

ETNOMUSEOLOGIA: DA COLEÇÃO À EXPOSIÇÃO

Berta G. Ribeiro*

RIBEIRO, B. G. Etnomuseologia: da coleção à exposição. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 189-201, 1994.

RESUMO: Antropólogos ligados a museus questionam: de que valem coleções etnográficas mal documentadas e mal conservadas, acumuladas em reservas técnicas poeirentas, ameaçadas de mofo e infestação de cupim? Representam, é certo, o acervo dos aborígenes americanos legado à Nação que se construiu sobre seu território. Como extrair, porém, informação científica, cultural e simbólica de objetos mudos, carentes de dados mínimos para subsidiá-los? Este artigo busca respostas para algumas dessas questões.

UNITERMOS: Gerenciamento museológico – Exposições didáticas.

O acesso às coleções etnológicas pelos poucos pesquisadores, nacionais ou estrangeiros, que por elas se interessam é grandemente dificultado. Em primeiro lugar, por não estarem devidamente localizadas de modo a permitir um manejo rápido como os livros de uma biblioteca. Em segundo lugar, por que a natureza da matéria-prima de que são feitas recomenda a separação por categorias – cerâmica, plumária, etc.– e o etnólogo procura geralmente artefatos de uma única tribo. Essa busca, em que “tudo deve ser identificado” é comparada, por Lúcia van Velthem (1984: 54) a uma “escavação arqueológica”.

São cada vez menores, por essas razões, os estudos de coleções e as atividades de colecionamento. Luís Grupioni (1992:24) assim o explica: “A ‘cientificação’ do trabalho de campo foi acompanhada pela perda de importância da coleta de coleções etnográficas. (...) A institucionalização das universidades obscurece os museus e os institutos históricos, criando um novo padrão no conhecimento e na pesquisa científica no Brasil”.

Pese à argumentação correta de Grupioni, reabilitou-se entre nós, de certa forma, o estudo de cultura material nos últimos anos. Como exemplos, citemos os volumes *Tecnologia Indígena e Arte Índia da Suma Etnológica Brasileira* (D. Ribeiro e B. Ribeiro [orgs.] 1984), *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988) e *Arte Indígena, Linguagem Visual* (1988) de Berta G. Ribeiro, *O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais*, de Maria Heloísa Fénelon Costa (1988), *Grafismo Indígena* organizado por Lux Vidal (1922) e *Índios do Brasil*, coordenado por Luís Grupioni (1992). 1992, que marcou os 500 anos da chegada dos europeus à América, mobilizou museus e antropólogos que organizaram simpósios e exposições, publicando coletâneas e catálogos por toda a parte.

As Exposições etnográficas também experimentaram renovação. Abandonado o amontoado de objetos, que apenas transmitia o volume do despojo, passou-se a mostras temáticas, com mensagens politicamente concebidas, de modo a infirmar preconceitos contra os povos aborígenes. Essa reversão do primitivismo americano ganhou alento com o despertar da consciência ecológica. Reconhece-se, cada vez mais, que as reservas de biodiversidade, as quais responderão pela

(*) Departamento de Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bolsista do CNPq.

melhoria da alimentação, saúde e conforto das futuras gerações vêm a ser um bem preservado pelas populações nativas do terceiro mundo. Até mesmo os princípios da estrutura democrática, de que se orgulha a nação norte-americana, teriam sido absorvidos por Benjamin Franklin e Thomas Jefferson nas culturas ameríndias e não no iluminismo francês ou na Grécia antiga.¹

Exposições: lições a tirar

Duas concepções regeram, no início do século, a orientação teórica e, conseqüentemente, os projetos conceituais de exposições dirigidas por Franz Boas e Otis Tufton Mason. Mason trabalhou no United States National Museum da Smithsonian Institution, de Washington, até se aposentar, dedicado a estudos de cultura material e ao preparo de exposições. Boas, desligou-se do referido museu e, mais tarde, do American Museum of Natural History, de N. York, em 1905, para organizar o Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, que formou antropólogos de primeiro naípe, porque considerou a Universidade mais apropriada do que o museu, para o exercício de atividades acadêmicas.

O. T. Mason e John Wesley Powel, do Bureau of American Ethnology encontraram uma forma de explicar inventos básicos da humanidade – produção do fogo, transporte, cerâmica, cestaria – segundo um arranjo tipológico de caráter evolutivo. A idéia subjacente seria a existência da “unidade psíquica da humanidade”, permitindo tratar esses fenômenos em grupos humanos apartados. Equivaleriam, as referidas idéias, a “espécimes biológicos, que podiam ser divididos em famílias, gêneros e espécies” (Jacknis 1985: 77). Na opinião de Boas, contudo, os fenômenos envolvendo aquelas invenções, podendo embora parecer idênticos, “suas qualidades imanes seriam diversas”, porque “na Etnologia, tudo é individualidade”. O objeto de estudo não deveria ser as abstrações do individual observado, e sim o espécime em sua história e no seu meio” (citado por Jacknis, 1985: 79).

A ênfase de O.T. Mason, contrariando Boas, foi mostrar a funcionalidade das diversas invenções humanas e a forma como evoluíram. É exem-

plificada com a evolução da fiação e tecelagem, começando pela mudança tecnológica dos fusos, para chegar a lançadeiras e a teares. Nisto, assume a posição de Marx que, numa nota de rodapé do primeiro volume de *O Capital*, dizia: “Uma história crítica da tecnologia demonstraria seguramente que nenhum invento do século XVIII foi obra pessoal de um indivíduo. Até hoje essa história não existe”. (Citado por D. Ribeiro, 1978: 31).

O importante para Boas, ao contrário de Mason, era enaltecer o significado ao invés da forma do artefato. Explicava o que queria dizer, indicando que o chocalho do pajé estaria ligado antes a idéias religiosas do que a formas e funções sonoras. Para Boas, “a arte e as características de estilo de um povo só poderiam ser entendidas estudando suas produções como um todo” (Jacknis, 1985: 79). Uma coleção deveria, portanto, “retratar a vida de uma tribo” com suas peculiaridades mostradas em conjuntos especiais.

