

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**MÁSCARAS *JURUPIXUNA* – REFLEXÃO E
PROPOSTA MUSEOLÓGICA EM TORNO DO
ACTO PERFORMATIVO ETNOGRÁFICO**

Inês Belo Gomes

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**MÁSCARAS *JURUPIXUNA* – REFLEXÃO E
PROPOSTA MUSEOLÓGICA EM TORNO DO
ACTO PERFORMATIVO ETNOGRÁFICO**

Inês Belo Gomes

Dissertação orientada pela Prof(a). Doutor(a) Áurea da Paz Pinheiro

Mestrado em Museologia e Museografia

2014

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE

No seio das colecções museológicas de âmbito académico e universitário em meio luso, muito espólio se mantém recôndito e desconhecido do público generalizado. Muitos espécimes e acervos poderiam ser nesta dissertação mencionados e tratados; todavia, o objecto centralizador desta prelecção assenta num grupo de máscaras rituais, de origem indígena brasileira. Estas haviam pertencido, primordialmente, a uma tribo há muito desaparecida – os *Jurupixuna*.

Remetidas para Portugal no séc. XVIII (no âmbito da *Viagem Philosophica* ao Brasil, chefiada pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira), as máscaras *Jurupixuna* pertencem a duas instituições museológicas/académicas portuguesas – o Museu da Ciência da Universidade de Coimbra e o Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa. Contudo, foram sobretudo as exposições *Memória da Amazónia* (1991, Coimbra; 1992, Lisboa; 1994, Porto; 1997, Manaus) que “divulgaram” a existência das máscaras e as tornaram conhecidas do público genérico (e não só académico).

Na senda de propor uma exposição somente em torno das máscaras *Jurupixuna* (as exposições *Memória da Amazónia* não foram, de todo, centradas somente nos espécimes supramencionados), a *performance* surge como “veículo” para a elaboração da reflexão/proposta expositiva. Apesar das grandiosas ambivalências e dicotomias entre museologia e *performance*, cada vez mais as fronteiras do Museu se desobstruem, deixando “entrar” o acto performativo no seu seio, ao mesmo tempo que este se afirma como uma possibilidade museológica e museográfica legitimada.

A *performance* tem o poder inato de diversificar públicos, de promulgar o sensorial na percepção de colecções e exposições e de “preencher espaços vazios” nas histórias narradas sobre os acervos museológicos. Aliar a *performance* às máscaras *Jurupixuna* permite, portanto, descerrar o escondido ou subalternizado, explanando-se conceitos e diegeses através da gestualização, da corporalidade e dos sentidos.

Máscaras – *Jurupixuna* – *Viagem Philosophica* – *Performance* em Terreno
Museológico – Exposições *Memória da Amazónia*

ABSTRACT

KEYWORDS

Within portuguese museum collections of academic use, many pieces remain hidden and away from public knowledge. Various examples could be mentioned, but this dissertation focuses on a group of ritual masks of Brazilian indigenous origin. These primarily belonged to a long-lost tribe – the *Jurupixuna*.

The *Jurupixuna* masks were sent to Portugal during the 18th century, as part of the *Viagem Filosófica (Philosophical Journey)* to Brazil, led by the naturalist Alexandre Rodrigues Ferreira. They currently belong to two museological and academic institutions, Museu da Ciência da Universidade de Coimbra (Science Museum of the University of Coimbra) and Museu *Maynense* da Academia das Ciências de Lisboa (*Maynense* Museum of the Science Academy of Lisbon). The *Memória da Amazônia (Memory of Amazonia)* temporary exhibitions (1991, Coimbra (Portugal); 1992, Lisbon (Portugal); 1994, Oporto (Portugal); 1997, Manaus (Brazil)) played a key role in making them known among the general public.

With the goal of creating an exhibition only about the *Jurupixuna* masks (the previous ones were not focused solely on these), the *performance* appears as a vehicle for the exhibit proposal. Despite the great ambivalence and dichotomies between museology and *performance*, the museum boundaries are increasingly being deconstructed, allowing the *performance* to become a legitimate possibility.

The *performance* has the power to reach different kinds of audience, concentrating on integrating different senses in the perception of the collections and “filling gaps” in the pieces' history. Combining *performance* with the *Jurupixuna* masks enables complex and mysterious concepts to be described and narrated through a more sensorial experience.

Masks – *Jurupixuna* – *Viagem Filosófica/Philosophical Journey* – *Performance* in the Museological Field – *Memória da Amazônia/Memory of Amazonia* Exhibitions

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Áurea da Paz Pinheiro pela sua orientação, interesse e dedicação.

A duas grandes profissionais e pessoas, Dr.^a Maria Arminda Miranda e Dr.^a Maria do Rosário Martins, que diligentemente me mostraram a fantástica Reserva de Antropologia do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. A vossa dedicação e paixão enlevou-me.

Ao Professor Dr. João Duarte e Professor Dr. José Viriato, de quem guardo óptimas recordações e afecto dos meus tempos de Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

À Professora Dr.^a Sónia Vespeira de Almeida, do departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que se preocupou sempre comigo e com a minha dissertação. Obrigada pelo Lévi-Strauss.

Ao meu pai, Alexandre, por ter apoiado sempre as minhas escolhas académicas, pelo seu orgulho em mim – mesmo que velado – e apoio incondicional.

À minha mãe, Bia, pela alegria e entusiasmo que demonstra com as minhas conquistas.

Aos meus avós, Graça e António, pelo simples facto de existirem.

Aos amigos – aos que já se foram, aos que permanecem, aos que não-de vir:

- Aos de sempre: Íris Dias, José Rosa e Jessica Jaishil Mehta, pela amizade de quase vinte anos.
- Aos da Escola Secundária Artística António Arroio: Cristina “Tininha” Pinto, Tetyana Chkiria, (Y)Ana Medeiros, Márcia Mota, Sérgio Martins, Jorge Charrua e, em especial, à Joana Vieira, uma das pessoas de quem mais gosto no Mundo.
- Aos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: Carina Sousa, Rita Pereira, Ana Gadé, Bruno Miguel, Marisa Reis e Sara Zhou, que fizeram dos nossos anos em Escultura uma paródia.
- Aos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com quem partilho o meu quotidiano: Laura Almodovar, Sara Gonzalez, Inês Amaral, João Mingote, João Nunes, Mafalda Santos e Maria Inês Oliveira.
- Ao Luís Xiang Hu, que partiu demasiado cedo, mas de quem me lembro todos os dias com saudade. A amizade, como o amor, transcende o corpóreo.

Por fim, ao Bráulio Santos, por estar presente todos os dias, por ter paciência. Obrigada pela ajuda e incentivo, pelos anos passados juntos, pelo futuro.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10 a 17
------------------	---------

CAPÍTULO I - Uma Viagem ao Brasil: Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem*

<i>Philosophica</i> , Máscaras e <i>Jurupixunas</i>	18 a 37
1.1. A “História” de como uma Criança se torna Naturalista em terras Brasileiras	19 a 23
1.2. Pelos caminhos das Capitâneas: Máscaras e <i>Jurupixunas</i>	23 a 33
1.3. Tempos depois da <i>Viagem Philosophica</i>	34 a 35
1.4. Jogos de Memória: Lembrar e Esquecer	35 a 37

CAPÍTULO II- “A Via das Máscaras”

2.1. Faces de uma Máscara	39 a 43
2.2. Máscaras <i>Jurupixuna</i> em contexto Museológico	44 a 51
a) <u>Museu da Ciência da Universidade de Coimbra</u> (Antigo Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra)	44 a 47
b) <u>Museu da Academia das Ciências de Lisboa</u> (Museu <i>Maynense</i> da Academia de Ciências – Sala Brasil)	47 a 51
2.3. <u>Memória[s] da Amazônia: as Máscaras em Exposição</u>	52 a 65
a) Memória da Amazônia, Alexandre Rodrigues Ferreira e a <i>Viagem Philosophica</i> (1991, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal)	52 a 55
b) <i>Memória da Amazônia, Testemunhos Etnográficos da Viagem Philosophica de</i> <i>Alexandre Rodrigues Ferreira</i> (1992, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, Portugal)	55 a 58
c) <i>Memória da Amazônia, Etnicidade e Territorialidade</i> (1994, Edifício da Alfândega do Porto, Porto, Portugal)	58 a 63
d) <i>Memória da Amazônia, Expressões de Identidade e Afirmação Étnica</i> (1997, Centro Cultural Palácio Rio Negro, Manaus, Brasil)	63 a 67

CAPÍTULO III - Memória da Amazônia: Performance Etnográfica em terreno

Museológico e em torno das Máscaras *Jurupixuna*

3.1. <u>Museologia e Performance</u>	69 a 74
3.1.2. <u>Dois exemplos (mais ou menos) pessoais em torno da Performance e da Museologia</u>	74 a 79

3.2. <u>Performance, Teatralidade e Máscaras Jurupixuna: “Dar” vida ao Estático – uma proposta Performativa em terreno Museológico</u>	79 a 82
3.2.1. <u>Biografando Objectos</u>	82 a 85
3.2.2. <u>As Máscaras Jurupixuna “vivem” no Museu! - A Biografia torna-se Performance</u> ...	85 a 93
3.3. <u>A questão da “Autenticidade”</u>	92 a 97
CONCLUSÃO	98 a 103
BIBLIOGRAFIA	104 a 109
WEBGRAFIA	110 a 111
ANEXO I – <u>Reservas de Antropologia do Museu da Ciência, Coimbra</u> (Máscaras Jurupixuna)	
ANEXO II – <u>Catálogo Memória da Amazônia</u> (Máscaras e Manto Jurupixuna)	

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Máscara *Xwéxwé* (*Kwakiutl*), Museu de Antropologia da Universidade da Colúmbia Britânica (Vancouver)

Disponível em: <http://www.blogg.org/blog-96814-themes-critiques_-420543.html> (acesso a 18 de Julho de 2014)
..... 40

Fig.2 – Máscara *Dzonokwa* (*Kwakiutl*), Inuit – Gallery of Vancouver

Disponível em: <http://inuit.com/collections/tradition-progression/products/x040307> (acesso a 18 de Julho de 2014)
..... 40

Fig.3 – Máscara *Swaihwé* (*Salish*)

Disponível em: <http://geschichteinchronologie.ch/am-N-prim-nations/entw-u-chron/Palomino_indianerholocaust-soz-d/023-Salish-sxwaixwe-maske02.jpg> (acesso a 18 de Julho de 2014)..... 40

Fig.4 – Índio *Tikuna* em Ritual (da autoria de Frei Arsênio Sampalmieri, 1979), Belém do Solimões, Terra Indígena Évare I (Amazonas)

Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/tikuna/1349>> (acesso a 22 de Julho de 2014)..... 51

Fig.5 – Máscara *Jurupixuna* (Bicéfala), Museu da Ciência de Coimbra – Museu Digital

Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/ficha.aspx?id=1751&src=antropologia&tab=etnografia>> (acesso a 22 de Julho de 2014)..... 51

Fig.6 – *Nude with Skeleton*, 2002 - Marina Abramović

Disponível em <realitybitesartblog.blogspot.com> (acesso a 5 de Setembro de 2014) 77

Fig.7– Re-performance *Nude with Skeleton* de Marina Abramović, 2010 – MoMa

Disponível em: <www.checkoutart.ca> (acesso a 5 de Setembro de 2014).....77

Fig.8 –*The Artist is Present*, 2010 - Marina Abramović – MoMA

Disponível em: <artobserved.com> (acesso a 5 de Setembro de 2014).....78

Fig.9 e Fig.10 – *O Alguidar de Amassar o Pão por Georgina Sardinha e Clarisse Chilrito*, Museu da Luz – *Dar Voz aos Objectos*

Disponível em: <<http://www.museudaluz.org.pt/404000/1/000064/index.htm>> (acesso a 8 de Setembro de 2014)
.....81

Fig.11 e Fig.12 – *A Cadeira de João Chilrito – Poeta e Cadeireiro da Aldeia da Luz*, Museu da Luz – *Dar Voz aos Objectos*

Disponível em: <<http://www.museudaluz.org.pt/404000/1/000067/index.htm>> (acesso a 8 de Setembro de 2014).....81

Fig.13 e Fig.14 – *O Pote de Caiação de Ermelinda Godinho*, Museu da Luz – *Dar Voz aos Objectos*.

Disponível em: <<http://www.museudaluz.org.pt/404000/1/000068/index.htm>> (acesso a 8 de Setembro de 2014).....81

Fig.15 – Duas figuras com Máscaras (1787, Codina)

Disponível em: < http://www.cedope.ufpr.br/images/mascaras_trecuna.jpg > (acesso a 20 de Setembro de 2014).....

.....93

INTRODUÇÃO

As máscaras sempre se imiscuíram na mente humana como um objecto de cisma, remetendo para o oculto, para o misticismo ritualizado. Escondem as faces humanizadas com outros semblantes – por vezes grotescos e temerosos – geminando receios. Todavia, a máscara remete também para momentos de liminaridade, onde as fronteiras entre o socialmente prescrito e o “proscrito”, do mundano e do além, se entrelaçam em momentos de quebra: o acto de mascarar esconde, mas também revela.

Esta dissertação tem como objecto de estudo um grupo de máscaras antropozoomórficas/bicéfalas, indígenas brasileiras, hoje musealizadas em contexto português. Fabricadas e utilizadas em actos rituais por uma sociedade nativa – os desaparecidos *Jurupixuna* – as máscaras foram remetidas para Portugal no séc. XVIII, após terem sido obliteradas do seu contexto original. A certa altura, os espécimes acabaram por ser inseridos no espólio de duas instituições museológicas portuguesas – o Museu da Ciência da Universidade de Coimbra e o Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa – onde, ainda permanecem.

