (AM) Tikmũ'ũn/Maxakali (MG) Guarani Mbya (RS) Krahó (TO) Enawene- Nawê (MT)
Capacitação técnica de pesquisadores indígenas em registro audiovisual de suas culturas	Kulina (AC-AM) Matis (AM) Ticuna (AM) Tupiniquim (ES) Paresi (MT) Kayapó (PA) Guarani Mbya (RJ)
Pesquisa e documentação de aspectos culturais específicos	Baniwa (AM) Nambiquara (MT) (Macro-Jê) (MT) Kuikuro (MT)

	Xavante (MT) Wayana e Aparai (PA) Tiriyó e Kaxuyana (PA)

Conforme constam no Projeto de Revisão, seguem os produtos e resultados gerados pelos trabalhos, desenvolvidos sistematicamente, com a participação direta dos pesquisadores indígenas até aquele momento:

- Gravaçãoeprocessamentodeumtotalde260horasdeáudio-vídeo, de diferentes gêneros de fala, devidamente anotadas (transcrição ortográfica ou fonética, tradução para o português, notas antropológicas ou gramaticais) nos formatos dos programas adotados para a documentação linguística (ELAN, TOOLBOX, TRANSCRIBER)
- Produção de bases de dados lexicais, em diferentes campos semânticos, elicitados, gravados e digitados, com um total de 19.500 entradas.
- Elaboração de 13 gramáticas descritivas, sendo sete concluídas e cinco com esboço concluído, versão final em elaboração.
- 1.056 fitas de vídeo processadas (capturadas e editadas)
- 5.039arquivos. wav e 509 arquivos .mpeg, correspondendo a um total de 5.548 arquivos de áudio e vídeo (480 horas) submetidos pelos pesquisadores e linguistas, referentes a sessões definidas pelos subprojetos e editadas pela equipe de audiovisual
- 482 arquivos já preparados para inserção no servidor, sendo 189 de áudios e 293 de vídeos (177 horas de gravações)
- 3.716fotos (incluindo negativos e diapositivos) digitalizadas, integrantes dos acervos doados
- 2.214 desenhos digitalizados, sendo 1.181 integrantes das coleções de acervos doados, e 1033 resultantes de oficinas e atividades de documentação.
- 14.153 registros fotográficos digitais e 1.033 desenhos (já digitalizados) resultantes de oficinas e atividades de documentação.
- 80 mil documentos textuais e 16.400 iconográficos e áudio visuais descritos e incorporados às bases de dados.
- 28milimagensgeradas de sete mil objetos etnográficos capturados digitalmente em até quatro posições cada.

- 35.025 imagens digitais de documentos textuais, cartografia, iconografia – negativos de vidro e acetato, grafismos, mapas, plantas, relatórios raros, álbuns.
- 20 filmes de curta e média metragem produzidos
- 30 sites criados para os diversos segmentos do Programa (ProgDoc, ProDoclin, ProDocult e ProDocerv) e para os subprojetos de línguas e culturas indígenas.
- 30 obras publicadas, entre livros, catálogos, materiais didáticos e para didáticos, incluindo textos de autoria indígena.
- 38 números mensais do Boletim Informativo do Projeto publicados
- 25 exposições etnográficas e mostras fotográficas, concebidas e montadas com a participação dos pesquisadores indígenas e membros das suas comunidades, sendo 15 no Museu do Índio e 10 externas (8 destas com itinerância por 15 diferentes localidades em todo o País)

ANEXO M

Descrições dos materiais e das etapas necessárias ao preparo de cada tipo de cerâmica.

- **Cerâmica branca é feita com os seguintes materiais**

Para a massa da argila:

- deekay (argila);
- Kawa (caripé (caraípe), antiplástico feito de cinza da casca desta árvore pilada e coada)

Pigmentos vermelhos:

- eewa (barro amarelo) com Kainia (manicoera azeda);
- pirimapa (urucum);
- ou kerawidzo (carajuru)

Verniz de acabamento:

- oomapihitako (resina);
- wakamahli (resina).

A argila deve ser coletada em depósitos onde se encontra a argila de melhor qualidade. Em seguida coleta-se o antiplástico, **Kawa.**

O **Kawa** é uma árvore de tronco não muito largo – diâmetro aproximado de 30 a 40 cm – encontrada em terra firme. Uma vez abatida a árvore, retira-se toda a sua casca. Esta casca é queimada e transformada em cinza para ser em seguida peneirada de forma que reste apenas uma cinza bem fina que será usada para acertar o ponto da argila.

O coordenador acrescenta informações do etnólogo alemão Koch-Grünberg[48] de que as cinzas de caraípe desengorduram o barro, mas segundo ele seria preciso uma análise do material para confirmar.