Por sua parte, ao preparar a secção etnológica da feira Mundial de Chicago, Mason verificou, examinando o mapa de distribuição das tribos norte-americanas, que a variação na cultura material se fazia sentir não segundo a língua ou a “raça” e sim o meio-ambiente. Do ponto de vista teórico, o arranjo museológico feito nessa linha levaria ao conceito de *área cultural*. Surgido da técnica de montar uma exposição, esse conceito vigora até hoje como instrumento de trabalho e interpretação dos antropólogos que estudam populações tribais ou regionais. Dele também surgiu o conceito de *aculturação*, segundo o qual o contato com culturas do mesmo porte, ou mais dominadoras, pode acarretar a incorporação ou a influência em culturas de populações avassaladas e de pequena expressão numérica.²

Percalços diversos tinham que ser levados em conta na montagem de exposições. O mais corrente era a falta de espaço para mostrar toda a estrutura material de uma tribo. Outro impecilho era ausência de dados sobre a procedência tribal, bem como a função dos objetos principalmente os rituais. Inovação importante foi a introdução

(1) Cf. Washington Novaes, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 9/7/1993: “O desprezo à cultura”.

(2) O projeto “Índios do Brasil: cultura e identidade” elaborado por B. Ribeiro para o Museu do Índio de Brasília, utiliza o conceito de áreas culturais Índigenas de Galvão (1979) para mostrar as variações culturais devidas a fatores ecológicos, ao isolamento ou ao fato de estarem as tribos indígenas ilhadas em meio à população nacional.

do diorama, ou “life group” como o denomina Jacknis (1985: 81), que estaria mais afinado com a concepção da “realidade tribal” de Boas. Resultou, também, do incremento do trabalho de campo pelos etnólogos do Bureau of American Ethnology; da verificação de que nas exposições de biologia, o habitat tinha que ser levado em conta e, nas exposições de arte, a contemporaneidade do executor não poderia faltar. A confecção do “life group” introduzia o artesão – hoje também o programador visual – no rol de trabalhadores de museus etnográficos. E dava aos objetos um entono funcional e contextual.

Mason nunca abdicou dos seus esquemas tipológicos e evolutivos. Chegou a assumir que “o refinamento do gosto” faria com que “o mundo todo se tornasse um lar indivisível de uma só raça”. Para Boas, contudo, “o principal objeto das coleções etnológicas seria a disseminação do fato de que a civilização não é absoluta, e sim relativa, e que nossas idéias e conceitos só são verdadeiros no âmbito de nossa civilização” (citados por Jacknis, 1985: 82-3). Não obstante, conclui esse autor, os pontos de vista de Mason e de Boas, por razões práticas, acabaram se aproximando nas exposições que cada qual realizava, em Washington, o primeiro, e em New York, o segundo. Isto porque, o museu, como instituição mantida com recursos públicos e privados, tinha que atender às expectativas de seus provedores e do seu público.

Boas considerava que o papel dos museus era oferecer “entretenimento, instrução e pesquisa” (Jacknis, 1986: 86), sendo que cada uma dessas finalidades se relacionava com as audiências dos museus: crianças e pessoas com instrução média e, finalmente, os estudiosos. Para cada grupo, Boas se esforçava em oferecer uma exibição distinta, embora reconhecesse que 90% dos visitantes buscavam o entretenimento. Para isso lançava mão dos dioramas dispostos de forma que sua mensagem fosse instantaneamente percebida (Jackins, 1986: 86).

A terceira parcela de audiência de um museu de história natural, como o de New York, a menor mas a mais exigente, porque constituída pelos cientistas, era a que Boas desejava atender em primeiro lugar. Isto porque, a pesquisa em cultura material cabia aos grandes museus. A eles estava também reservada a conservação do patrimônio material dos povos nativos, cujo estudo levaria a induções científicas. Explica-se, por essa

preocupação, o fato de ser Boas o autor da mais importante obra sobre *Arte Primitiva* (1ª edição, 1927), e ser seu colega O.T.Mason o responsável pela primeira classificação tipológica da arte do trançado (1ª edição, 1904). Em 1899, tornado professor titular do Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, Boas ofereceu cursos de administração de museus, e incentivava seus alunos a estudar coleções museológicas e de campo relacionadas à arte e artesanato. O projeto conceitual do Museu do Índio de Brasília (B. Ribeiro 1987)³ foi concebido de modo a induzir o visitante, escolar ou adulto, a refletir sobre: 1) a criatividade das culturas indígenas desenvolvidas nos trópicos que, não obstante sua singeleza, engendraram soluções próprias à satisfação de necessidades humanas comuns; 2) o saber ecológico do índio que, dominando os mecanismos de reprodução das plantas e animais, soube desenvolver uma política adequada à sua preservação; 3) os problemas que enfrentam os remanescentes indígenas no Brasil para continuarem vivendo segundo os modos de vida que herdaram de seus antepassados, e, dessa forma, fazer jus às terras que ocupam; 4) o legado indígena à cultura brasileira, vivo até hoje para milhões de interioranos, que não saberiam sobreviver na mata amazônica ou no sertão nordestino, não fosse esse saber.

A exibição pura e simples de peças soltas do artesanato indígena, por mais belas que fossem, não atingiria esse objetivo. A maneira mais direta de comunicar as idéias subjacentes ao objeto era inseri-lo no seu contexto físico e ideológico, transformando-o de objeto inanimado em “objeto de conhecimento”. Para isso foi preciso acrescentar-lhe texto e iconografia. O primeiro, na forma de explanação breve, constitui um discurso dirigido ao visitante que não deseja apenas percorrer com os olhos uma exposição, senão captar-lhe a mensagem. A segunda, composta de gravuras e de fotos em que, a par do ambiente físico e cultural, é realçado o índio vivo, em sua dimensão humana.

A exposição pretendia abranger os seguintes temas: I. origem e antiguidade do homem nas

(3) O resumo que se segue é extraído desse texto, publicado em 1987. O edifício do Museu do Índio de Brasília, completado em 1989, nunca foi utilizado para o fim a que se deveria destinar.

Américas; II. O índio na História do Brasil; III. Contribuição do Índio à cultura brasileira e universal; IV. Os meios de subsistência; V. As artes da vida: transformação da matéria bruta em matéria-prima e em artefatos; VI. A reprodução da sociedade; VII. Índios do Brasil, hoje; VIII. O índio perante a nação.

O tema que abriria a exposição – povoamento da América e arqueologia brasileira – deveria ser coberto pela apresentação dos sítios líticos melhor estudados, representando a arqueologia do interior e da costa, bem como, devido ao seu valor artístico, a da calha amazônica.