Foi durante uma aula leccionada pela Prof. Dr.^a Elsa Garrett Pinho, no Mestrado em Museologia e Museografia da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa que, primeiramente, tomaria conhecimento da existência das máscaras *Jurupixuna*. Falávamos, naquele momento, de restituições patrimoniais, tendo a título de exemplo sido mencionados os espécimes em questão. No ano de 1997, as máscaras haviam estado no centro de uma polémica: um pedido de restituição patrimonial entre uma outra sociedade amazónica – os *Tikuna* – e os organizadores da mostra *Memória da Amazônia, Expressões de Identidade e Afirmação Étnica*, exposição essa ocorrida nesse mesmo ano, no Centro Cultural Palácio Rio Negro em Manaus, no Brasil, onde estiveram expostas durante alguns meses. Todavia, há época, tais pormenores ainda não eram do meu conhecimento: estas informações surgiram mais tarde, num estágio mais avançado da pesquisa para a elaboração da dissertação.

Numa primeira instância, foi este caso de restituição patrimonial que me viria a interessar sobremaneira, mais do que as máscaras propriamente ditas: não conhecia os espécimes de todo nem, no imediato, tentei “conhecê-los”. Mais, não tinha qualquer

conhecimento sobre a que instituição museológica pertenceriam – tendo depois percebido que as máscaras não se reportavam apenas a uma, mas a duas instituições museológicas distintas –, como também não detinha qualquer noção sobre a quem teriam os espécimes pertencido originalmente. Sumariamente, a única informação concreta que fruía acerca das máscaras era a de que, em tempos idos, estas teriam estado envolvidas num caso complicado de restituição patrimonial. Entretanto, a ideia de explorar este assunto na dissertação foi perdurando, mais numa perspectiva de explorar os contornos do pedido de restituição patrimonial do que numa senda exploratória sobre as máscaras em si: na época, as máscaras eram pretexto, mais do que objecto de estudo.

Da pesquisa subsequente sobre as máscaras advieram catadupas de informação, estas muito mais concretas do que as que até então detinha. Além de, por fim, ter finalmente ficado a “conhecer” a tribo a quem haviam pertencido as máscaras, houve também um reconhecimento da sua funcionalidade ritual específica em meio nativo. Por outro lado, o termo *Viagem Philosophica* surgiu, também pela primeira vez, conjuntamente com o nome de Alexandre Rodrigues Ferreira.

De facto, nunca o termo *Viagem Philosophica* havia cruzado qualquer conversação, aula, conferência, etc., em que alguma vez estivesse estado presente. Nunca havia lido sobre o assunto; portanto, acerca de tais jornadas, permanecia num completo estado de ignorância. A partir dessa premissa fui indagando, percebendo que muitos desconhecem o papel das *Viagens Philosophicas* do séc. XVIII, principalmente no tocante às relações entre as antigas colónias portuguesas em conexão com o poderio colonial português. Mais especificamente, o papel de Alexandre Rodrigues Ferreira na sua *Viagem Philosophica* ao Brasil¹ encontra-se, numa opinião mais individualizada, subsumido dos discursos oficiais e altaneiros, como também do ensino acerca do papel colonial de Portugal. Ferreira – aquele que foi apelidado de “o primeiro naturalista português” – não faz parte da memória colectiva de todos nós, como também não fazem parte as *Viagens Philosophicas* (ou assim o penso). Todavia, a ideia de explorar apenas a problemática da restituição ainda me atraía, mais do que perceber estas narrativas “escondidas”, subsumidas por detrás das máscaras.

¹ A qual viria a ser apelidada de *A Viagem Philosophica pelas Capitánias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá*

Com a orientação da Prof. Dr.^a Áurea da Paz Pinheiro encetei a dissertação, pesquisando sobre questões de restituição e tentado perceber o caso das máscaras *Jurupixuna* em profundidade. Todavia, e apesar de no início termos ambas acordado com uma dissertação orientada para o estudo das restituições patrimoniais (esta em específico), o objectivo do trabalho foi-se modificando, permanecendo o objecto – as máscaras – intacto.

Cogitando num novo trilha para efectivação da dissertação, ficou acordado que as máscaras se tornariam o cerne de uma proposta expositiva. Há época, apenas tinha tido conhecimento da exposição supramencionada em Manaus, no ano de 1997; contudo, as máscaras haviam estado já expostas em mais três mostras com a mesma denominação e em solo português – Coimbra, 1991; Lisboa, 1992; Porto, 1994 –, perfazendo um somatório de quatro exposições onde os espécimes haviam estado presentes – apesar das máscaras terem estado envolvidas em mais exposições² que não as supracitadas, as mostras *Memória da Amazônia* representam uma continuidade estrutural que me facilitou um estudo mais comparativo, tendo-me debruçado apenas nas quatro mostras em questão. Não invalidando isto a premissa de propor uma nova possibilidade de exposição, e tendo pesquisado sobre as mostras *Memória da Amazônia* dos anos 90 do séc. XX, decidi que tentaria pensar numa possível concretização expositiva através da conceptualização das possíveis narrativas escondidas das máscaras *Jurupixuna*, corporalizando-as através do acto performativo. Esta proposta estaria apenas centrada nas máscaras, não sendo contemplados outros espécimes provenientes, ou não, do espólio recolhido por Alexandre Rodrigues Ferreira durante a *Viagem Philosophica* ao Brasil.

² As máscaras e o restante espólio de Alexandre Rodrigues Ferreira não estiveram apenas representadas nas exposições *Memória da Amazônia*. No tocante aos espécimes da Universidade de Coimbra, estes estiveram presentes ainda nas seguintes mostras (com variações no espólio apresentado): *África Brasil, nas Vésperas do Mundo Moderno* (1992, Museu Nacional de Etnologia – Lisboa); itinerância da exposição *Memória da Amazônia* (1992, Museu Municipal Dr. Santos Rocha – Figueira da Foz); *O Brasil dos Viajantes* (1995, Centro Cultural de Belém, Galeria das Naus – Lisboa); *Brasil 500 anos de Artes Visuais: Mostra do Redescobrimento, Artes Indígenas* (2000, Parque Ibirapuera – São Paulo, Brasil); *Artes Indígenas* (2001, Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro, Brasil); *Gabinete de História Natural, Revivências* (2000 (até, pelo menos 2005), Museu Zoológico da Universidade de Coimbra - Coimbra); *Os índios, Nós* (2000/2001, Museu Nacional de Etnologia – Lisboa); *Unknown Amazon, Culture in Ancient Brazil* (2001/2002, Joseph Hotung Gallery, The British Museum – Londres, Inglaterra). Todavia, «A itinerância deste património bicentenário levantou desde logo problemas de ordem formal e pragmática, responsabilizando o Museu Antropológico pela salvaguarda, integridade e preservação da herança cultural que lhe foi confiada. O investimento com os cuidados e medidas de conservação, restauro e manutenção, nomeadamente no referente a materiais orgânicos que apresentam maior fragilidade face ao manuseamento, transporte e exposição, conduziram a uma política restritiva e proteccionista quanto à circulação e empréstimo das máscaras e plumária, decisão preventiva nem sempre bem entendida por outras entidades.» (SOARES e FERRÃO, 2005:53).

A relação da *performance* e da museologia tem-se pautado por uma ambiência de tensão entre as partes. Todavia as barreiras entre ambas parecem ter-se esbatido com o tempo, especialmente com a entrada da artista performativa Marina Abramović no Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA), em 2010. A retrospectiva de Abramović no MoMA, *The Artist is Present*, prova que a *performance* em terreno museológico é possível, promulgadora da diversificação de públicos e de uma experiência sensorial muito dissemelhante do que é considerado costumeiro no interior do Museu.

A *performance* prova que é possível transfigurar a estaticidade dos objectos museológicos em entidades “vivas”, na forma como contam as suas histórias e narrativas através da corporalização e gestualização do acto performativo. Em relação a objectos de cariz etnográfico, como as máscaras *Jurupixuna*, as suas facetas vivenciais – ou seja, as suas etapas de “vida” – são momentos que se podem traçar e biografar com relativa facilidade, passíveis de serem exponenciados através da *performance*.

No seu meio nativo, as máscaras *Jurupixuna* eram objectos de movimento e gestualidade; no seu âmbito museológico, tornaram-se estáticas. A ideia de aplicar os espécimes museológicos ao acto performativo vai a encontro da premissa do reviver, de fornecer movimento. A *performance* detém um poder sensorial enorme, passível de exacerbar os sentidos do visitante – não conta apenas a visão, estimula-se também a audição, por vezes o paladar e o tacto. A *performance* tem ainda o poder de contar histórias escondidas, as quais não se encontram patentes numa primeira leitura dos objectos: é preciso “escavá-los”, olhá-los com distanciamento acerca do seu papel museológico e considerá-los como tendo tido vida e função antes do Museu. Acerca dos visitantes, a *performance* é também provocatória, obrigando a um posicionamento diferente do que é o esperado numa tipologia “clássica” de exposição, sendo também fomentadora de uma experiência porventura mais elevada e dissemelhante do usual em terreno museológico.

Enunciando a formatação organizativa e conteúdo da presente dissertação, a mesma encontra-se ordenada em três capítulos fundamentais (e respectivos sub-capítulos):

O **CAPÍTULO I** percorre o percurso biográfico de Alexandre Rodrigues Ferreira, centrando-se na sua formação enquanto naturalista e na *Viagem Philosophica* ao Brasil. A *Viagem* é uma peça fundamental para compreender o contexto do envio das máscaras *Jurupixuna* para Portugal, conjuntamente com a sua posterior musealização em Coimbra e Lisboa. Por outro lado, a *Viagem* é também ilustrativa do poderio colonial português e das relações entre grupo dominante e dominado.

Recolhidas por Ferreira durante a *Viagem Philosophica*, as suas memórias acerca dos *Jurupixuna* são testemunhas flagrantes dos processos rituais concernentes às máscaras, do motivo da sua execução e fabricação, como também dos materiais utilizados. Numa dessas memórias redigidas pelo naturalista, Ferreira divulga a presença das máscaras num ritual concernente aos *Jurupixunas*, descrevendo o que vê e acha premente registar. Neste capítulo, é ainda explorado o ocorrido após o término da *Viagem Philosophica*, como também o poderio da memória colectiva aplicada aos espécimes *Jurupixuna*.

O **CAPÍTULO II** inicia-se com uma reflexão acerca da figura da Máscara. Seguidamente, traça-se a trajectória das máscaras *Jurupixuna* em termos museológicos e expositivos. É biografado o Museu da Ciência da Universidade de Coimbra e o Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa, salientando-se a relação de ambas as instituições com o espólio de Alexandre Rodrigues Ferreira e, mais aprofundadamente, com as máscaras *Jurupixuna*. Ainda no mesmo capítulo, são apresentadas as quatro exposições *Memória da Amazônia*, descrevendo-se e analisando-se os seus conceitos museológicos e a museografia aplicada às máscaras rituais.

O **CAPÍTULO III** compreende uma proposta performativa, em terreno museológico e em torno das máscaras *Jurupixuna*. A partir de noções introdutórias acerca da relação entre museologia e *performance*, como também de duas experiências – mais, ou menos – pessoais acerca do acto performativo no meio museológico, a *performance* é justificada como uma experiência sensorial elevada, passível de contar histórias escondidas sobre os objectos e de diversificar públicos e concepções acerca do Museu enquanto instituição de aprendizagem.

É explicitado o processo de idealização de actos performativos através da biografia sistemática de espécimes museológicos – isto é, na pesquisa histórica e biográfica do objecto – e na sua transformação em *performance*. Ainda neste capítulo, é

proposta uma possibilidade de exposição performativa, conjuntamente com os obstáculos formais à contextualização do visitante num género de experiência expositiva dissemelhante do costumeiro.

Por fim, salienta-se a noção de “autenticidade” em contexto expositivo e a procura do visitante pela mesma na experiência performativa: apesar de “viva”, a *performance* não é considerada “autêntica”, especialmente quando os objectos museológicos são percebidos como motivadores da “autenticidade” – e, sendo estes “relegados” em prol da réplica, durante o acto performativo.

A redacção do presente trabalho encontrou alguns obstáculos prementes, principalmente relacionados com a parca informação encontrada acerca das exposições *Memória da Amazônia*. Há excepção da primeira exposição em Coimbra, no ano de 1991, sobre a qual existe um livro/catálogo bastante pormenorizado³, em relação às outras mostras não existe, presumivelmente, tanta informação específica como seria expectável. O livro/catálogo, da autoria de Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia, Maria Arminda Miranda e Tekla Hartmann, detém imensa informação acerca do papel de Alexandre Rodrigues Ferreira e sobre a *Viagem Philosophica* – o que, como pude discernir, é uma das melhores fontes portuguesas sobre a temática, já que a maioria dos autores a que me referi nesta dissertação são de origem brasileira –, como também um extenso trabalho fotográfico do espólio que esteve patente nessa primeira exposição. Todavia, e em relação ao trabalho museográfico, o livro/catálogo não é suficientemente explícito. Também em relação ao grupo de máscaras *Jurupixuna* não é fornecida uma análise aprofundada, apesar das mesmas se encontrarem primorosamente fotografadas e com respectiva descrição anexada. Porém, o maior contributo para esta dissertação – pelo menos em relação às três primeiras exposições *Memória da Amazônia* – trata-se da dissertação de mestrado, em Antropologia Cultural e Social (Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho), da autoria de Maria Alice Duarte Silva⁴, a mim

³AREIA, M. et al (1991), *Memória da Amazônia. Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas Capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. 1783-1792*, Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade

⁴SILVA, M.A.D. (1997), “Colecções e Antropologia: uma Relação Variável segundo as Estratégias de Objectivação do Saber”, *Tese de Mestrado em Antropologia Cultural e Social*, Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho

recomendada pelo Prof. Dr. José António Braga Fernandes Dias. A autora analisa aprofundadamente conceitos museológicos, explicitando os engenhos museográficos discursando em todos os casos sobre a museografia utilizada em relação às máscaras *Jurupixuna* e conceitos a si acoplados, informação que me foi praticamente impossível de encontrar menção em qualquer outra fonte que tenha explorado. Espero, todavia, ter-me conseguido distanciar suficientemente do contributo de Maria Alice Duarte Silva, apesar de, assumidamente, me ter apoiado profundamente no seu trabalho.