Após unir barro e cinza de caraípe passa-se para a **modelagem** das peças que é feita por meio da **técnica do acordelado.** Esta técnica refere-se aos roletes que são superpostos uns aos outros, conformando as paredes do objeto que se deseja moldar. Estes roletes são inicialmente unidos apertando-se uns nos outros.

[48] Etnólogo alemão (1872 – 1924) fez relatos de viagens e estudos de povos indígenas da América do Sul, particularmente Venezuela e Brasil, ele atuou na região da Amazônia brasileira. É dito como pioneiro no uso de recursos cinematográficos e fonográficos em pesquisas de campo. Dizem também que ele iniciou a etnografia Baniwa. Ver https://pib.socioambiental.org/pt/povo/baniwa/1564 e http://povosindigenas.com/theodor-koch-grumberg/

A peça modelada passa-se para o **polimento,** que é feito com a pedra **doowhe.** Esta tem origem em praias no rio Apaporis (um dos formadores do Solimões), chegavam à região do rio negro pelo rio Tiquié, afluente do Uaupés e de lá eram trocadas até chegarem ao Içana e Aiari.

O polimento afina ainda mais as paredes do objeto ao mesmo tempo em que a peça vai perdendo líquido e secando. Quando se atinge o ponto ideal parte-se para a queima.

A **queima** da cerâmica é feita em um local isolado da comunidade, para que não sofra influência de certos estados corporais não controlados – presença de mulheres menstruadas, por exemplo, ou de pessoas que não tomaram banho pela manhã, dentre outros.

A queima é precedida de um leve aquecimento das peças em fogo baixo, sobre trempes – em alguns casos, sobretudo com vasos maiores. Depois se cobre o vaso com pedaços grandes de lenha bem seca e deixa-se que o fogo consuma tudo. A peça chega a ficar incandescente, adquirindo um tom alaranjado e aceso.

Após a lenha toda consumida, as cerâmicas devem ser retiradas rapidamente das cinzas para que não obtenham manchas negras provocadas pela fumaça e pela fuligem. Quando isso acontece e deseja-se reparar o estado da peça, pode-se aquecê-la novamente colocando-a sobre brasas incandescentes. Depois da peça esfriada inicia-se a **pintura**.

O **grafismo**, primeiro eles são feitos decorando a parte interna da cerâmica e deixa-se secar. Aquece-se a peça rapidamente colocando-a em brasa e **aplica-se o verniz de resina vegetal**. Este verniz adere à peça aquecida, passando rapidamente de estado sólido a semilíquido para finalmente aderir à superfície da cerâmica. Tanto o **oomapihitako** quando **wakamahli** são materiais de difícil acesso, sendo caro e, por isso também, acaba por imprimir valor às peças.

- **Cerâmica com acabamento negro é feita com os seguintes materiais:**

Para a massa da argila:

- deekay (argila);
- Kawa (caripé, anteplástico feito de cinza da casca desta árvore pilada e coada)
- defumadores: lenha comum, heemepe e pimittidoale
- lenha para cinza: kadzaane e de itewirhina.
- acabamento final: breu

A cerâmica é feita da mesma forma que foi descrito no tipo anterior até a **queima**. Neste caso, a diferença encontra-se nesta etapa. É necessário para que a peça fique preta, fazer o fogo com lenha comum e colocar a cerâmica emborcada sobre trempes. Algumas ceramistas

usam folhas de **heemepe** e **pimittidoale** para fazer à fumaça que defumará e deixará preta a peça.

Para fazer uma **pintura em negativo**, uma massa de cinza de caraípe e água protegem a parte que não deve ser exposta ao fogo. Esta cinza é obtida da queima e processamento no pilão de vegetais específicos, **kadzaane** e **itewirhina**. Ela é misturada à água e desta forma adere ao vaso, formando os padrões que ficarão na superfície da cerâmica.

Quanto ao **acabamento final**, passa-se um pouco de **breu**, espalhando-o com um pano, e depois a cerâmica é levada para uma nova queima, desta vez mais rápida.

ANEXO N

Identificação dos desenhos na língua indígena e em português

[kapitirina: suporte de panela]

[dzapara: motivo de pintura facial]

[makalo: borboleta]

[maanapina: desenho do peixe sarapó]

[maaliphe: aigrettes de garça]

[kaatsi: caranguejo]

[Diakhe: intraduzível, sendo apresentável em 4 tipos, de acordo com a quantidade de linhas que constituem o desenho]

[kopheapi: osso de peixe]

[pethe ittakettakarona: quarto de beiju]

[itsitsiapi: espinho de sarapó]

[pinoopa: espécie de rã]

[Haikowiwi: flor, genérico]

[Kaaparo ittipi ou Dzaawi pooko: rabo de macaco-barrigudo ou rabo de onça]

[Dzawithipa] além de diversos tipos de desenhos considerados “decoração”, liatsakana.