Seguir-se-ia, cronologicamente, a visão do Brasil indígena no século da Conquista. Através de mapas, iconografia da época e textos, seria mostrado o mosaico de tribos – cerca de mais de mil, segundo o Mapa de Nimuendaju (1981) – que habitava nosso território e adjacências. E, ainda, como as populações nativas foram vistas pelos primeiros colonizadores (portugueses, franceses, holandeses e missionários) e de que maneira se deu a penetração européia no território que hoje corresponde ao Brasil.

O tema denominado “Contribuição do índio à cultura brasileira e universal” deveria mostrar, em linguagem museológica, os resultados de pesquisas recentes no campo da etnol-biologia. Destaques especiais se daria ao conhecimento e classificação da natureza por parte dos aborígenes, principalmente de elementos da flora, que os caracteriza como uma “civilização vegetal”.

Os temas denominados “meios de subsistência” e “artes da vida” deveriam mostrar que as invenções básicas da humanidade e os germes dos desenvolvimentos posteriores já se encontram nas Américas, a nível tribal. Tais são: as técnicas agrícolas adaptadas às condições de solo e clima tropicais. Enfatiza-se, também aqui, a capacidade do índio em descobrir e explorar as matérias-primas de seu ambiente ecológico (técnicas de trabalho da pedra, da madeira, da produção da cerâmica, trançado, fição e tecelagem, líber). E, mais, as soluções encontradas para as necessidades de abrigo e de transporte por água.

O módulo “A reprodução da sociedade” focalizaria as formas de vida associativa desenvolvidas pelos índios do Brasil. Aqui é salientada a linguagem simbólica do objeto, as “informações” nele contidas, segundo referentes da organização

social e da mitologia. Os ritos de passagem no ciclo de vida (nascimento, nomeação, iniciação à vida adulta – masculina, feminina – e morte) são explicitados através de textos, fotos e os objetos rituais pertinentes.

A imagem cultural do índio, etnicamente configurada pela socialização do corpo, através da pintura e os ornamentos, seria também tratada dentro dessa temática. E, finalmente, a simbolização do espaço: feminino, masculino, cêntrico, periférico, sagrado e profano.

A fabulação mítica, que revela a fantasia inigualável do índio, viria a ser exemplificada no tema “O mito, o rito e o objeto ritual”, em que seriam exibidos desenhos e respectivas legendas feitos por um índio Desana que publicou em *Antes o mundo não existia*, o mito de criação dessa tribo.

Chegar-se-ia, assim, ao Brasil indígena da atualidade. Coloca-se aqui como problema-chave a questão da terra. As novas frentes pioneiras que atingem os grupos indígenas em seus últimos refúgios são examinadas pelo modo como afetam a sua sobrevivência e autonomia cultural.

As tribos remanescentes, com suas singularidades e montante populacional, são discriminadas em mapas segundo áreas culturais. As situadas na região sul, leste e nordeste do Brasil exibem elevado grau de aculturação e mestiçagem. Não obstante vestirem-se, rezarem e enterrarem seus mortos como qualquer interiorano, teimam em identificar-se e serem identificados como indígenas, para fazerem jus à posse da terra e ao mínimo de autonomia que lhes resta. As áreas centro-oeste e norte, em que ainda sobrevivem tribos quase intocadas pela sociedade nacional, mostram, por sua vez, a riqueza cultural que cabe ao Brasil defender e preservar.

Os temas que encerram a mostra procurariam levantar a problemática ligada ao que se poderia chamar “a busca da identidade”. Diante da contingência de um convívio pacífico com a sociedade nacional, o índio procura apossar-se dos instrumentos que determinaram a supremacia do homem branco: o domínio do poder mágico da escrita e o acesso à máquina do Estado, fonte de decisões sobre seu destino. Ao mesmo tempo, aferra-se à sua identidade étnica convencido de que, na medida em que ela se diluir ou desvanecer, perderá a única vantagem que adquiriu por sua

origem e sua resistência heróica à descaracterização e homogeneização.

Uma das maneiras de promover a imagem étnica é expressá-la através de artesanato destinado ao mercado exógeno. Estes bens culturais indígenas – porque tradicionais, não estereotipados, com caráter histórico, social e simbólico estão fadados, a serem insígnias de etnicidade e, dessa forma, ajudarão a preservar a configuração sócio-cultural indígena.

Como se vê, a exposição foi planejada como uma tentativa de utilizar um meio de comunicação visual – museológico – para transmitir idéias, conceitos e argumentos, destinado a conscientizar a opinião pública sobre o drama histórico dos povos indígenas. E levou em conta a disponibilidade das coleções fragmentárias existentes tanto no Museu Pigorini da Itália, onde foi montada pela primeira vez, em 1983, quanto na coleção selecionada pela Artíndia da FUNAI de Brasília, cujo acervo seria incorporado ao futuro Museu do Índio de Brasília.

A exposição previa a produção de um catálogo-guia que reunisse os textos explicativos e as iconografias dos 287 temas abordados. Livro-guia semelhante, reproduzindo os 292 painéis da exposição *Amazônia Urgente, Cinco Séculos de História e Ecologia*, acompanhou suas cinco exposições mostradas, em 1992 e 1993, no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Salvador e Belém. O livro-guia é uma maneira de “levar a exposição para casa” e consultar as fontes bibliográficas que lastreiam as informações.

A abrangência da temática contida nas mencionadas exposições compara-se com as mostras planejadas por O. T. Mason, para o U.S. National Museum, ou com a exposição realizada por Luís Grupioni (1992), cujo catálogo, por ele coordenado, é do tipo tradicional. A exposição “Índios del Brasile: culture che scompaiono”,⁴ primeira versão da planejada para o Museu do Índio de Brasília, foi acompanhada de um catálogo em dois volumes, do modelo italiano: o primeiro volume com artigos relacionados à temática da mostra e, o segundo, com a descrição e ilustração de cada uma das peças apresentadas.

(4) “Índios do Brasil: culturas que se extinguem”, montada na Cúria do Senado do Forum Romano, em 1983, sob o patrocínio do Museu Pigorini de Roma e da Fundação Roberto Marinho. (Cf. Zevi et alii, 1983).

Uma exposição muito elaborada, concebida por Darrell Allison Posey e realizada por Denise Hamu de La Penha, abrangendo os diversos aspectos da cultura Kayapó – o adaptativo, o associativo e o ideológico – assemelha-se à visão expositiva de Franz Boas: a de abranger, em toda a sua profundidade, uma única cultura (Oliveira & Hamu, 1992).