Ainda em relação às exposições, dois artigos do Prof. Dr. José António Braga Fernandes Dias – curador das exposições do Porto e Manaus – foram particularmente relevantes⁵. Ambos publicados numa mesma publicação antropológica – *Antropologia Portuguesa* (Coimbra) – em 1997, remetem-se às duas últimas exposições *Memória da Amazónia* (Porto e Manaus). O primeiro artigo refere-se à exposição do Porto, dos acontecimentos que levaram à efectivação da mostra, dos seus conceitos museológicos e da sua concepção museográfica. O segundo artigo trata da exposição de Manaus, mas de uma forma mais conectada à análise conceptual do que propriamente à descrição do evento.

Além das publicações supramencionadas, foram-me também úteis outras fontes de informação, nomeadamente a conferência do Prof. Dr. José António Braga Fernandes Dias no ISCTE-IUL (disponibilizada *online*), *Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva*⁶, na qual são tratadas as exposições do Porto e Manaus. Ainda em relação à exposição de Manaus e ao pedido de restituição *Tikuna*, Borges e

⁵FERNANDES DIAS, J.A.B. (1997), “Memória da Amazónia. Etnicidade e Territorialidade”, *Antropologia Portuguesa*, 14: 93 – 128

FERNANDES DIAS, J.A.B. (1997), “Memórias da Amazônia...” na Amazónia, *Antropologia Portuguesa*, 14: 129 - 139

⁶*Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva*

(Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 1/2

Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012). Disponível em: <<http://vimeo.com/68067746>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva

(Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 2/2

Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012). Disponível em: <<http://culturasvisuaisdigitais.iscte-iul.pt/?p=274>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

Botelho⁷ mencionam a polémica mas, é numa entrevista *online* a Fernandes Dias⁸ que surge novamente esta questão, numa perspectiva em “primeira mão”, visto este ter estado envolvido nas negociações patrimoniais entre os remetentes do pedido e a organização da mostra.

Já no campo da *performance*, Lydia Brawner⁹ relata a sua experiência como *re-performer* na retrospectiva de Marina Abramović, salientando a presença da artista como motivadora da experiência museológica e atractivo de públicos. Esta ideia da *performance* como atractiva de público vai ao encontro das ideias promulgadas por Jackson e Kidd¹⁰, nomeadamente na ideia de que o acto performativo é um meio de ensino activo no Museu, uma forma de contar narrativas escondidas ou subalternas. Jenny Kidd¹¹ salienta ainda essa vertente da *performance*, na forma como consegue “colmatar falhas” no que é, ou não, contado dentro dos meandros museológicos.

⁷**BORGES, L.C., BOTELHO, B.B.** (2010), Museus e Restituição Patrimonial – entre a Coleção e a Ética, *XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência de Informação: Museu, Patrimônio e Informação*, s.p

⁸**Entrevista a José António Braga Fernandes Dias.**

Disponível em: <<http://cienciaeviagem.no.sapo.pt/JOSEDIAS.htm>>(acesso a 6 de Março de 2014)

⁹**BRAWNER, L.** (2013), The Artist is Present: performing the Icon, *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, 23(2): 212-225

¹⁰**JACKSON, A., KIDD, J.** (2008), *Performance as a Medium of Learning in Museums and Heritage Sites – an Investigation*, UK: University of Manchester – Centre for Applied Theatre Research

¹¹**KIDD, J.** (2006), Filling the Gaps? : Interpreting Museum Collections through Performance, *Journal of Museum Ethnography*, 19 [online]. Disponível em: <<http://jennykidd.files.wordpress.com/2012/08/filling-the-gaps.pdf>> (acesso a 23 de Julho de 2014)

CAPÍTULO I

Uma Viagem ao Brasil:

Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem Philosophica*, Máscaras e *Jurupixunas*

«O trabalho de Alexandre Rodrigues Ferreira é um entre muitos; só que esta expedição não tem paralelo nem na duração (nove anos), nem na quantidade de recolha (milhares de exemplares), nem no detalhe da observação e registo iconográfico (...).»

(AREIA e MIRANDA, 1991: 22)

1.1. A “História” de como uma Criança se torna Naturalista em terras Brasileiras

Em 1756, num dos últimos dias do mês de Abril, nasce em Salvador da Baía, Brasil, uma criança que viria a ser o primeiro Naturalista português formado na Universidade de Coimbra: Alexandre Rodrigues Ferreira¹². A sua família, profusamente endinheirada e abastada devido ao ofício paterno – o seu pai, Manoel Rodrigues Ferreira, dedicou a vida às trocas comerciais e ao mercantilismo¹³ –, destinou-o a uma vida eclesiástica (LOPES, 1998; VERRAN, 2006), a qual nunca se chegaria a consumir¹⁴: recém-chegado à Universidade de Coimbra no ano de 1770¹⁵, para aprofundar os seus já iniciados estudos clericais, Ferreira acaba por se interessar pelo campo jurídico e pelas leis (que abraça em detrimento do campo religioso) matriculando-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (LOPES, 1998:34). Porém, um acontecimento fundamental iria modificar a educação superior em Portugal como também a vida, mente e futuro do jovem estudante da Baía: a Reforma Universitária do Ensino Superior, arquitectada e orientada pelo Marquês de Pombal, o “déspota esclarecido”.

Ao implementar-se a Reforma na Universidade de Coimbra¹⁶ – a qual defendia os preceitos Iluministas aplicados aos estudos superiores – são encerrados temporariamente os cursos universitários. Em 1774, Alexandre Rodrigues Ferreira havia por fim “encontrado” o gosto que o veio a definir enquanto pessoa e profissional: o da natureza enquanto campo de estudo. Cessando definitivamente as suas anteriores ambições no campo jurídico, Ferreira matricula-se na recém-formada Faculdade de Filosofia Natural – onde frequenta, o também nominado curso de Filosofia Natural¹⁷ –,

¹²Alexandre Rodrigues Ferreira nasce na Baía, Brasil, em 1756, tendo falecido em Lisboa, Portugal, em 1815. Tendo ingressado em 1774 na Universidade de Coimbra recebe, no ano de 1778, o bacharel em Filosofia Natural, doutorando-se, no ano seguinte, em Filosofia.

¹³Segundo Pataca e Pinheiro (2005), existe a possibilidade de Manoel Rodrigues Ferreira se ter dedicado ao tráfico de escravos.

¹⁴Apesar de Ferreira ter chegado a tomar ordens menores no ano de 1768 (LOPES, 1998).

¹⁵Na época, o Brasil não tinha ainda instituições de ensino superior onde obter o grau de bacharel. As famílias brasileiras, com mais posses económicas – como a de Alexandre Rodrigues Ferreira –, enviavam os filhos para estudarem em Universidades europeias (RAMINELLI, 2007).

¹⁶A Reforma da Universidade de Coimbra – instituição que “sofreu” maior influência das reformas educacionais - tinha três objectivos fulcrais: «(...) padronizar os currículos, secularizar a educação [expulsão dos jesuítas] e colocar [a Universidade] sob o controle do Estado.» (LOPES, 1998:34).

¹⁷O curso de Filosofia Natural deveria incorporar disciplinas como a metafísica, ética e lógica, como promover a observação e experimentação no campo das ciências naturais (LOPES, 1998).

onde, devido ao seu brilhantismo académico¹⁸, exerce em 1778 um cargo na área de História Natural (LOPES, 1998; VERRAN, 2006).

Ainda durante os anos em que foi discente na Universidade de Filosofia, o futuro naturalista vincula-se a Domenico Vandelli¹⁹, professor catedrático, seu padrinho de cerimónia de graduação (AREIA e MIRANDA, 1991:15) e organizador das futuras *Viagens Philosophicas*²⁰, o qual converteria Ferreira no seu principal discípulo. A influência de Vandelli foi relevante para Ferreira, não só no campo académico mas também após a obtenção do seu grau universitário: foi através da intervenção do mestre, junto ao Ministro do Ultramar – Martinho de Melo e Castro –, a razão pela qual Ferreira se tornaria “cabecilha” da *Viagem Philosophica* ao Brasil – expedição que veio a ser apelidada de *A Viagem Philosophica pelas Capitánias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá*.

Os conhecimentos de Ferreira estavam bastante assentes no pensamento Iluminista, como também no desenvolvimento acentuado das ciências ditas naturais no cômputo europeu. O sistema de nomenclatura de Lineu²¹, por exemplo, veio-lhe a ser de

¹⁸Ferreira foi um dos primeiros estudiosos em Portugal a finalizar o curso de Filosofia Natural na Universidade de Coimbra.

¹⁹Domenico ou, Domingos Vandelli, nasce em Pádua, Itália, em 1732, falecendo em 1816 na cidade de Lisboa, Portugal. Courseu Medicina em Pádua, tendo sido convidado, mais tarde, pelo Marquês de Pombal a dirigir-se a Portugal «(...) como lente de História Natural e Mineralogia na Universidade de Coimbra, onde foi mestre de vários naturalistas luso-brasileiros.» (PATACA e PINHEIRO, 2005: 77).

²⁰«As viagens científicas realizadas no final do século XVIII em diante apresentaram elementos em comum que evidenciaram aspectos do processo da elaboração da viagem como um todo. De um modo preliminar, podemos dizer que estas apresentavam três fases: uma preparatória, um segundo momento constituído pela viagem em si, e, por último, o trabalho posterior as atividades de campo. Dos três momentos, priorizamos (...) a primeira fase, caracterizada pela ampla mobilização ocorrida nos museus de história natural.»; «Tais expedições produziram diversas documentações relacionadas às viagens, que englobam diários, memórias, relatórios, desenhos, mapas e coleções de história natural.» (PATACA e PINHEIRO, 2005:59)

²¹«A maior influência no ensino da História Natural em Portugal foi o *Systema Naturae* de Linneu, Através da obra de Linneu foi possível a classificação e denominação de animais e plantas, transformando os caóticos gabinetes do século XVIII em centros de investigação científica (...).» (LOPES, 1998:36)

«Inclui-se nesse ambiente de inserção voluntária no circuito científico internacional a adoção do sistema do sueco Lineu para a nomenclatura dos animais e vegetais e, em parte, de seu sistema de classificação a partir dos órgãos reprodutores das espécies. Encampado sobretudo pelos ingleses, o esquema lineano – principalmente no que se refere à classificação – nunca foi totalmente adotado, convivendo com outros sistemas de influência mais restrita. Aos poucos, as regras que propunha para a nomenclatura estabeleceram-se internacionalmente, mas os critérios de classificação transformaram-se bastante. De qualquer forma, a utilização do sistema de Lineu poderia funcionar como garantia de que as descrições de espécies realizadas por portugueses e brasileiros seriam levadas em conta para além das fronteiras do

grande utilidade na *Viagem Philosophica*, tendo sido adoptado pelo cientista nas suas próprias práticas de nomenclatura em território brasileiro (RAMINELLI, 1997; LOPES, 1998; KURY, 2004; PATACA e PINHEIRO, 2005).

Em 1778, Ferreira parte de Coimbra para os meandros lisboetas, permanecendo no bulício da capital por um período de cinco anos (CARVALHO, 2000; LEITE e LEITE, 2010) – até ao ano de 1783, quando se ausenta para a *Viagem Philosophica*. Devido aos seus préstimos enquanto naturalista, foi ainda indicado para membro da Real Academia de Ciências (LEITE e LEITE, 2010), entre outros cargos prestigiantes²² na sociedade científica e social da cosmopolita e recém reconstruída Lisboa²³ dos finais do séc. XVIII.

A capital portuguesa, na segunda metade do séc. XVIII, estava imbuída de misticismo, beleza, fascínio e abastança – o comércio e riqueza procedentes das colónias portuguesas (nomeadamente, o ouro brasileiro), haviam engrossado sobejamente os cofres da monarquia portuguesa. Entretanto, o Século das Luzes continuava a influenciar a própria dinâmica da capital, a qual pululava com o comércio colonial e o tráfego proveniente do ultramar; também, os novos avanços científicos e tecnológicos europeus iam chegando aos poucos a Portugal (COUTINHO, 2008). Não é de estranhar, portanto, que Alexandre Rodrigues Ferreira se tenha estabelecido em Lisboa antes da sua partida para as capitâneas brasileiras, enriquecendo-se culturalmente e cientificamente – o que foi obviamente reconhecido pelos seus pares, tendo o naturalista sido mencionado para trabalhar no Real Museu da Ajuda e, em 1780, nomeado como correspondente da Real Academia de Ciências de Lisboa.

império. O italiano Domenico Vandelli foi um dos principais divulgadores de Lineu em Portugal, publicando até mesmo um manual didático sobre o método do naturalista sueco (...). (...) Alexandre Rodrigues Ferreira (...), entre outros, trabalh[ou] com essa perspectiva.» (KURY, 2004:115)

²²Desde 1779, o ano em que se doutorou, até ao ano de 1783, Ferreira trabalha no Real Museu e no Jardim Botânico da Ajuda. Segundo Rómulo de Carvalho, «(...) pela capital do reino, se entreteve Alexandre Ferreira durante cinco anos e dois meses, à espera que o mandassem partir. (...) Por Lisboa se entreteve executando tarefas que lhe iam sendo destinadas, particularmente o encargo de examinar, descrever e conservar os produtos naturais já então existentes no Palácio da Ajuda, no Real Gabinete aí instalado.» (CARVALHO: 2000:17)

²³Em 1778, apenas vinte e três anos se tinham passado desde o terramoto que havia desfigurado e modificado permanentemente a fisionomia da cidade de Lisboa. Dos antigos edifícios sumptuosos - como a Casa da Ópera, inaugurada seis meses antes do terramoto - já nada existia, ou havia sido reconstruído segundo as ideologias Iluministas do Marquês de Pombal. As antigas ruas, de traçado medieval, estavam relegadas ao Bairro Alto e a alguns outros bairros que, devido ao abalo sísmico, haviam comportado algumas alterações na sua topografia.