ANEXO O

ROTEIRO DO FILME

Para cada uma das matérias-primas:

- qual a disponibilidade do recurso na região do Aiari? (fazer um mapa da distribuição);
- em se tratando de plantas, verificar se o recurso é cultivado ou selvagem?
- existem classificações (espécies, subespécies, tipos, etc.) destes recursos?
- Existem práticas de manejo específicas para este recurso? Este recurso corre risco de desaparecimento se for muito utilizado?
- como se processa o recurso para fazer cerâmica?
- o recurso é utilizado na produção de outros artefatos?
- qual a história de origem (mito) deste recurso?

Tópicos da entrevista durante a feitura do objeto, tema geral: "a cerâmica ontem e hoje, história e conhecimento tradicional", tópicos específicos:

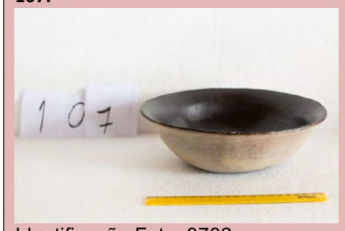
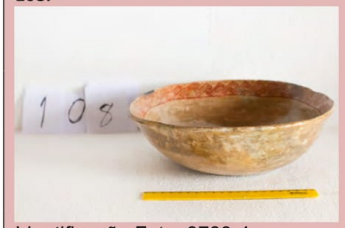
- qual origem da cerâmica segundo a tradição baniwa?
- qual origem dos desenhos e padrões gráficos?
- qual o uso destes objetos, no passado e no presente?
- porque estes objetos estão desaparecendo do cotidiano dos Baniwa?
- quais seriam as soluções para que estes objetos voltassem a fazer parte da vida dos Baniwa?
- coleta – dificuldade de acesso aos recursos;
- modelagem – procedimentos técnicos necessários (roletes, alisamento das paredes, quanto tempo se leva para modelar uma peça grande);
- pintura e verniz de acabamento.
- a visita ao Rio de Janeiro e projeto de revitalização do conhecimento sobre a cerâmica.

Tópicos para cenas de cobertura: Amanhecer na aldeia; Entardecer na aldeia; Banho matinal; Banho do fim do dia; Refeição comunitária: café da manhã, almoço, janta; dia de chuva, dia de sol; trabalhos cotidianos etc.

ANEXO P

Listas/fichas preenchidas pelos Baniwa

Consultor _ Thiago Oliveira_produto 03 _[09.07.2014)

 Identificação Foto: 3781 Fotógrafo: Thiago Oliveira	Dimensões: medir no museu Descrição: Uso: Utensílio para o serviço de alimentos e mercadoria. Informações adicionais:* com desenhos: Sem desenho. Localização geográfica do barro: Manapipawa. Restrição para acesso e divulgação? ( ) SIM (x) NÃO
107.  Identificação Foto: 3782 Fotógrafo: Thiago Oliveira	Português: . Nativo: Parato ittaapi. Nome artesã(o) / proprietário(a): Carolina Campos. Data produção / data aquisição: 17 de junho de 2014. Procedência: Ararí Pira, rio Ayari Material: Cerâmica – dekay (argila), kawa (cinzas, anteplástico), Phirimapaphe (folha de urucu, Ttidze wadzoole, Defumação (com manakhephe) , breu e pano. Dimensões: medir no museu Descrição: Uso: Utensílio para o serviço de alimentos e mercadoria. Informações adicionais:* com desenhos: Sem desenho e defumada. Localização geográfica do barro: Manapipawa. Restrição para acesso e divulgação? ( ) SIM (x) NÃO
108.  Identificação Foto: 3783-4 Fotógrafo: Thiago Oliveira	Português:. Nativo: Parato. Nome artesã(o) / proprietário(a): Carolina Campos. Data produção / data aquisição: 17 de junho de 2014. Procedência: Ararí Pira, rio Ayari Material: Cerâmica – Cerâmica – *dekay* (argila), *kawa* (cinzas, anteplástico), *eewa* (barro amarelo), *ilimawa* (limão); *maphitako*. Dimensões: medir no museu Descrição: Uso: Utensílio para o serviço de alimentos e mercadoria. Informações adicionais:* com desenhos: Arhaipa. Localização geográfica do barro: Manapipawa. Restrição para acesso e divulgação? ( ) SIM (x) NÃO
109. 	Português: . Nativo: Kadaroeta. Nome artesã(o) / proprietário(a): Carolina Campos. Data produção / data aquisição: 17 de junho de 2014. Procedência: Ararí Pira, rio Ayari Material: Cerâmica – dekay (argila), kawa (cinzas, anteplástico), Phirimapaphe (folha de urucu, Ttidze wadzoole, Defumação (com manakhephe) , breu e pano. Dimensões: medir no museu