Os exemplos citados indicam que uma exposição não pode ser meramente de objetos e sim conter uma mensagem, explicitada por meio de ambientações e todo o tipo de visualidades.

Estudo das coleções

Os estudos de cultura material entre grupos indígenas brasileiros têm sido empreendidos principalmente por antropólogos ligados a museus. Exceto levantamentos, a exemplo dos de T. Hartmann (ver adiante) e S. F. Dorta (1992), nenhum estudo tem sido feito, salvo erro, com base na análise de coleções de museus. Isso se deve, salvo exceções, ao fato de a maioria dos acervos museológicos carecerem de dados que os contextualizem.

A incoerência no colecionamento é revelada, igualmente, pelo número extraordinário de peças do mesmo tipo, por exemplo, arcos e flechas que, por seu volume, representam o despojo do armamento de uma tribo, à maneira do que ocorreu na década de 30 com os índios Urubu-Kaapor (Ribeiro, 1989a:120).

Até hoje os museus não desenvolveram normas sobre métodos de coleta de coleções etnográficas em consonância com seus objetivos de documentação científica e difusão cultural; e não provêm dotações orçamentárias a serem oferecidas a pesquisadores em trabalho de campo. Em outras palavras, não existe uma política de aquisição claramente definida e, em consequência, inexistente uma política de pesquisa arquivística que permita o melhor aproveitamento do acervo existente do ponto de vista científico e como subsídio a exposições museológicas. Mais ainda, esse patrimônio não se torna acessível aos próprios índios, como testemunho de sua cultura. Ou seja, o acervo não é usado como produtor e difusor do conhecimento.

Esses percalços ocorrem em parte por não serem os etnólogos orientados para estudos de cultura material ou arte étnica e não terem, em

função disso, um comprometimento intelectual e afetivo com as coleções. Anulam-se, assim, as potencialidades de obter coleções e extrair informações, às vezes únicas, dos acervos artefactuais armazenados nos museus, principalmente para seus produtores.

O mesmo se verifica nos Estados Unidos. Nancy Lurie (1981), antropóloga ligada a um museu etnográfico, afirma que, no seu país, antropólogos completam sua formação sem nunca terem pisado num museu. Ela calcula que 250 dos 5 mil associados da American Anthropological Association trabalham em museus e, dos artigos publicados na última década, apenas dois, num total de duzentos, tratam de problemática museológica. Sturtevant (1969:632-33) afirma que “2/3 das aquisições recentes do U.S. National Museum, da Smithsonian Institution, de Washington, foram feitas por amadores; 90% das coleções etnográficas nunca foram provavelmente estudadas”. Dessa forma, “atrofia-se a função de pesquisa do museu e deteriora-se o status profissional do curador. Frequentemente mal cuidadas, as coleções tornaram-se inacessíveis aos pesquisadores” (Stocking 1985: 9).

O mesmo ocorre entre nós. Num levantamento feito por B. Ribeiro (1990:49) ficou demonstrado que, dos 1.765 títulos arrolados por T. Hartmann (1984), entre 1967 e 1982, apenas 55 tratam, total ou parcialmente, de cultura material. Em trabalho mais abrangente, devido a D. Gallois (1986ms.) são recomendados 350 títulos a alunos de um curso sobre cultura material ministrado na Universidade de São Paulo.

Como se vê, as condições físicas dos museus etnográficos e conceituais das universidades desencorajam o colecionamento, o estudo das coleções e, conseqüentemente, a problemática que lhes diz respeito. As deficiências são a norma na maioria – ou talvez na quase totalidade – das instituições do gênero. Tais são: as sedes são edifícios antigos construídos para outros fins, que têm de ser restaurados e adaptados para suas novas funções. Reconhecer e aceitar essas tarefas, com as quais se enfrentam, hoje, o Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o Museu do Índio da mesma cidade, é condição *sine qua non* para qualquer renovação museológica de caráter científico e cultural.

Problema comum aos vários museus é que o acervo, tal como o prédio, é um legado do

passado. Nestas condições, além de exigir uma inversão enorme de esforço e competência para a sua identificação, o acervo tem de ser levado em conta na elaboração da temática a ser tratada nas exposições e nas pesquisas museológicas.

Prioridade inadiável é o fichamento, através da **informatização**, depois de recuperadas as informações disponíveis relativas às coleções, bem como a restauração das peças. Só assim os museus atenderão a seus objetivos: resgatar a memória nacional materializada em objetos e documentos, e colocá-la a serviço da comunidade.

Percalço, em parte superado, era a ausência de um vocabulário controlado para discriminar e designar os produtos que compõem o acervo artefactual do indígena brasileiro. O *Dicionário do Artesanato Indígena* (Ribeiro, 1988) procurou sanar essa lacuna, propiciando o emprego de uma linguagem uniforme para a nomeação, identificação e descrição dos artefatos, as técnicas de manufatura e as matérias-primas componentes, cujo fichamento e interrelação seriam efetuados por computador, segundo o sistema de *thesaurus*.

É de se perguntar: o que leva alguém a formar uma coleção e o que faz com que seja preservada? K. Pomian define coleção como sendo um conjunto de “objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar do público” (1985: 86). A característica desses objetos é serem destituídos do valor de uso, agregados, porém, de valor de troca. Este provém do fato de que, embora não sirvam para serem usados, e sim para serem expostos ao olhar, são considerados uma preciosidade (*ibidem*).

Pomian sugere que, para a conceituação dos objetos de uma coleção se empregue o termo **semióforo**, assim definido:

“De um lado estão as coisas, os **objetos úteis** (...) que são consumidos. De outro lado estão 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, pelo

outro. Para a maximização da utilidade ou para a do significado. As duas orientações, embora possam coexistir em casos privilegiados, são todavia opostas na maior parte das vezes” (Pomian, 1985: 71).

No caso das coleções etnológicas encontramos tanto as **coisas**, objetos utilitários e os tecnológicos – artefatos para produzir trabalho – uns e outros destinados a servirem de base às atividades de subsistência e conforto humano, bem como os **semióforos**, “cuja função consiste em conter signos” (Pomian, 1985: 58), mensagens estas embutidas em lendas, mitos e crenças religiosas. Uns e outros são suportes materiais de idéias e vinculam-se à trajetória histórica dos povos que os produziram ou daqueles que deles se apropriaram e os preservaram. Nas sociedades complexas, as pessoas investidas de poder político ou econômico organizam coleções individuais em função de seus interesses e idiosincrasias. Nas sociedades tradicionais, o etnólogo ou historiador de arte é quem coleciona. Num e noutro caso essas coleções terminam nos arquivos dos museus e retratam a imagem que sociedades humanas deixam de si. O artefato-documento só pode contribuir para uma história social total se não for isolado dos demais documentos de que faz parte.