O Real Museu, profundamente conectado ao Jardim Botânico da Ajuda, veio a ser uma das instituições museológicas mais relevantes de Portugal e da Europa na época. Localizado num local que, no séc. XVIII, seria um subúrbio “longínquo” da efervescência da capital, rapidamente se tornou um marco museológico, divulgado e alicerçado por vários ilustres como Domingos Vandelli – que concebeu o Jardim Botânico – e (mais tarde) Félix de Avelar Brotero, afamado botânico português, grande impulsionador do Jardim.

Apenas em 1783 partiria Ferreira rumo ao Brasil, com a idade de vinte e seis anos; navegando em direcção a Belém – «(...) nas Charruas “Águia” e “Coração de Jesus”» (PATACA e PINHEIRO, 2005: 65) – desembarca no Brasil, iniciando um ciclo (quase) interminável de viagens expedicionárias²⁴ que cessaria apenas dez anos depois. Juntamente com Ferreira partiram outros profissionais, dos quais se destacaram o jardineiro-botânico Agostinho José do Cabo e os riscadores/desenhadores Joaquim José Codina e José Joaquim Freire²⁵ que, através dos seus préstimos no campo do desenho e da ilustração científica, registariam com tinta, aguarela, aparo e pincel os novos locais por onde o roteiro da expedição os conduzia, representando a fauna e a flora, tão singularmente diferentes daquilo que existia em solo Luso, como também os gentios de pele avermelhada, os seus adornos, objectos e indumentária:

«Mais que o texto, as ilustrações nos fazem compreender os escritos, pois enquanto os viajantes-cientistas se dedicavam à observação da natureza e momentos de grande reflexão criativa, as ilustrações feitas *in loco* revelam a exaltação, as dúvidas, a premonição do homem à procura de mundos desconhecidos. É por isso que as ilustrações têm uma actualidade e um poder de comunicação que permanecem na posteridade. Muitos desses ilustradores estiveram nos locais, outros, nunca participaram na expedição: faziam, a partir da sua própria imaginação, uma interpretação sem grande fidelidade. Outros ainda, embora não acompanhando os viajantes, desenhavam esboços sob sua supervisão e com a ajuda de espécimes, tais como animais empalhados, plantas prensadas e secas que com frequência se

²⁴«O registo de muitas dessas viagens consiste não somente em diários, mapas, coleções de objetos, plantas, mas também em pinturas e desenhos. É comum, entretanto, que, com o passar dos anos, permaneça mais vivo o nome do explorador e escritor que o do ilustrador. Experiência fascinante é abrir um livro de viagens e descobrir a frescura das ilustrações registando países e criaturas, as belezas do universo, os vívidos episódios da exploração que os ilustradores registraram em xilografias, desenhos, aquarelas, águas-tinta e tantos outros processos.» (SANTOS, 2010: 318)

²⁵José Joaquim Freire (1760-1847) foi cartógrafo e desenhista, tendo sido aprendiz do artista João de Figueiredo. Na *Viagem Filosofica*, com Codina, produziu mapas e desenhos científicos. Após a expedição tornou-se desenhista para o Real Museu da Ajuda. Acerca de Codina sabe-se apenas que era desenhista na Casa de Desenho. Alguns afirmam que terá falecido durante a Viagem Philosophica; Ermelinda Pataca (2001), no entanto, pressupõe que o desenhista terá retornado a Lisboa em 1793, não se sabendo mais acerca do seu paradeiro após essa data.

assemelham aos originais, ou reproduziam as paisagens obtidas através da ‘câmara lúcida’. Em relação à *Viagem Filosófica*, sabemos que dois foram os riscadores que acompanharam a expedição; a eles se deve a documentação hoje esparsa e que registra e complementa os muitos escritos do filósofo-cientista Alexandre Rodrigues Ferreira, cuja bagagem literária, científica, sociológica, botânica e etnográfica se completa com o registro visual de suas observações (...).»

(SANTOS et al, 2010:318)

1.2. Pelos caminhos das Capitânicas: Máscaras e Jurupixunas

«(...) ainda que pareça evidente que a *Viagem Philosophica* e demarcação²⁶ sejam «duas vertentes complementares de um mesmo processo de investigação geográfica e do conhecimento científico» (...) o certo é que Alexandre Rodrigues Ferreira parte de Lisboa com a ideia de recolher o máximo de exemplares dos três reinos [fauna, flora e minerais]e ainda os artefactos ou «curiosidades artificiaes dos gentios e índios domesticados»

(AREIA e MIRANDA, 1991:24)

Apesar da *Viagem Philosophica* ter tido como objectivo e interesse primordial a procura, inventariação e descrição dos recursos naturais brasileiros²⁷, Alexandre Rodrigues Ferreira foi além daquilo que lhe havia sido requerido inicialmente²⁸. A sua personalidade – que se adivinha curiosa e arguta, como o deverá ser a de qualquer homem dedicado à ciência, seja ela mais abstracta ou mais objectiva – fez com que não se cingisse apenas àquilo que lhe estava destinado enquanto expedicionário a mando da Coroa Portuguesa. Nos dez anos em que permaneceu e calcorreou o Brasil, o naturalista interessou-se pelo meio natural envolvente, enviando para Portugal largas remessas de fauna e flora nativa, conjuntamente com os desenhos aprimorados dos seus riscadores (PATACA e PINHEIRO, 2005). No geral, «Em sua estadia de nove anos no país, Ferreira visitou o Grão-Pará, São José do Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, levantando um

²⁶«Ao mesmo tempo que preparava a *Viagem Philosophica* à Amazónia, Martinho de Mello e Castro enviava missões de demarcadores na sequência dos acordos de Madrid (1756) e de Sto. Ildefonso (1777) para resolver problemas de fronteira na América do Sul (...).» (AREIA e MIRANDA,1991: 23)

²⁷Porém, Pataca e Pinheiro (2005) adiantam ainda que dois dos grandes objectivos das *Viagens Philosophicas* seriam «(...) abastecer o Real Museu e o Jardim Botânico da Ajuda com produtos naturais e industriais e elaborar uma “História Natural das Colónias”» (2005:63). Já Andreia Roloff Lopes (1998) refere a inserção da *Viagem Philosophica* «(...) num programa que (...), tem como estratégia para o desenvolvimento económico de Portugal a ênfase na agricultura.»

²⁸Seria suposto que Ferreira se dedicasse à regulação da *Viagem*, «(...) preparar os diários, inspeccionar a manufactura de desenhos e fazer as remessas de produtos naturais (...).» (PATACA e PINHEIRO, 2005:63)

extenso material, que inclui memórias, colecções de animais e plantas, participações e desenhos sobre diversas áreas do conhecimento como Antropologia, Geografia, Botânica, Zoologia, História, Medicina e Administração Pública.» (LOPES, 1998:44). O mais surpreendente em Ferreira, terá sido o interesse demonstrado pelo modo de vida e quotidiano dos nativos, mesmo que este tenha tido como base uma preocupação em conexão aos interesses coloniais:

«Nas memórias sobre Antropologia alguns dados etnográficos são levantados e o autor sempre se preocupa em descrever as deformidades físicas dos índios, mas, (...) o que realmente se evidencia são as informações úteis para a colonização. Aspectos de interesse material, como a manufactura de utensílios ou o fato dos índios serem ou não lavradores, aliados ou hostis, eram informações que estavam sempre presentes nas memórias.»

(LOPES, 1998: 53)

Ao contrário de tantos outros funcionários do Império Colonial Português, Alexandre Rodrigues Ferreira nunca se associou intimamente ao monopólio governamental; o mesmo não se poderá dizer dos naturalistas que pisaram o solo terroso de Angola, Moçambique ou São Tomé e Príncipe, ou que navegaram pelas águas revoltas do Índico para alcançarem as colónias portuguesas na Ásia; alguns acabaram por “esquecer” os seus deveres enquanto naturalistas, tornando-se próximos da elite governamental das colónias para onde haviam sido enviados²⁹.

Ferreira ignorou o poder que poderia ter obtido associando-se tão proximamente ao governo colonial, tendo exercido tanto o seu papel de naturalista como o de funcionário leal à Coroa Portuguesa³⁰ – de certa forma, dado até mais ênfase ao segundo ponto que ao primeiro (LOPES, 1998; LEITE e LEITE, 2010). Além do mais, os naturalistas em África e na Ásia parecem não se ter relacionado nem estudado os nativos como Ferreira o fez, descrevendo-os minuciosamente, numa narrativa repleta de detalhes etnográficos.

²⁹Por exemplo, João da Silva Feijó (Guaratiba, 1760 – Rio de Janeiro, 1824), além de ter sido naturalista e expedicionário em Cabo Verde, foi também nomeado para secretário do Governo de Cabo Verde (PATAÇA e PINHEIRO, 2005:77)

³⁰«De certo modo, Alexandre Rodrigues Ferreira termina por assumir a postura de um autêntico inspetor colonial, ingrata tarefa que consome boa parte dos seus esforços, em prejuízo do apaixonado naturalista. Presente a cada momento de uma infortunada trajetória a serviço da Coroa, esta abnegada servidão e mansuetude de fato revelaram um fiel súdito do colonialismo português.» (TEIXEIRA, 1992: 66 cit. LOPES, 1998: 58)

Na verdade, os escritos do viajante-cientista demonstram alguma tendência etnocêntrica, bastante condizente com a perspectiva europeia da época acerca de outras raças e etnias³¹. A sua visão acerca dos gentios está amplamente enraizada no seu tempo e no seu contexto sócio-cultural. Todavia, Ferreira conseguiu tecer comentários e chegar a algumas conclusões, apesar destas estarem mais apoiadas em estereótipos já existentes sobre os ameríndios em geral, baseados nos relatos de outros viajantes, e não tanto na sua própria experiência e convivência cotidiana com os gentios (RAMINELLI, 1997; LOPES, 1998):

«Os ameríndios receberam a denominação de primatas e foram descritos em sua constituição física, moral e política. Alexandre R. Ferreira perpetuou, porém, vários dos estereótipos recorrentes na documentação quinhentista, seiscentista e setecentista. A beleza dos corpos, a inexistência de deformidades físicas, preguiça, solidariedade, falta de religião, desconhecimento de Deus, nudez, prostituição e inexistência de poder centralizado constituem temas presentes no texto, que foram transcritos por Ferreira a partir de relatos de Léry, Piso, Marcgrave, Vieira, La Condamine, Robertson... todos devidamente citados pelo naturalista.»

(RAMINELLI, 1997:167)

A relação de Ferreira com os gentios foi também bastante marcada pela Lei do Directório, formalizada em 1755 pelo Marquês de Pombal, ordenada aplicar por D. José I, e reiterada com algumas alterações em 1757. Primeiro implementada no Maranhão e no Grão-Pará, a Lei do Directório foi aplicada, posteriormente, ao restante território brasileiro:

«(...) lei de seis de junho de 1755, proibindo a escravidão indígena no Maranhão. Esta não só restituiu aos índios a sua liberdade, como também os seus haveres, assim como mandou levantar em vilas as aldeias que tivessem o competente número de índios. No dia seguinte, foi decretado o alvará que tirava a administração temporal dos missionários no Maranhão, passando-a para os governadores, ministros, e para os principais dos índios. Dois anos depois, baseado no argumento de que os índios eram incapazes de se auto governarem, é estabelecido no Pará, em três de maio de 1757 o 'Diretório que se deve observar nas povoações dos índios do Pará, e Maranhão, enquanto Sua Magestade não mandar o contrário' pelo qual se introduzia a figura do diretor, que deveria administrar os índios enquanto estes não tivessem esta capacidade.»

(MEDEIROS, 2005:1)

³¹«O preconceito e a falta de compreensão dos costumes indígenas predominam nos escritos de Ferreira. Existem algumas exceções (...). Mas, de uma maneira geral, ao analisar os costumes indígenas, Alexandre Rodrigues Ferreira enfatizava a belicosidade, inconstância, indolência e antropofagia.» (LOPES, 1998:55)

O argumento, “de que os índios eram incapazes de se auto governarem”, encontra uma certa similaridade com as ideologias do *Bom Selvagem* de Rousseau (1999), no aspecto em que em ambos os casos existe uma crença exacerbada na ingenuidade do indígena. Rousseau refere a bondade primordial do homem, apenas corrompida com o advento da civilização: basicamente, o confronto entre o gentio dominado e o europeu pertencente ao grupo dominante, dito “civilizado”. Fundamentalmente, o que estaria em causa seria a exploração sub-reptícia e a dominação do homem sobre si mesmo. Também Alexandre Rodrigues Ferreira insere os seus pensamentos indigenistas numa perspectiva evolucionista, colocando os indígenas num patamar de “infância social”:

«Os artefatos produzidos pelos indígenas eram mais importantes para o naturalista do que a sua observação directa, pois ao comentar o projecto de escrever uma obra sobre os indígenas o autor considerava essencial o exame dos seus artefatos. E devido à rusticidade destes artefatos o naturalista remeteu os índios americanos à infância da sociedade (...).»

(LOPES, 1998: 54)

O gentio surge, nas memórias do naturalista, como alguém um tanto, ou quanto, subdesenvolvido mentalmente: por vezes, Ferreira considera-os lentos, preguiçosos e maus trabalhadores (BRAGA, 2005; VERRAN, 2006; LEITE e LEITE, 2010), surgindo novamente a perspectiva etnocêntrica e eurocêntrica do seu discurso (FERNANDES, 2012). Obviamente que essas suas suposições surgem quando de uma comparação entre a vivência e a ambiência europeia, não sendo considerado o meio e o modo de viver dos gentios como preponderante para as suas reacções negativas às exigências a si impostas pelo governo colonial: na verdade, a “identidade” do indígena havia sido construída depreciativamente pelo europeu, sendo o nativo sempre inferiorizado em relação aos seus colonizadores (BRAGA, 2005).

Outra questão que se impõe é a crença de que os gentios se encontravam num estado de “selvajaria” ou, por outras palavras, seriam considerados “primitivos” comparativamente aos “civilizados” europeus. Essa ideia evolucionista, do ponto de vista antropológico, determina que no início a Humanidade seria fundamentalmente primitiva, encontrando-se num estado de selvajaria: o homem necessitaria ainda de passar pelo estágio da barbárie, correspondente à evolução do homem primitivo para o estágio de pastores e agricultores e, só depois, conseguiria alcançar o tão “almejado” posto de homem civilizado (CHILDE, 1978). Aliás, a importância da agricultura como

patamar civilizacional e económico estava bem assente nas ideologias coloniais para o caso brasileiro³² – Alexandre Rodrigues Ferreira, como funcionário da Coroa, procura exactamente esse aspecto económico da agricultura nas Capitánias, como se poderá verificar pelo seguinte excerto redigido na sua viagem pelo Mato Grosso:

«O terreno é tão fértil como se não houvera de servir para mais que para as lavouras. Dão-se excelentemente o milho, o feijão, a mandioca, o arroz, as batatas, o café, a cana de açúcar, o algodão e o cacau. (...). Não menos se dão as árvores de espinhos, pois ali vi grandes e excelentes cidras, laranjas, limas e limões azedos, além de todos os frutos ordinários do País. As hortaliças não deixam de recompensar o cuidado com que se tratam. Crescem para o gado excelentes pastos (...). Criam-se outras plantas medicinais (...).»

(FERREIRA, 1790: Manuscritos I-11, 2, 2, nº12, fl. 7 cit. GUIMARÃES, 2005:18)

O que os europeus tentaram fazer no Brasil foi, até certo ponto, acelerar um suposto “processo evolutivo”, tornando os “primitivos” gentios suficientemente produtivos e “civilizados” para que fossem “aproveitados” como força de trabalho. Portanto, um dos grandes objectivos delineados pelo discurso de Ferreira – como funcionário colonial – seria: «(...) traçar metas para fixar o domínio lusitano (...) e civilizar o índio por intermédio do desenvolvimento agrícola.» (RAMINELLI, 1997:158).

Um dos aspectos censurados sobre a vida dos gentios no discurso de Ferreira concerne à mente e psicologia da cultura indígena³³ – não tendo o naturalista recolhido, por exemplo, lendas, contos e cantos – centrando-se mais intensamente na vertente estético e físico dos indígenas, nas suas vestimentas, nos utensílios domésticos, etc.; basicamente, tudo aquilo que estava fora do domínio mental do nativo terá sido registado com maior profundidade – tendo isto obviamente que ver com a vertente económica promulgada pela Coroa para as *Viagens Philosophicas*.

Numa das memórias de Ferreira, denominada *Observações Gerais e Particulares sobre a Classe dos Mamíferos observados nos Territórios de Três Rios, Amazonas, Negro, da Madeira: com descrições circunstanciadas, que quase todos eles,*

³²A questão da agricultura tem também relação com o facto da produção de ouro e diamantes no Brasil ter findado por fim, devido à sua exploração excessiva pelo Império Colonial português. Por essa razão, os esforços portugueses estavam centrados em encontrar outros recursos que pudessem colmatar economicamente esta falha. Assim, além dos recursos naturais brasileiros, a agricultura surgiu como uma opção promissora tanto em termos económicos como em termos sociais e civilizacionais.

³³Cultura indígena não como um todo “monolítico”, mas como uma miríade de sistemas culturais, políticos, sociais – etc. - diversos

deram os antigos, e modernos naturalistas, e principalmente com a dos tapuios (FERREIRA, 1972: 67-204 cit. RAMINELLI, 1997:166), os ameríndios – ou *tapuios* como na titulação –, são considerados como “quadrúpedes terrestres” ou “primatas” (RAMINELLI, 1997: 167). Um dos aspectos mais interessante é o sistema classificatório que Ferreira concebe e utiliza para qualificar os gentios, os quais serão doravante demarcados por ele como “monstruosos por artifício” ou “monstruosos por natureza” (1997:167).

A vertente “monstruosos por natureza” revela-nos de forma bastante clara que Ferreira se estaria a referir a algum tipo de deformidade ou doença genética³⁴. Contudo, a classificação “monstruosos por artifício” refere-se a outras questões, como comportamentos considerados contranatura à anatomia humana: tatuagens, perfurações labiais, mutilação genital feminina, entre outros procedimentos considerados desviantes na perspectiva europeia, são considerados pelo naturalista como algo de anormal³⁵, prova de que os gentios não seriam suficientemente argutos e inteligentes comparativamente aos seus colonizadores:

«Os monstruosos por artifícios constituíam os grupos que nasciam perfeitos e deformavam-se segundos os costumes – hábitos considerados bizarros. No grupo, os cambebas ou omáguas deformavam as cabeças, fazendo-as parecer uma mitra; os uerequenas ou orelhudos rasgavam as extremidades das orelhas; os miranhas possuíam ventas furadas; os mauás tinham o ventre espartilhado e cingido por cascas das árvores; entre os tucurias, as mulheres tinham o clitóris castrado. Há também os jurupixunas ou bocas -pretas e os gamelas. Entre os naturalmente monstruosos, estão os catauxis ou purupurus, com mãos e pés malhados de branco; os cauanazes eram uma espécie de pigmeus, “de estatura tão curta, que não passam de cinco palmos”; e finalmente, os uginas, os tapuias caudados.»

(RAMINELLI, 1997:167)

³⁴«Apesar de desconfiar da existência desse capricho da natureza, o naturalista prosseguiu com a tipologia e estabeleceu a existência de um grupo indígena que era “monstruoso por natureza”, pois possuía cauda.» (RAMINELLI, 1997:167)

³⁵«Destacam-se dois argumentos marcantes no contexto cultural/ideológico e ao mesmo tempo importantes para a compreensão da origem antropológica e da diversidade das sociedades humanas: a figura do índio domesticado e a do índio selvagem, bem caracterizada por Alexandre Rodrigues Ferreira. (...) A figura do selvagem representava a linha de pensamento que via o homem do Novo Mundo como um animal, desprovido de racionalidade, convivendo sem nenhuma regra social, sem história e sem futuro, vivendo como feras do mato. A outra representação, do domesticado, colocava o índio, homem do Novo Mundo, como um ser ingénuo, servidor, desprovido de ambição e de apego às riquezas ou coisas materiais, movido apenas pelos impulsos fisiológicos, vivendo de forma tranquila e harmoniosa com os visitantes do Velho Mundo. (...) Alexandre Rodrigues Ferreira, pensador do século XVIII, já expressava essa linha de reflexão antropológica, uma abordagem que considera os homens em suas múltiplas dimensões sociais, históricas e geográficas, reconhecendo a diversidade cultural da humanidade. (...) Para Ferreira, no entanto, essa reflexão antropológica sobre os ameríndios era simplória, preconceituosa e discriminatória ao ponto de afirmar que duvidava se os índios faziam mesmo parte da espécie humana.» (LEITE e LEITE, 2010:283)

Apesar do longo convívio entre Ferreira e os nativos não ter resultado num trabalho mais assente na perspectiva sócio-cultural, o certo é que o naturalista recolheu junto às comunidades nativas com que privou imensos espécimes concernentes à cultura material dessas sociedades, numerosos artefactos utilitários, decorativos e rituais. Houve um caso em específico – concernente à tribo amazónica de nome *Jurupixuna*³⁶ – no qual Ferreira remeteu para o Real Museu da Ajuda uma série de máscaras antrozoomórficas³⁷ que viriam a ser, já na última década do séc. XX, o cerne de uma polémica entre os detentores actuais dos objectos e uma outra tribo amazónica – os *Tikuna*.

Sobre os *Jurupixuna*, Alexandre Rodrigues Ferreira compõe a 20 de Fevereiro de 1787, na localidade de Barcelos³⁸, o seguinte:

«Sobre os gentios Iurupixunas, os quais se distinguem dos outros em serem mascarados, segundo os fez desenhar e remeter os desenhos para o Real Gabinete de História Natural o Dr. naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira. (...) habitam o rio dos Poréos, e assim mesmo os outros da margem ocidental do rio Jupurá. Distinguem-se dos outros gentios pelas suas máscaras. Os índios domesticados lhe dão na língua geral o nome de ‘iurupixunas’, da palavra ‘iuru’ boca, ‘pixuna’ negra. Picam a cara com os espinhos da palmeira pupunha e com as cinzas das suas folhas pulverizam as picaduras, arreigando-se-lhe de tal modo a tinta, que jamais se-lhe extingue a máscara com que fixam. Muito trabalho e dor lhes custa este ornato, porque não raras vezes lhes sobrevêm as erisipelas, de que alguns chegam a morrer. A dor é maior ou menor segundo a obra do enfeite. (...) dos cantos da boca até ao ângulo interior da orelha corre em ambas as faces uma linha delicada. (...) à proporção do crescimento da idade, se-lhes aumenta igualmente a máscara, porque têm o cuidado de acrescentar. Os adultos trazem toda a face mascarada, com a diferença porém de que uns se contentam de fazerem aos lados da face o xadrez, (...) outros o fazem também na testa e no espaço que medeia entre as sobrancelhas (...). E, não contentes com isto, trazem outros o beijo inferior furado e, no furo, introduzida uma marca de coguilho. Os velhos são entre eles os mestres encarregados destes enfeites; eles têm o

³⁷«Atualmente existem 27 máscaras rituais, 13 conservadas no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, na coleção de Antropologia, e 14 na Academia das Ciências de Lisboa. Existe apenas outra coleção de máscaras desse tipo, que se encontra no Museu de Etnologia de Munique, resultante da recolha feita por Spix e Martius, em viagem pelo Brasil entre 1817 e 1820. Por motivos de conservação, as máscaras do Museu da Ciência de Lisboa, raramente, são expostas ao público. Excepcionalmente, uma máscara Jurupixuna integra a exposição “Da Cartografia do Poder aos Itinerários do Saber”.» in **«Da Cartografia do Poder aos Itinerários do Saber»**

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/269842476384693/photos/pb.269842476384693.-2207520000.1408387104./354247454610861/?type=3&theater>> (acesso a 4 de Março de 2014)

³⁸«Barcelos, capital do Rio Negro, aparece como o principal centro de exemplares expedidos (...). (...) É em Barcelos que (...) prepara cuidadosamente as complexas embalagens para posterior embarque, trabalho moroso de inventariar e acondicionar exemplares (...).» (AREIA e MIRANDA, 1991:28)

cuidado de subtraírem os filhos e filhas da presença dos pais conduzindo-as para o mato retirado a onde não possam os pais ouvir o choro das crianças, quando se doem da mortificação que lhes causa a operação do referido ornato. São índios humildes e sujeitos aos brancos que os domesticam. Aldeados que sejam nas povoações para onde os descem, chegam a envergonhar-se tanto de terem a cara mascarada, que alguns fazem a diligência possível por extinguir a tal máscara. Os outros índios os desprezam; donde procede que, nas viagens que fazem as canoas equipadas com uns e outros, observam os brancos que os iurupixunas fazem ranchos separados; comem e dormem retirados deles. As suas armas são as zaravatanas, os murucus, as braçangas e os cuidarus; de todas elas já se tem remetido para o Real Gabinete as amostras que devem constar da relação dos produtos recolhidos em viagem da parte superior do rio Negro.»

(FERREIRA, 1798: Códice 21, 1, 40 da Biblioteca do Rio de Janeiro)³⁹

Como se poderá depreender do excerto supramencionado, a tribo *Jurupixuna* estaria categorizada como “monstruosa por artifício”. As tatuagens que lhes enfeitavam as faces eram a razão pela qual eram denominados de “Bocas Pretas”⁴⁰. Dessa tribo são enviados artefactos bélicos (como referido no excerto acima transcrito), entre outros espécimes, para Lisboa. Contudo, os objectos mais relevantes foram, sem sombra de dúvida, as máscaras de cariz ritual que hoje em dia fazem parte integrante do espólio do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra e do Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa.

As máscaras recolhidas por Ferreira junto dos gentios *Jurupixunas* são exemplares de grande valor – intrínseco e extrínseco. Eram máscaras utilizadas em contextos rituais, numa ambiência exclusivamente masculina: esses espécimes rituais eram proibidos ao olhar feminino e de crianças (inclusive do sexo masculino. É complexo conceber como artefactos tão relevantes para a sociedade *Jurupixuna* tenham sido, aparentemente, “facilmente” retirados do seu meio nativo; talvez, os efeitos da

³⁹ FERREIRA, A.R. (1787), *Memórias sobre os Gentios Iurupixunas*, Barcelos: Códice 21, 1, 40 da Biblioteca do Rio de Janeiro [online].