Uma questão a ser abordada nesse contexto é a dos novos colecionamentos, tendo em vista a renovação e atualização das coleções. Os museus norte-americanos fazem *marketing* para estimular colecionadores a cederem suas coleções ou urgir mecenas a adquirirem as que estão à venda. Argumenta-se que a falta de aquisição de coleções conduz à estagnação de museus, que deixam de cumprir uma de suas finalidades: a guarda e exibição de bens culturais. Por outro lado, a aquisição desordenada acarreta problemas de acondicionamento, identificação de acervos mal documentados e a expansão de reservas técnicas e de pessoal encarregado de cuidar das coleções.

Um comentário a respeito é oferecido por James D. Nason:

“A primeira resposta a isso (oferta de coleções) é que nenhuma coleção deve ser aceita, se não estiver mínima ou completamente documentada, e se não tivermos condições apropriadas para cuidar dela. Caso o museu no qual trabalhamos se ressinta de

falta de espaço ou de outras condições indispensáveis para o armazenamento adequado de uma coleção constituiria uma falta de ética aceitá-la. Contudo, não havendo essas limitações e diante da dificuldade de obter-se uma coleção feita no campo, a aceitação é recomendável” (1987: 62-3).

Em Ribeiro e Velthem (1992: 109-110 – **de que o presente artigo é uma continuação** – são referidas as fontes bibliográficas nas quais são elencadas e estudadas as coleções museológicas. Referem-se, basicamente, ao Museu Goeldi, Museu Paulista e Acervo Plínio Ayrosa. O levantamento de coleções etnográficas, no Brasil e no Exterior, entre 1650 e 1955, deve-se ao trabalho paciente e hercúleo de Sonia F. Dorta (1992: 501-28), incluído na coletânea etno-histórica organizada por Manuela Carneiro da Cunha em homenagem aos 500 anos da chegada dos europeus à América. O inventário soma 191 coleções registradas por data de entrada na instituição, coletor, instituição onde se encontram, grupo étnico ou área geográfica a que pertencem, caracterização sumária por natureza de material, número de peças, observações e fontes bibliográficas. O levantamento é completado por fontes gerais e índices de: coletores e colecionadores, instituições, grupos étnicos e áreas geográficas. Ele não pode ser atualizado por falta de espaço no volume, sendo da maior importância que isso seja feito numa única publicação. T. Hartmann, que coordena o projeto “Coleções Etnográficas Brasileiras”, no Brasil e no exterior, já publicou alguns resultados desse trabalho (com Damy & Hartmann, 1986; Hartmann, 1976, 1991).

Cantwell *et alii* (1981), que organizaram um simpósio intitulado “The research Potential of Anthropological Museum Collections”, para juntar pessoas interessadas nas suas “vitais mas ignoradas potencialidades”, consideram-nas “uma área quase inesgotável para antropólogos, na medida em que se instrumentem a fazer uso delas” (Rotchild & Cantwell, 1981: 5). O simpósio procurou atender a esse objetivo, apresentando técnicas de análise modernas, inexistentes quando as coleções foram constituídas, e estudos de caso arqueológicos e etnológicos à base de pesquisa de campo e coleções de museus. No capítulo de encerramento, os referidos editores admitem que as antigas

coleções “costumam ser parcamente documentadas, espalhadas, ou despidas de integridade” (1981: 580), embora constituam os únicos vestígios de culturas humanas. Dizem mais: “Enquanto as exposições de museus ganham crescente popularidade em toda a parte com o grande público, as coleções são sub-usadas (“underused”) pela comunidade acadêmica” (1981: 581).

Um modelo de estudo de artefatos, baseado na história cultural norte-americana, proposto por E. Mc Clung Fleming (1986: 163-173), aplica-se a outros contextos, como aqueles afeitos a antropólogos, voltados à decodificação da cultura material indígena e das antigas coleções etnográficas. Fleming inicia seu artigo dizendo:

“Cada cultura, seja ela primitiva ou avançada, depende por inteiro de seus artefatos, quer seja para a sobrevivência ou a auto-realização. Os testemunhos mais antigos do homem

incluem objetos produzidos para satisfazer suas múltiplas necessidades, para dominar a natureza com sua força física e psíquica, e também ao seu semelhante, para deliciar sua fantasia, afirmar seu senso de forma, e criar símbolos de significado” (1986: 164).

Esta conceituação demonstra a importância que o autor atribui à pesquisa dos artefatos como um “estudo humanístico primário” (*ibidem*).

Antes de propor um modelo para o estudo do artefato, Fleming (1986: 165) informa que dos 6.000 museus existentes na América do Norte (Estados Unidos e Canadá), 2.200 podem ser tidos como de história natural. Neles são incluídos acervos de ciência e tecnologia, arte e história, abertos ao estudo, que todavia não tem avançado.

Desenvolvido para o estudo da antiga arte decorativa norte-americana, o modelo de Fleming se aplica a outros campos artefactuais, podendo ser descrito segundo o seu esquema abaixo transcrito:

Operações (A)	Informação suplementar do artefato (B)
4. Interpretação (significado do artefato)	Valorização na cultura do observador
3. Análise cultural: relações entre artefato e cultura	Aspectos selecionados do artefato de acordo com sua cultura
2. Avaliação (juízo de valor)	Comparação com outros objetos
1. Identificação (descrição física)	
O artefato: história, matéria-prima, construção, desenho, função.	

O primeiro aspecto do módulo proposto é a *identificação* do objeto. Procura-se classificá-lo e descrevê-lo segundo sua função, matéria-prima constituinte, processo de manufatura, ornamentação e outros caracteres distintivos. A segunda etapa é verificar se o artefato é **genuíno**, ou uma reprodução, através da comparação com espécimes do mesmo gênero, objetivamente identificados por um **expert**. A **análise cultural** vem a ser a terceira operação. Ela condiz com as duas primeiras, mas aprofunda mais ainda a pesquisa do artefato, na medida em que o avalia funcional e simbolicamente. Isto é, estuda-o “como veículo de comunicação que traz consigo noções de status, idéias, valores, sentimentos e significados. Em alguns casos, a análise funcional indicará o modo pelo qual o artefato se tornou agente de mudança vital dentro de uma cultura” (Fleming, 1986: 169).