Disponível em: <http://www.filologia.org.br/pereira/textos/memoria_sobre_os_gentios_iurupixunas.htm> (acesso a 14 de Março de 2014)

⁴⁰ «Os Jurupixunas ou bocas – negras (do tupi “juru” = boca, “pixuna”= negra) distinguiam-se por suas máscaras [faciais]. Para produzi-las, picavam o rosto com espinhos da “palmeira pupunha” e pulverizavam, sobre as feridas, cinzas da folha dessa planta. Os enfeites possuíam três formatos: linhas negras e curvas, máscaras na mesma cor em forma retangular e em forma de xadrez, entremendo partes negras e a própria pele. As linhas negras ligavam a boca à parte inferior da orelha. As máscaras possuíam tamanhos diversos e sua localização no rosto também variava – sobre o nariz ou em torno dos lábios. Os índios ainda portavam zarabatanas e lanças características.» (FERREIRA, 1974: 85 cit. RAMINELLI, 2001: 979-980)

dominação colonial e da aculturação, ou a própria humildade dos gentios⁴¹, assim caracterizados por Ferreira, tenham sido factores preponderantes para que lhes tenham apartado os objectos com aparente desembaraço. O certo é que esses artefactos estiverem durante anos acondicionados de forma precária no Real Museu da Ajuda em Lisboa, conjuntamente com tanto outro material colectado por Alexandre Rodrigues Ferreira, um numeroso espólio tristemente embalado e apartado da sua origem nativa:

«Notáveis pela audácia expressionista com que logram demudar uma cabeça humana em peixe, sapo ou anta, essas máscaras contam-se entre as melhores concreções plásticas de uma cosmologia transpassada pelos intercâmbios entre o homem e o animal, e podem se comparar, no topo dessa especialidade criativa, às melhores peças esquimó.»

(SAÉZ, 2004:254)

De entrecasca de madeira e fibras vegetais, pintadas com tinturas, as máscaras singularizam-se pelo seu requinte técnico e plástico, como também pela sua fragilidade corpórea:

«(...) Da casca de algum vime tecem eles primeiramente a forma para cada máscara. Sobre ela vão assentando o pano, que lhes subministra a entrecasca da árvore Candixuba, depois de sacada do tronco e batida com um tolete, para dois fins: o de a estenderem e de lhe espremerem a humidade. Ela adquire a consistência de papelão. Pintada a máscara com a ocre, com o urucu e carajuru (...). Note-se que quando ela não cobre a face do mascarado, descendo-lhe até ao pescoço, então da mesma entrecasca, porém mais delicada, fazem a máscara separadamente para a face, golpeando-a onde é preciso que tenha os olhos e a boca; e sobre a cabeça fica outra máscara servindo de capacete (...).»

(FERREIRA cit. MELATTI, s.d: 30)

Ferreira refere, mais pormenorizadamente, como se obtém o pano para as máscaras, o qual apelida de *farsas*⁴², descrevendo também os instrumentos musicais que utilizavam os *Jurupixuna*:

⁴¹Na época, o contacto entre culturas havia conduzido à aculturação, sendo que muitas práticas “tradicionais” haviam começado a extinguir-se ou a modificar-se. Como já referido, as tatuagens *Jurupixuna* – que caracterizavam a etnia – eram já, para muitos, motivo de vergonha (tornando-se bastante raras) (LOPES, 1998: 57). Havia, portanto, uma tentativa por parte de muitos nativos de abandonar certos costumes ancestrais, ao mesmo tempo que eram adoptados outros costumes (desta feita, europeus), como o sistema de nomenclatura português. Por outro lado, a miscigenação e matrimónio entre nativos e europeus – através da Lei do Directório – terá tido também influência neste processo de aculturação

⁴²«Anotem-se ainda as referências a madeira « Sem uso conhecido», mas cuja casca ou entrecasca tem interesse de grande alcance no campo da medicina tradicional ou no fabrico de elementos característicos de práticas culturais. (...): « Ainda que a madeira desta Arvore não tenha uso conhecido; tem-no a sua entre – casca; pelo panno que subministra para vestuário, e Ornamento do Gentio; aquem tambem vi fazer

«São duas farsas em formas de camisetas, que também as fazem da entrecasca da dita Caxinduba, com a diferença de serem mais largos os panos, que tiram para elas. Para os tirarem mais largos, escolhem os troncos mais grossos. Cortados eles com o comprimento que deve ter a farsa, fazem-lhes na casca uma incisão longitudinal, introduzindo-lhes por entre os dois lábios da incisão, uma cunha de madeira, em ordem a despegarem do tronco a casca, que está unida a ele. Porém, a casca exterior é guarnecida de uma epiderme, ou ainda verde ou já lenhosa, a qual também a separam da entrecasca mais branca e interior. Com esta veste m o tronco, que já está despido; servindo-se desta disposição, para se lhes facilitar a operação de baterem o pano; batem-no, até ele escorrer a humanidade, que têm, e até chegar a adquirir as dimensões do comprimento e da largura precisa para a execução da obra. Pinta-se diferentemente, e fica feita a farsa (...).»

(FERREIRA cit. MELATTI, s.d: 30-31)

«São dois canudos de taboca, que o mascarado traz nas mãos, cingidos de um cingulo de cascavéis; servem para compassar os movimentos da dança batendo o mascarado com os pés e com os canudos no chão, para soarem os cascavéis. Estes são feitos das sementes de algumas frutas silvestres, enfiadas em algum cordel, ou de pita ou de tucum.»

(FERREIRA cit. MELATTI, s.d.: 31)

Contudo, e apesar da sua exterioridade perturbante e fantástica, o significado intrínseco das máscaras detém um poder simbólico tão relevante que consegue praticamente suplantar a aparência externa das mesmas, especialmente quando considerados os momentos específicos nos quais, os *Jurupixuna*, lhes outorgavam o seu respectivo uso – algo que é testemunhado e recolhido por Ferreira nas suas memórias sobre os *Bailes e Farsas*⁴³ a que se dedicavam os gentios *Jurupixuna*:

della as suas Farças, e Mascaras para os Bailes; depois de despida do tronco, e batida com maços para tres fins. 1ª de expurgar da superfície vidrenta, e lignosa; 2ª de a estender até adquirir as dimensões precisas, para a Obra, que se propõem; 3ª de a obrigar a escorrer toda a humidade nociva à sua conservação. Para tirarem pannos mais largos, escolhem as arvores mais grossas (...). Tornrão a vestir com ella o tronco ja despido, para se lhes facilitar a operação de a baterem, e finalmente, a proporcionarão, e pintão com a Argila amarella, ou a negra, o Úrucu, o Caragerú, etc.» (AREIA e MIRANDA, 1991: 47)

⁴³«(...)Rodrigues Ferreira aportou no dia 4 de Dezembro de 1785 «na nova povoação das Caldas, situada na margem oriental e no princípio da primeira caxoeira grande do rio Cauaburú» (Ferreira, 1983:279). No dia 6 dirigiu-se ao alto curso desse rio e oito dias depois estava de volta a Caldas para partir no dia 17 de Dezembro para a exploração de outra afluente do [Rio] Negro.

Numa dessas curtas permanências na povoação da foz do Cauaburi, Alexandre Rodrigues Ferreira viveu sua primeira, e talvez única, experiência de uma função ritual indígena em moldes tradicionais: uma cerimónia de máscaras.

Caldas fora fundada alguns anos antes, em 1781, com um contingente de 152 índios Jurupixunas removidos por descimento de seu habitat no «rio dos Poreus, e assim mesmo os outros da margem occidental do Rio Japurá» (Ferreira, 1983:282; 1787a). Desse grupo haviam sobrado 109 indivíduos, dos quais 60 eram homens e 29 estavam entre a idade de 15 e 60 anos, de acordo com o censo realizado pelo naturalista a 16 de Dezembro de 1785 (Ferreira, 1983:295). Os índios organizavam-se em 11 fogos, a povoação «constava de 11 casas novas grandes e fortes» (op.cit.:282) e não há menção daquelas

«Os motivos para semelhantes bailes são muitos (...). Por agora, basta que se saiba, que um deles são as caçadas e as pescarias. Se a caçada foi bem sucedida, que eles caçaram, assim é a máscara que fazem para o baile. O festejo por causa de uma boa caçada de porcos, por exemplo, se faz com uma máscara que representa a cabeça de um porco. O da pescaria de algum peixe, com outra máscara, que o representa, e assim por diante.»

(FERREIRA cit. MELATTI, s.d: 30)

Conjuntamente, as máscaras, as ilustrações e as memórias recolhidas por Alexandre Rodrigues Ferreira, são uns dos últimos redutos existentes sobre os *Jurupixuna*. Em meados do séc. XIX a tribo extinguiu-se (SILVA, 1997: 198), decerto por motivos concernentes ao colonialismo – tivesse sido devido à inclusão dos mesmos na sociedade “civilizada” através da Lei do Directório, a qual encorajava o casamento entre brancos e indígenas ou, porventura, devido a possíveis doenças “importadas” da Europa e que os possam ter minado demograficamente; entre outras causas plausíveis, o certo é que, na contemporaneidade, provavelmente as únicas provas da existência dos mesmos provêm da *Viagem Philosophica*.

edificações que marcavam nos outros núcleos de rio acima e rio abaixo a presença efectiva do colonizador: a igreja, o quartel, a fortaleza. E o director de Caldas era um soldado – índio ou não, o naturalista deixa de esclarecer. (...). Dados esses ingredientes da vida em Caldas, o grau de interferência colonial nos costumes tribais desse grupo Jurupixuna não se manifestava na época a nível disruptivo. Tal circunstância reflete-se não apenas nos materiais recolhidos em Caldas, como no trabalho realizado por Alexandre Rodrigues Ferreira no local. Assim, a observação directa e a colecta pessoal de artefactos etnográficos, não através de terceiros como tantas vezes ocorreu durante a expedição, conferiram maior precisão aos dados Jurupixuna. A menção à filiação tribal específica de espécimes colectados é bastante rara nas relações que anunciavam ou acompanhavam as remessas de material para Lisboa; não assim na opulenta colheita etnográfica feita em Caldas em Dezembro de 1785: «Nove cabeças, à imitação de máscaras inteiras, que fazem os Índios Jurupixunas da Povoação das Caldas, do Rio Canaburys, para as suas danças noturnas»; «Cinco cabeças, como as de cima»; e mais «Quatro cabeças», descritas nos mesmos termos. E ainda « Quatro gaitas, à imitação das chamadas em Portugal Gaitas de Capadôr, dos índios Jurupixuna da Povoação das Caldas, do Rio Canaburys; huma bocêta com varias curiosidades dos Índios Jurupixunas; tres amostras de pano, que da entrecasca da arvore = Cuaxinguba, tira o Gentio Jurupixuna», assim como « Cinco camizas, do mesmo Gentio, com que fazem as suas encamizadas» (...).

Vinte meses depois, o naturalista redigiu a Memória sobre as máscaras e farças que fazem para os seus Bailes os Gentios Jurupixunas, a partir da observação exacta e pessoal anotada em campo. (...) para completar a documentação, (...) Ferreira ainda fez desenhar dois mascarados por Joaquim José Codina (...).(…) as máscaras, entre os Jurupixuna, estavam associadas a vestimentas também feitas de entrecasca. (...)» (HARTMANN, 1991:147-150)

1.3. Tempos depois da *Viagem Philosophica*

Após dez anos e mais de 400.000 quilómetros percorridos, a *Viagem Philosophica* encontra finalmente o seu término no primeiro mês de 1793 (LOPES, 1998). Em Lisboa, o naturalista iria dedicar-se até o fim da vida à administração metropolitana, com o cargo de Oficial da Secretaria do Estado dos Negócios da Marinha e Domínios Ultramarinos. No ano seguinte, torna-se comendador da Ordem de Cristo e Director Interino do Real Gabinete de História Natural e do Jardim Botânico; em 1795, Deputado da Real Junta do Comércio e Administrador das Reais Quintas da Bemposta, Caxias e Queluz (LOPES, 1998: 39). Em 1807, recebe o cargo de oficial na Alfândega do Maranhão, o qual nunca viria a assumir (LOPES, 1998:39) Todos esses cargos e afazeres impossibilitam-no de se debruçar no material proveniente da *Viagem Philosophica*, além de que muitos dos espécimes recolhidos estariam em péssimas condições (LOPES, 1998)⁴⁴, tendo sido armazenados sem outro qualquer tratamento do que aquele que lhes havia sido prestado no Brasil.

Não tendo sido aperfeiçoadas as memórias que, com tanto esmero, havia registado no Brasil, os resultados da *Viagem Philosophica* permaneceram inacabados e na obscuridade, longe e esquecidos do olhar de todos⁴⁵. Bem, não de todos. Em 1808, durante as Invasões Francesas, foi enviado na frente do exército de Junot (LEITE e LEITE, 2010), um zoólogo e naturalista de nome Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (LOPES, 1998:40). Ao chegar a Lisboa, Saint-Hilaire saqueia o Real Museu da Ajuda, transportando para Paris – com a suposta ajuda de Vandelli – «(...) “76 mamíferos, 387 aves, 32 répteis e anfíbios, 100 peixes, 12 crustáceos, 508 insectos e 468 conchas, em um total de 1583 exemplares”» (TEIXEIRA, 1992: 71-72 cit. LOPES, 1998:40). Segundo Vanzolini (1996),

⁴⁴Não se sabe ao certo se Ferreira se sentiria extremamente desanimado pelo declínio e deterioração do seu trabalho, o qual se teria traduzido num golpe profundo na sua saúde, física e mental. Segundo alguns, isto poderia ter sido um dos grandes motivos para a sua morte prematura, em 23 de Abril de 1815: «Muitas das suas remessas encontravam-se inutilizadas, pois estavam estragadas ou com as etiquetas perdidas ou trocadas. Seus biógrafos reputam isto a Domingos Vandelli, seu antigo mestre e Director do Real Gabinete de História Natural e Jardim Botânico, que “por ciúme profissional” teria cometido tal acto. Segundo os comentaristas de Ferreira, este fato somado à não publicação de suas obras teria desgostado profundamente o naturalista, causando a sua morte aos 57 anos.» (LOPES, 1998:39)

⁴⁵«(...) sem os testemunhos materiais da viagem – narrativa, correspondências, desenhos e exemplares recolhidos na natureza -, a expedição era esquecida, tornando-se irrelevante para os avanços de História Natural. Era ainda imprescindível a publicação dos seus resultados em livros e artigos para que circulassem entre as sociedades científicas. Essa última etapa era o reconhecimento público do trabalho realizado; a consagração de um esforço; somente ela era capaz de assegurar a autoria da descoberta.» (RAMINELLI, 1997: 158)

Saint-Hilaire orgulhava-se dessa sua “expedição”, afirmando o seu aprazimento referindo-se à campanha como «(...) *mon voyage de 1808 au Portugal*.» (1996:197), caracterizada por ter sido «(...) uma bela excursão, barata e proveitosa.» (1996:197)⁴⁶.

Os factores supraditos, em conjugação com a falta de investimento para o trabalho científico na altura e a desactualização de conhecimentos por parte de Ferreira (durante os dez anos no Brasil, o naturalista havia perdido avanços científicos relevantes), impossibilitaram-no de estudar aprofundadamente os espécimes recolhidos por si durante a *Viagem Philosophica* (RAMINELLI, 1997; LOPES, 1998). Esse factor é apontado por alguns autores como relevante para a subsequente debilitação mental de Ferreira, conjuntamente com sequelas acumuladas pelos anos passados na selva amazónica (LOPES, 1998), que em conjunto causariam a morte do naturalista a 23 de Abril de 1815; faleceria vítima do alcoolismo, entravado e segundo alguns, de uma depressão proveniente do desgosto e das desilusões que lhe pautaram o fim da vida (RAMINELLI, 1997:164). Os seus últimos anos foram passados na miséria, sabendo que em Paris, o fruto do seu trabalho estava a ser estudado e dissecado por Saint-Hilaire⁴⁷.

1.4.Jogos de Memória: Lembrar e Esquecer

«Poucas são as sociedades nas quais tenhamos vivido, seja em que tempo for que não subsistam, ou que pelo menos não tenham deixado algum traço de si mesmas nos grupos mais recentes onde estamos mergulhados: a subsistência desses traços basta para explicar a permanência e a continuidade do próprio tempo (...), e que nos seja possível, a qualquer momento, nela penetrar através do pensamento.»

(HALBWACHS, 1990 [1950]:127)

⁴⁶ «Alguns historiadores xenófobos chegaram a culpar o francês Étienne Geoffroy Saint – Hilaire pela timidez dos portugueses em classificarem os espécimes das ricas faunas e floras das suas colónias, já que, com a invasão de Portugal pelas tropas comandadas por Junot, o naturalista do Museum d’Histoire Naturelle apoderou-se de parte das coleções do país impedindo, desse modo, que fossem estudadas em Portugal. O francês teve uma interpretação completamente diferente do seu próprio gesto. Sobre os ricos herbários que encontrou no Museu d’Ajuda, afirmou: “Todos são virgens; não se deram ao trabalho de abri-los : não resultaram em nenhuma planta, em nenhuma ideia botânica”. Classificados e estudados em França, esses herbários, inúteis em Portugal, poderiam ser úteis aos próprios naturalistas portugueses, que passariam a ter uma “propriedade científica, quando anteriormente possuíam apenas ervas.” (KURY, 2004:116)

⁴⁷ «Embora os manuscritos e a iconografia da “Viagem Philosophica” retornassem a Lisboa com a queda de Napoleão, o material zoológico terminaria por permanecer em Paris, sendo estudado por naturalistas como Saint-Hilaire, Cuvier, Lacépède e Levaillant, que nunca mencionaram a origem dos exemplares trabalhados.» (LOPES, 1998:40)

Em 1950 é publicada pela primeira vez *A Memória Colectiva*, da autoria do filósofo – de apetência sociológica Durkheimiana –, Maurice Halbwachs. Obra póstuma, já que o autor havia falecido em 1945 no campo de concentração de Buchenwald – os seus escritos foram compilados por discípulos leais após a sua morte – tornar-se-ia numa das reflexões mais importantes, até hoje, em torno das questões de memória.

Halbwachs explicita a relação entre memória individual e a memória colectiva, revelando que as duas se entrançam uma na outra, sendo impossível existir uma tipologia de memória sem a outra. A memória de um só indivíduo é parcial, enquanto a memória colectiva se alimenta das memórias individuais de um grupo de pessoas que viveram ou, ouviram falar, de certo episódio passado: a memória colectiva vai-se complementando com a parcialidade das memórias individuais.

«(...) nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade, nunca estamos sós.»

(HALBWACHS, 1990 [1950]:26)

As memórias são construídas pelos grupos nos quais nos inserimos, e é o grupo que admite aquilo que deve ser preservado como memória, ou que deverá ser esquecido. O esquecimento, a amnésia pode ser anulado de forma a reencontrarmos aquele “pedaço de memória” desaparecido, mas apenas quando o nosso grupo actualiza as suas próprias lembranças: fora do grupo onde nos inserimos não recordamos – as memórias cristalizam-se. A memória não desaparece, apenas se “desactualiza” quando não nos confrontamos com aqueles com quem partilhamos certos momentos, meritórios de serem recordados.

«É, (...) difícil dizer em que momento uma lembrança coletiva desapareceu, e se decididamente deixou a consciência do grupo, precisamente porque, basta que se conserve numa ponta limitada do corpo social, para que possamos encontra-la sempre ali.»

(HALBWACHS, 1990 [1950]:184)

Por vezes, certos locais ou objectos tornam-se, eles próprios, “incentivadores” de memória: existem locais onde algo bom ou mau ocorreu, e voltar àquele lugar em

específico devolve-nos as memórias de outrora. O mesmo se pode dizer de certos objectos que se “transformam” em artefactos “raros”: um anel de noivado; uma caneca lascada, pertencente a uma bisavó há muito falecida; uma fotografia a preto e branco, de tempos já idos; ou algo que nos remeta a um passado já longínquo e há muito perdido: máscaras, talvez?

Marcas, impressas nas máscaras, lembranças, recordações, reminiscências, memórias, o presentismo do ausente; de um passado digno de lembrar e honrar, passado que é somente história, memórias fugidias, restos, cacos de outro tempo que, de certa forma – de certa maneira – se esfumou para nunca mais se repetir. Legados do passado, guardiães de memória – transcendência da materialidade: vida.

O que são as máscaras Jurupixuna, se não uma lembrança, de um colectivo indígena perdido através dos séculos?

CAPÍTULO II

“A Via das Máscaras”⁴⁸

«For the spectator (...), the (...) masks (which opened suddenly like two shutters to reveal a second face, and sometimes a third one behind the second, each one imbued with mystery and austerity) were proofs of the omnipresence of the supernatural and the proliferation of myths. Upsetting the peace of everyday life, the masks' primal message retains so much power that even today the prophylactic insulation of the showcases fails to muffle its communication.»

(LÉVI-STRAUSS, 1999 [1979]: 5)

«Num quadro de 1961, intitulado “Souvenir de voyage”, Magritte fantasiou uma maçã verde como uma máscara. *Rien de plus bannale qu'une pomme*, grafou o pintor que também gostava de escrever. Sempre apostando no extraordinário, no *pequeno absurdo quotidiano* em que confiava Alexandre O'Neill para libertar-nos da melancolia, Magritte põe a máscara a uma corriqueira maçã, distinguindo-a entre as que fantasiou como rostos e aquelas a que deu aconchegos distintos. Em suma, solta-a de trivialidade, conferindo-lhe mistérios e agregando-lhe segredo. Se o mistério e o segredo remetem para a contenção, a máscara potencia a drenagem.»

(GODINHO, 2011:13)

«(...) seguro a máscara, e olho-a. Se tivesse coragem, o que gostaria eu de fazer? Terá a coragem alguma coisa a ver com isto? Talvez fosse capaz de encontra o meu rosto ao rosto da máscara; beijá-la nos lábios entreabertos; penetrar os seus olhos vazados com os dedos e, porque não?, penetrar-lhe os orifícios com a língua, aspirar o seu perfume, tocar-lhe ao de leve as maçãs do rosto, admirar a sua solenidade e a sua beleza, destruí-la, porventura.»

(GAGO (2011) in GODINHO, 2011:34)

⁴⁸ Tradução livre a partir de: LÉVI-STRAUSS, C. (1999)[1979], *The Way of the Masks*, USA: University of Washington Press

2.1. Faces de uma Máscara

Em *The Way of the Masks*, Lévi-Strauss orienta o seu objecto de pesquisa para as máscaras produzidas e utilizadas por certas sociedades nativas da costa noroeste do Estados Unidos da América, “aplicando-lhes” uma perspectiva antropológica estruturalista, onde máscaras e mitos se coadunam, entrelaçando-se numa pré-dica onde o mito faz parte da máscara e, ao mesmo tempo, a máscara faz parte do mito. Tratar-se-ia, portanto, de uma relação de co-dependência por parte de ambas as partes, onde a existência da mutualidade transfiguraria a máscara num mito em si mesmo, explicitando assim a sua origem “sobrenatural” e “mística”, em terreno plástico e social: «Each type of mask is linked to myths whose objective is to explain its legendary or supernatural origin and to lay the foundation for its role in ritual, in the economy, and in society.» (1999 [1979]:14).

Para Lévi-Strauss, a máscara, tal como o mito, nunca poderá ser compreendida sozinha, num “quadro mental” individual: «(...) as is the case with myths, masks, too, cannot be interpreted in and by themselves as separate objects.» (1999 [1979]:12). Para o autor, um mito “sozinho” encontra-se num patamar de incompreensibilidade. Assim, o mesmo terá de ser «(...) contraposto a outros mitos aparentemente diferentes.» (FAULHABER, 2000:3), de forma a conseguir-se encontrar uma “raiz comum”, que promova uma compreensão ampla do mito – a partir de várias versões do mito, encontrar-se-á o seu cerne e significado:

«Os mitos constituem um modo de organização, observação e reflexões especulativas do mundo sensível.»

(FULHAUBER, 2000:3)

«(...) as categorias do pensamento articulado formam um sistema com leis e relações próprias: esta via de combinatoria generalizada do universo mítico predomina na sua tetralogia mitológica: «Não pretendemos, escreve Lévi-Strauss, mostrar como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens, e sem eles o saberem. E talvez, (...) convenha ir mais longe, fazendo abstracção de todos os assuntos para considerar que, de uma certa maneira, os mitos se pensam *entre si*.» Se assim é, isso quererá dizer que os mitos constituem um universo tão autónomo como o é o das matemáticas.»

(ROCHA, 2007: 260-261)

Do mesmo modo, as máscaras deverão ser percebidas num contraponto comparativo, «(...) dentro de um campo semântico mais amplo.» (LÉVI-STRAUSS (1989: 53) cit. FULHAUBER, 2000:3). Não poderão, portanto, ser entendidas do ponto de vista

único da sua existência enquanto objecto individualizado – nem a partir, apenas, de uma única perspectiva étnica – mas sim, através da comparação dentro de um grupo mais amplo de máscaras, que possam, ou não, estar circunscritas a uma única sociedade, materialização, território, ou, até, a uma única mensagem,

« Looked upon from the semantic point of view, a myth acquires sense only after it is returned to its transformation set. Similarly, one type of mask, considered only from the plastic point of view, echoes other types whose lines and color it transforms while it assumes its own individuality. For this individuality to stand out against that of another mask, it is necessary that the same relationship exist between the message that the other mask must convey within the same culture or in a neighboring culture.»

(LÉVI-STRAUSS, 1999 [1979]:14)

De fato, na sua “demanda” por conexões e diálogo entre mito e máscara, Lévi-Strauss “deambula” por sociedades nativas vizinhas – mas não só -, destrinchando ligações entre máscaras pertencentes a culturas distintas, criando comparações estruturais e estilísticas entre máscaras, nomeadamente entre *as Xwéxué* e *Dzonokwa* dos *Kwakiutl*, e *as Swaihwé* dos *Salish*:

«Except for stylistic differences, all the plastic characteristics of the Swaihwé masks are found in the Xwéxwé masks of the Kwakiutl, but the latter, being avaricious instead of generous, fill a function opposite to that of the former. By contrast, the Dzonokwa mask (...) has plastic characteristics, which, down to the smallest details, constitute a systematic inversion of the Swaihwé mask's characteristics.»

(LÉVI-STRAUSS, 1999 [1979]:93)



Fig.1



Fig.2



Fig.3

É interessante como Lévi-Strauss utiliza o binómio mito/máscara para alicerçar o seu pensamento sobre as máscaras. Todavia, a característica formal e artística da corporalidade das máscaras torna-se parte integrante do seu sistema comparativo. Os objectos transformam-se, na sua forma material, numa maneira de pensar a cultura em que se inserem, no passado e presente, mas também no futuro. São, de certa forma, “maneiras” de pensar o Mundo, na maneira como extrapolam a sua própria cultura, imiscuindo-se noutra cultura – inserindo-se nela. Basta visualizar as máscaras *Kwakiutl* e *Salish* para perceber um contacto cultural que transcende o mundo físico, mas que vai para além do mundo psicológico e da mente. Da mesma forma, as máscaras *Jurupixuna* encontram paralelismos tácitos nas máscaras *Tikuna* – e vice-versa – que se remetem não só às características da sua materialidade, mas também aos aspectos formais, sociais e rituais em si “enclausurados”. Assim, deprender-se-á que, os *Tikuna*, “sentirão” nas máscaras *Jurupixuna* parte de si mesmos, transcendendo as características similares que se tornam visíveis nas máscaras a olho nu, indo ao encontro de uma matéria invisível – que, poderá ser, como diria Lévi-Strauss, o próprio mito – como poderá, por outro lado, ser uma noção espiritual, urdida na trama de um passado conectado tanto aos *Jurupixuna* como aos *Tikuna*.