Outras formas de análise cultural levariam em conta a presença do objeto em uma única cultura ou subcultura, numa área cultural, em um único artífice num grupo de artesãos. E sua vinculação a significados ou conteúdos de crenças religiosas, estruturas de poder, hierarquização social, bem como conceitos estéticos. Ou nas palavras de Fleming: “o modo pelo qual uma cultura deixa sua marca em um dado artefato e a maneira como um artefato particular reflete essa cultura” (1986: 171). O conjunto artefactual indicaria, por outro lado, “o nível tecnológico de uma cultura, os materiais à sua disposição, seu gosto e preferência formal, a qualificação de sua mão-de-obra, as relações de comércio, nível de vida, uso social, afetividade popular e estilo de vida” (*ibidem*). Estudados dentro dessa ótica, os artefatos se tornam “documentos não-verbais” que conferem evidências de natureza semelhante aos “textos escritos (documentos verbais)”. Mas nesse caso, o estudioso deve assenhorear-se do “vocabulário do material, construção, desenho, função e como tudo isso se combina” (1986: 172).

A quarta operação diz respeito à **interpretação**. Na análise precedente o objeto é visto no âmbito da cultura de origem. Aqui trata-se de relacioná-lo com a do observador. Isto é, em que medida ele nos afeta por sua relevância e significado. E, ainda, as várias formas como esse significado pode ser interpretado segundo o ponto de vista pessoal, classista, ideológico ou nacional. A interpretação surge dos dados anteriormente citados, e a valorização que se dê às suas diferen-

tes características: material, inovação tecnológica, desenho, funções simbólicas e o seu papel na cultura de origem.

Observações finais

A função primordial do museu em relação ao seu público é a de recreação cultural. Por isso, a exposição tem que ser uma festa para os olhos, uma forma atraente de captar a atenção do público, desde o infantil até o adulto. É também função do museu, corolário da recreação cultural, a transmissão de informações de uma forma mais facilmente perceptível – porque entra pelos olhos e atinge o cérebro – permitindo excitar a inteligência e o pensamento. O museu é, ainda, o guardião de riquezas e, quanto mais próspero o país, maior e mais representativo é o seu acervo.

Coleções etnográficas revestem-se de importância não apenas para aqueles que as apreciam e estudam mas sobretudo para os seus próprios criadores e herdeiros. Clientes disso, grupos indígenas começam a organizar seus próprios museus, na forma de “casas de cultura”, reconstruir suas antigas malocas, à maneira de museus, tanto no Brasil (Ribeiro e Velthem 1992: 109), quanto no Canadá (Ames 1987:16) e certamente em outras partes. Nesse contexto, antigas coleções adquirem valor inestimável, tanto estético e simbólico, quanto econômico e de auto-representação de etnias – hoje cerca de 200 no Brasil – que se enxergam e se distinguem por sua língua, aparência física, adornos, pinturas corporais, cortes de cabelo e tudo o mais que possa singularizar sua identidade.

É dentro dessa ótica que o museu etnográfico expressa a reconquista do patrimônio nacional como tarefa chave em países despojados como os do Terceiro Mundo. Ele conserva bens culturais retirados de seus núcleos de origem. Essa desterritorialização de culturas, adaptadas a novos cenários, busca ser um alento para o orgulho tribal e nacional, embora muitas vezes tornadas formas híbridas e descaracterizadas de povos vivos e extintos.

Canadá e Estados Unidos têm se visto enfrentados, mais do que os países da América Latina, com reivindicações das suas populações nativas concernentes à sua herança cultural e à maneira como são representadas pelas exposições museológicas e os estudos etnológicos. A primeira

reivindicação é não serem chamados “nativos”, “indígenas”, no Canadá. Preferem a designação “Primeiras Nações” (first nations). Rejeitam o termo “Americanos Nativos” (native americans), que parece ser o preferido nos EE.UU. (Ames, 1990: 172). O autor cita um educador aborígine que assim define um museu de antropologia: “A conceituação de um Museu Antropológico é uma criação da sociedade branca dominante, mas o seu conteúdo deve-se aos povos nativos dominados” (1990: 159).

Dentro desse raciocínio, não apenas a forma de exibir sua cultura material é contestada pelos povos aborígines. Nos últimos 30 anos, a reapropriação dessa herança cultural é exigida a museus europeus e norte-americanos. A par disso, a “revisão de tratados, a restituição de terras tribais, o controle sobre a exploração de recursos naturais de suas reservas é igualmente reclamada” (Mauzé, 1992: 25). A autora discorre sobre a restituição dos bens culturais mediante dois exemplos por ela estudados: o dos Kwagiulth (Kwakiutl) e dos U’Mista, do Canadá, que com eles construíram seus próprios museus.

Ames sugere três formas de aproximação dos museus, aos quais cabe a custódia da herança indígena, com os povos que procuram representar. A primeira, seria transmitir “poder cultural”, ou a capacidade de “apoderarem-se culturalmente”, em sentido figurado, das suas coleções quando mostradas ao público, permitindo que opinem sobre o modo de “armazená-las, exibí-las e interpretá-las”. Propõe, ainda, ao lado das coleções tradicionais, de tecnologias simples, exibir os problemas cotidianos desses grupos segundo arranjos deles próprios, em exposições temporárias e mediante palestras. Em segundo lugar, o diretor do Museu de Antropologia de Vancouver propõe o que chama “interpretações múltiplas” pelas quais são confrontadas as perspectivas acadêmicas e as dos sujeitos observados. Argumenta, por último, que o museu deve colocar-se à frente de “teorias críticas”, questionando a situação social dos povos que ele retrata (Ames, 1990: 161-62).

Em um artigo anterior, sintomaticamente intitulado “Liberte os índios de seu destino etnológico: a emergência de pontos de vista indígenas em exposições sobre índios”, Ames (1987) enfatiza que as populações aborígines, através da educação que recebem na sociedade

dominadora, tornam-se, ao mesmo tempo, “culturalmente conscientes e politicamente ativos” (1987: 15). Aliados aos ativistas ambientais, buscam “preservar os territórios tradicionais contra a intrusão do governo e das indústrias extrativistas” (*ibidem*). Diz ainda Ames: “Durante os últimos 10 anos, comunidades indígenas abriram seus próprios museus e centros culturais, reivindicando apresentar sua própria imagem no que foram e no que desejam ser” (1987: 16).⁵

Igualmente instigante é o artigo de Ames, publicado em 1986 e reeditado em 1992, sob o título: “Serão mesmo necessários, ainda, os museus e a antropologia?” Citando renomados antropólogos, alerta para a “imprecedente fragmentação teórica”, a “pletora de novas metodologias” e a “fundamentação do conhecimento não apenas em premissas científicas mas também em paradigmas ideológicos” (1992: 99). A legitimidade do trabalho antropológico poderia ser igualmente questionada pelo fato de haver, em 1983, nos Estados Unidos, 40% de PhDs procurando colocação. Pergunta Ames, ainda, se o labor antropológico não poderia ser coberto por outras disciplinas, tais como a sociologia, a geografia ou a economia (*ibidem*).

Para Ames, é mais encorajador o destino dos museus, porque aumentam em número, são a cada ano mais frequentados, conferem status e prestígios aos visitantes como “templos e palácios da sociedade moderna” e como instrumentos do poder político do Estado ao retratar “a história e a cultura da nação” (1992: 100-101). Enquanto a etnologia perde substância entre o alunado e a sociedade, os museus ganham reconhecimento por suas funções tradicionais de coletar, preservar, pesquisar e educar. Isso, não obstante o museu apresentar a imagem positiva ou idealizada da história cultural – nunca a negativa –, e os visitantes deterem-se poucos segundos frente a cada painel (1992: 192:105).

Ames (1992: 106) diz ainda:

“Embora seja objeto dos museus preservar artefatos para recuperar o passado tribal, não

(5) A exposição “Ciência Kayapó: alternativa contra a destruição” foi preparada com a assessoria dos índios dessa tribo e relatada por eles ao público visitante do Paço Imperial, onde foi exibida, durante a Rio/92 (Oliveira & Hamu, 1992).

lhes cabe salvar povos ameaçados de extinção de acordo com uma imagem etnologicamente reconstruída (...). Os museus podem exercer importante função, (...) registrando as mudanças que os grupos indígenas experimentam (...). Por exemplo, na introdução de fibras sintéticas, no uso de máquinas, na aplicação de padrões tradicionais de desenho a edições em serigrafia ou acrílico; experimentos com desenhos (...) e a exploração de novos mercados de belas artes assim como de *souvenirs*.”

Na verdade, a produção artesanal indígena expandiu-se, nos últimos anos, nas três Américas, destinada a um público mais amplo – o dos compradores de lojas folclóricas – possibilitando sua recriação e adaptação ao gosto e uso de compradores (Ribeiro, 1983). Também aqui o museu desempenha importante papel, ao tornar-se o guardião das tradições artesanais e dos contextos culturais em que estão inseridas. Sturtevant (1969: 640) calcula em quatro e meio milhões os artefatos guardados em museus em todo o mundo, dos quais 90% não foram

estudados (1969: 632). Uma razão para isso, além das citadas, segundo Ames (1992: 49), é a falta de esquemas conceituais para a pesquisa em cultura material. Estas só poderão desenvolver-se na medida em que houver maior número de estudos de caso, seja de coleções etnográficas, ou de campo, ou de ambos. Embora poucos, registram-se, entre nós, estudos de antropologia da arte e de cultura material, conforme o recenseamento de B. Ribeiro (1990) e M.H. Fénelon Costa (1992).

As exposições mais recentes, a exemplo de *Amazônia Urgente* (Ribeiro, 1992) e *Índios do Brasil* (Grupioni, 1992) procuram informar a qualidade e a força das idéias que originaram e produziram objetos de sentido econômico, social e simbólico. Dessa forma, oferece-se ao público condições de estabelecer um diálogo criativo com as culturas e as regiões que estudamos.

Seja como for, é preciso investigar mais a fim de encontrar formas e meios de alcançar a compreensão do público, de nossa consciência, crítica e social, a respeito das belezas e dos defeitos das sociedades das quais nos nutrimos e evoluímos, seja genética como culturalmente.

RIBEIRO, B.G. Ethnomuseology: from collection to exhibition. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 189-201, 1994.

ABSTRACT: Anthropologists attached to museum often wonder: what is the point of badly documented kept ethnographic collections, piled up in dusty museum back-rooms, threatened by mildew and termite infestation? It is true that they represent the heritage American aborigenes left to the nations built upon their territory. However, how to extract from these bumb objects, lacking any subsidiary data, some scientific, cultural and symbolic information? This article inquires answers to some of these questions.

UNITERMS: Collections management – Doctrinal exhibitions

Referências bibliográficas

AMES, M.M.

(1987) Free Indians from their Ethnological Fate: The emergence of the Indian Point of View *In Exhibitions of Indians. Muse*, Journal of the Canadian Museums Associations, 3(2): 14-25.

(1990) Cultural Empowerment and Museums: Opening

up Anthropology through Collaboration. Susan Pearce (Ed.) *New Research in Museum Studies*, vol. 1, *Objects of Knowledge*. Athlone, London: 158-173.

(1992) *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. UBC Press, Vancouver, 212 p.

- BOAS, F.
(1955) *Primitive Art*. Dover Publications, New York, Inc., 373 p. (1ª ed.: 1927).
- CANTWELL, A.M. E.; GRIFFIN, J. B.; ROTCHILD, N. A.
(1981) *The Research Potential of Anthropological Museum Collections*. The New York Academy of Sciences, New York, 585 p.
- COSTA, M.H.F.
(1988) *O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais*. Editora UnB, Editora UFRJ e CNPq, Brasília, 159 p.
(1992) Merquior. Lévi-Strauss e a Modernidade. *José Guilherme Merquior*. João Ricardo Moderno (Org.) *Tempo Brasileiro*, 109: 107-138.
- DAMY, A.S.A.; HARTMANN, T.
(1986) As coleções etnográficas do Museu Paulista: composição e história. *Revista do Museu Paulista*, N.S., S. Paulo, XXXI: 220-270.
- DORTA, S.F.
(1992) Coleções etnográficas (1650-1955). Manuela Carneiro da Cunha (Org.) *História dos Índios do Brasil*. FAPESP/Companhia das Letras/SMC S. Paulo: 501-528.
- FLEMING, E. Mc C.
(1986) Artifact Study: A Proposed Model. T.J. Schlereth (Ed.) *Material Culture Studies in America*. The American Association for State and Local History, Mashville, Tennessee: 163-173.
- GALLOIS, D.
(1986) Estudos de Cultura Material Indígena: uma orientação bibliográfica. ms./inédito/ 39 p.
- GALVÃO, E.
(1979) Áreas culturais indígenas do Brasil: 1900/1959. *Encontro de Sociedades. Índios e Brancos do Brasil*. Paz e Terra, Rio de Janeiro: 193-228.
- GRUPIONI, L.D.B. (Org.)
(1992) *Índios do Brasil*. Secretaria Municipal de Cultura, S. Paulo, 279 p.
(1992) Coleções etnográficas sob suspeita, notas sobre as expedições do casal Lévi-Strauss ao Brasil Central. Comunicação ao XVI Encontro Anual da ANPOCS, outubro, Caxambu, M. Gerais. ms./inédito, 38 p.
- HARTMANN, T.
(1976) Cultura material e etnohistória. *Revista do Museu Paulista*, N. S., São Paulo, XXIII: 177-197.
(1984) *Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira*, vol. III. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 724 p.
(1991) Testemunhos etnográficos e Catálogo. *Memória da Amazônia* de Alexandre Rodrigues Ferreira. Universidade de Coimbra, Coimbra: 105-263.
- JACKNIS, I.
(1985) Franz Boas and Exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology. George W. Stocking, Jr. (Ed.) *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Univ. Wisconsin Press, Madison: 75-111.
- LURIE, N.O.
(1981) Museumland revisited. *Human Organization*, 40: 180-187.
- MASON, O. T.
(1976) *Aboriginal American Indian Basketry*. Studies in a textile art without machinery. Peregrine Smith Inc, Santa Barbara, 548 p. (1ª edição: 1904).
- MAUZÉ, M.
(1992) Exhibiting one's Culture, Two case studies: The Kwagiulth Museum and the U'Mista Cultural Centre. Diversos autores, *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden*. Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt/Main, IKO: 25-36.
- NASON, J. D.
(1987) The Determinatin of Significance: Curatorial Research and Private Collections. Barrie Reynolds ; Margaret A. Stott (Eds.) *Material Anthropology. Contemporary approaches to Material Culture*. University Press of America, Lanham, MD: 31-68.
- NIMUENDAJU, C.
(1981) *Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju*. IBGE - Fundação Nacioanal Pró-Memória. SPAN. Rio de Janeiro (1 mapa, 97 p.) (2ª ed.: 1987).
- OLIVEIRA, A. E. de; HAMU, D. (Orgs.)
(1992) *Ciência Kayapó. Alternativas contra a destruição*. Museu Paraense Emílio Goeldi/CNPq, Belém, 51 p.
- POMIAN, K.
(1985) Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1 - *Memória-História*. Impr. Nac. Casa da Moeda, Porto: 51-86.
- RIBEIRO, B. G.
(1983) Artesanato Indígena, para que, para quem? B.G. Ribeiro et alii: *o artesanato tradicional e o seu lugar no mundo contemporâneo*. INL/FUNARTE/MEC. Rio de Janeiro: 11-45.
(1987) Museu do Índio, Brasília. *Caderno Rio-Arte*, Rio de Janeiro, 3 (7), Secr. Mun. Educ. e Cultura: 84-95.
(1988) *Dicionário do Artesanato Indígena*. Itatiaia/EDUSP, Belo Horizonte, 343 p.
(1989) Arte Indígena, Linguagem Visual. Indigenus Art, Visual Language. Ed. Itatiaia/EDUSP, Belo Horizonte, 186 p.
(1989a) Museu e Memória: reflexões sobre o colecionamento. *Ciência em Museus*, Belém, 1(2) , Museu Goeldi, CNPq:109-122.
(1990) Perspectivas Etnológicas para Arqueólogos: 1957/1988. *Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais* (BIB), Rio de Janeiro, 27: 17-77.
(1992) *Amazônia Urgente: Cinco Séculos de História e Ecologia*. Ed. Itatiaia/CNPq/MEC/VITAE, Rio de Janeiro, 268 p., 2ª ed.
- RIBEIRO, B.G.; VELTHEM, L. H. van
(1992) Coleções Etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. M.M. Carneiro da Cunha (Org.) *História dos Índios no Brasil*. FAPESP/Companhia das Letras/SMC, S. Paulo, 103-112.

- RIBEIRO, D.
(1978) *Os Brasileiros 1 - Teoria do Brasil*. Vozes, Rio de Janeiro, 177 p., 4ª ed.
- RIBEIRO, D. (Ed.); RIBEIRO, B. G. (Coord.)
(1987) *Suma Etnológica Brasileira. Edição atualizada do Handbook of South American Indians*. Vol. 2, *Tecnologia Indígena*. 443 p. Vol. 3, *Arte Índia*. 300 p., Vozes/FINEP, Petrópolis (1ª edição: 1986).
- ROTCHILD, N. A.; CANTWELL A. M. E.
(1981) The Research Potential of Anthropological Museum Collection. A.M. Cantwell; J.B. Griffin; N. A. Rotchild (Eds.) *The Research Potential of Anthropological Museum Collections*. Annals of the New York Academy of Sciences, N. York, vol. 376, 585 p.
- STOCKING Jr., G. W.
(1985) Essays on Museums and Material Culture. G.W. Stocking Jr. (Ed.) *Objects and Others*. Essays on Museums and Material Culture. Univ. Wisconsin Press, London: 3-13.
- STOCKING Jr., G. W. (Ed.)
(1985) *Objects and Others*. Essays on Museums and Material Culture. Univ. Wisconsin Press., London, 258 p.
- STURTEVANT, W. C.
(1969) Does anthropology need museums? *American Anthropologist*, 82: 619-649.
- VELTHEM, L. H. van
(1984) *A Pele de Tulupere: Estudos dos trançados Wayana-Aparai*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. ms./inédito/ Fac. Fil. Letras e C. Humanas, Universidade de S. Paulo, 307 p.
- VIDAL, L. (Org.)
(1992) *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, S. Paulo, 296 p.
- ZEVI, F. et al
(1983) *Índios del Brasile. Culture che scompaiono*. vol. 1: *Scritti di antropologia e archeologia*. Soprintendenza Speciale al Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 121 p. vol. 2: *Catalogo. Archeologia. La cultura materiale*. Soprintendenza Speciale al Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini. Soprintendenza Archeologica di Roma, De Luca Editore, Roma, 161 p.

Recebido para publicação em 29 de setembro de 1994.