Fig.4



Fig.5

Contudo, Lévi-Strauss nunca encara a máscara como parte integrante de um rosto humano, colocando-a num patamar psicológico onde a sua fisicalidade é apenas “pretexto” para a corporalização de um aglomerado mítico – é, quase, uma entidade separada da do Homem e da carne, ampla apenas do ponto de vista da mente e dos significados encerrados na sua plasticidade. Assim, para o autor, a “via” para o entendimento da máscara passa, intrinsecamente, pelos mitos acoplados na corporalidade do objecto. A máscara torna-se mito.

Mas, se para Lévi-Strauss o binómio se mantém entre máscara e mito, a relação entre rosto e máscara torna-se, por si só, num outro binómio, onde o factor humano, corporalidade, *performance* do que é *ser* e *parecer* (RIBEIRO (2010); GODINHO (2011)) confluem e se espraiam:

«Rosto e máscara surgem relacionados dialecticamente: enquanto o rosto pertence ao domínio do ser, a máscara respeita ao domínio do parecer. Por essa razão, o homem duplo, estranho a si próprio, afirma-se sob a distinção (e, por vezes, a oposição) entre o ser e parecer, entre a profundidade e a superfície, entre o homem interior e a sua máscara impenetrável; entre a interioridade (lugar da autenticidade e introspecção) e a visibilidade (lugar da aparência enganadora).»

(RIBEIRO (2010) in GODINHO, 2011:22)

«[a máscara] (...) emerge num conjunto de celebrações como um instrumento de ruptura entre a ordem do *ser* (que caracteriza a vida quotidiana de uma sociedade) e *parecer*, da representação, sendo mais um instrumento de afirmação que de dissimulação (...).»

(GODINHO, 2011:13)

Assim, a máscara torna-se numa forma de dissimular o que somos interiormente – por pouco ou mais tempo –, dando lugar a um “novo” indivíduo que, devido ao seu aparente e momentâneo anonimato, se consegue abstrair das amarras sociais, simulando um *parecer* que não é, de fato, *ser* – o *ser* convencional, quotidiano, de todos os dias. São momentos de *liminaridade ritual* (TURNER, 1974 [1969]), nos quais a estrutura social se rompe para dar lugar à anti-estrutura: caso do Carnaval ou de algumas festas nortenhas onde surgem os Caretos Transmontanos, “acendendo-se” um sentimento de “transgressão” às regras prescritas pelo quotidiano social e colectivo, para surgir um sentimento ascendente de transcendência ao premeditado e estabelecido:

«A denúncia ritualizada dos desvios às normas estabelecidas desempenha uma função catártica (...). A máscara possibilita a

violação de fronteiras naturais, a superação de identidades, as transformações e metamorfoses mais profundas.»

(PEREIRA (2006) cit. GODINHO, 2011:53)

Por fim, surge ainda um outro binómio: o da vida e da morte. Para José Mattoso, «(...)a máscara oculta o rosto sob uma forma imóvel. Retira-lhe portanto, a vida, e, com ela, retira-lhe também, aparentemente, a expressividade e o sentido. É, por assim dizer, a própria antítese da face humana.» (1999:51). Por outro lado, Mattoso profere também o seguinte:

«(...) tem de se reconhecer, creio eu, que a máscara, longe de ocultar, revela; que ela retira a expressão pessoal do rosto, mas manifesta aquilo que na vida quotidiana não se pode ver; que ela serve, enfim, para descobrir um certo sentido do resto que está para além das aparências; aquele sentido que a face viva e individual faz esquecer e só aparece com a morte. (...) com elas descobrimos aquilo a que poderia chamar o sentido universal do rosto: aquele sentido que surge quando a morte do indivíduo traz à superfície a manifestação daquilo que é verdadeiramente vital para toda a humanidade.» (1999:51)

É, com a imobilidade do rosto, que o corpo se torna relevante, na maneira como dança, age, se mexe – um alegoria, segundo Mattoso, do morto que “teima” em viver, em agarrar-se ao mundo dos vivos. Aqui, no binómio da morte e da vida, o homem é protagonista, surge como carne e sangue, ao invés de veículo para máscara e mito. Melhor, máscara e homem tornam-se unos na sua corporalidade e na sua forma psicológica pois, ao colocar-se a máscara, inicia-se um processo de transfiguração:

«Dantes, em «sociedades de vertigem» (na terminologia de Roger Caillois), a máscara impunha uma presença, temível e caprichosa; e, para o seu portador, tinha a virtude de metamorfose (...). O seu portador era «vítima delirante de um arrebatamento contagioso». Por detrás da máscara, encontrar-se-ia a face torturada e selvagem do possesso.»

(RIBEIRO,2010 in GODINHO, 2011: 21)

2.2. Máscaras Jurupixuna em contexto Museológico

«Surely it will not be long before we see the collections from this part of the world [América] moved from ethnographic to fine arts museums to take their just place amidst the antiquities of Egypt or Persia and the works of Medieval Europe. For this art is not unequal to the greatest, and, in the course of the century and a half of its history that is known to us, it has shown evidence of a superior diversity and has demonstrated apparently inexhaustible talents for renewal...»

(LÉVI-STRAUSS, 1999 [1975]: 3-4)

«Em Portugal, existirão cerca de 40 colecções e museus universitários nas 14 universidades públicas. Este património é muito pouco conhecido e muitas colecções encontram-se inacessíveis ao público pelas mais diversas razões. A fatia mais significativa encontra-se nas universidades de Coimbra, Lisboa e Porto (...).»

(LOURENÇO, 2009: 225 in COSTA, 2009)

a) Museu da Ciência da Universidade de Coimbra

(Antigo Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra)

Quando em 29 de Setembro de 1772, Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, se dirigiu pessoalmente a Coimbra para ratificar os Novos Estatutos da Universidade (PIRES e PEREIRA, 2010: 186) – segundo a *Reforma Pombalina* que modificou profundamente o ensino superior português da altura – o seu objectivo seria a implementação de um ensino científico e experimental (em consonância com os avanços da educação superior noutros países europeus), em detrimento das opiniões e directivas da Companhia de Jesus que considerava danosas as novas teorias científicas da época – «(...) inúteis para o estudo das Sciencias mayores como são as de Renato Descartes, Gassendi, Newton, e outros.» (VELOSO, 1742 cit. PIRES e PEREIRA, 2010: 185) – especialmente quando considerando a essência religiosa do ensino promulgado pelos jesuítas.

Esta questão experimental do ensino superior acaba por se tornar relevante, especialmente do ponto de vista das colecções científicas⁴⁹ e dos novos espaços edificadas para as Faculdades recém-formadas (Faculdade de Filosofia, de Matemática, e renovação da Faculdade de Medicina): projectam-se novas estruturas, como o

⁴⁹«Estimo que existam hoje, na Europa, cerca de 20 mil museus e colecções universitárias e, à excepção das colecções de arte (...) e da *memorabilia* institucional, todas as colecções universitárias são “científicas”. Todas se encontram, na sua essência, associadas às duas missões primordiais da universidade, o ensino e a investigação (...).» (LOURENÇO, 2009:230)

Laboratorio Chimico, o Jardim Botânico (programado por Domingos Vandelli e Elsdén) ou o Teatro Anatómico (o qual acaba por não ser concluído, apesar de ter sido considerado, além do Hospital, como uma das instalações mais relevantes para o ensino na Faculdade de Medicina), valendo-se de muitos dos espaços do colégio de jesuítas (Colégio de Jesus), abandonados pela Companhia de Jesus quando da sua expulsão em 1759.

Segundo Pires e Pereira (2010) «A História Natural era, segundo os Estatutos, a segunda cadeira do curso *Philosophico*, e deveria servir de base à Física Experimental, a que se seguiria depois a *Chimica* tanto *theórica* como *practica*.» (2010: 200). Conforme os Estatutos da Universidade de Coimbra, todo o espólio de instrumentos experimentais e espécimes do Reino Animal, teriam “direito” a instalações condignas que os albergassem, formalizando-se, assim, o Museu de História Natural da Universidade de Coimbra, com Vandelli como primeiro director.

As colecções “fundadoras” do Museu provieram das pesquisas de Vandelli por Itália, de onde era originário – «Esse trabalho dera origem a um museu que ocupava vinte e oito armários (...). Era composta maioritariamente por espécies mineralógicas, contendo ainda exemplares zoológicos, um herbário e algumas antiguidades artísticas e numismáticas (3000 moedas e medalhas gregas), e artefactos asiáticos e africanos.» (PIRES e PEREIRA, 2010: 200).

Em 1775, com a implementação do Museu de História Natural no piso superior do antigo Colégio de Jesus, o qual dispunha de um anfiteatro e de três salas «(...) dedicadas aos três ramos de história natural: mineralogia, botânica e zoologia (...)» (AMARAL, 2013: 5), começam a esbater-se as influências de “Gabinete de Curiosidades” – que Vandelli ainda promulgara no início com a inclusão das suas colecções no Museu – em prol de uma preocupação mais científica e naturalista.

Além do supramencionado, outros objectos e colecções foram sendo adicionados ao espólio do Museu de História Natural. Porém, um espaço foi destinado somente a colecções de proveniência etnográfica, o qual viria a ganhar proeminência quando da transferência, entre 1805 e 1806, de parte do espólio recolhido por Alexandre Rodrigues Ferreira na *Viagem Philosophica* (conjuntamente com outros espécimes recolhidos em expedições por território africano) para o Museu de História Natural. Este espólio havia estado, primeiramente, no Real Museu da Ajuda em Lisboa. Esta transferência havia

sido acordada em 1801 (AREIA, 1991), quando é formalizado um programa de correspondência entre a Universidade de Coimbra e o Real Museu da Ajuda, programa que viria a traduzir-se numa transferência pluridisciplinar de «(...) 117 objectos de várias proveniências, incluindo África (93), Ásia (16), Índia (1), Nova Hespânia (2) e Perú (5). (...) No entanto, o enfoque da transferência incide sobre a recolha efectuada por Alexandre Rodrigues Ferreira, entre 1783 e 1792, no decurso da Viagem Philosophica à Amazónia, oriundos maioritariamente do Brasil (321 objectos).» (AMARAL, 2013:5).

Todos os espécimes transferidos ficaram registados num documento, este pertencente ao Arquivo do Museu Bocage, apelidado de *Relação dos Produtos naturaes e industriaes que deste Real Museu se remetterão para a Universidade de Coimbra em 1806*⁵⁰, o qual havia sido metodicamente supervisionado por Ferreira (AREIA, 1991; AMARAL, 2013). Amaral menciona as máscaras descritas na *Relação*; porém, a *Relação* não as identifica como sendo provenientes da tribo *Jurupixuna*: «O capítulo *Farças e Mascaras para os Bayles* merece especial atenção por se referir a um dos mais notáveis grupos da recolha, persistindo 13 desses objectos embora a *Relação* não especifique o quantitativo transferido. Pelo breve apontamento que se lhes refere, este conjunto terá vindo para Coimbra antes de 1806: *Foram as que ja se remetterão, feitas de entrecascas das Arvores; as quaes lhes servem de papellão, para o pintarem, e fazerem delle as Figuras de varios Animáes.*» (2013:6). Todavia, a descrição qualitativa como quantitativa das Máscaras, tal como o nome do capítulo (*Farças e Mascaras para os Bayles*), identificam-nas como sendo aquelas produzidas e utilizadas pelos desaparecidos *Jurupixuna*.

Já em 1885, o Museu é dividido em «(...) quatro secções, cada qual com o seu director e algumas com funcionários: secção de Botânica, secção de Mineralogia e Geologia e secção de Antropologia. (...) No decurso desta autonomização, as colecções de Botânica e Antropologia são transferidas para o Colégio de S. Bento, em 1949, onde se encontram ainda actualmente.» (PIRES e PEREIRA, 2010:203) – todavia, apenas em 1966 seriam inauguradas as novas instalações museológicas.

Além das colecções antropológicas/etnográficas supracitadas, estão ainda representadas, na secção de Antropologia, espécimes de osteologia, frenologia e

⁵⁰ Documento A26 do Arquivo do Museu Bocage

utensílios antropométricos – representativos da inclinação de Coimbra para o ensino de Antropologia Física, Médica e Biológica. Maria Alice Duarte Silva (1997), identifica uma grande influência da Antropologia Física na museologia da época, tanto em Coimbra – no antigo Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, hoje pertencente ao Museu da Ciência da Universidade de Coimbra – como também do seu congénere na Universidade do Porto. A autora revela a “despreocupação”, na época, sobre o âmbito social e cultural da Antropologia em terreno museológico e educacional, estando a disciplina remetida à valência biologista dos estudos antropológicos. Eusébio Tamagnini, director da instituição a partir de 1907 (e durante os quarenta anos seguintes), secundariza a componente etnográfica em detrimento da sub-especialidade da Antropologia Física e Biológica, enriquecendo o Museu com colecções osteológicas, descurando as etnográficas. Segundo Silva, este “desligar” do etnográfico vai além do museológico:

«A comprová-lo está o facto da cadeira de Etnologia, que se começou a leccionar na Faculdade de Letras daquela Universidade, se processar completamente desligada do Museu e do seu núcleo etnográfico. E isto apesar do Museu estar integrado na mesma estrutura académica e de ter um cunho eminentemente escolar.»

(SILVA, 1997: 72)

Em 1911, com novas alterações espaciais e a autonomia das secções museológicas e dos laboratórios de investigação, «O Museu de História Natural e o Gabinete de Física com as respectivas colecções são re-contextualizados e assumem-se como espaços e colecções museológicas.» (PIRES e PEREIRA, 2010:204). Todavia, na última década do séc. XX, a Universidade de Coimbra formaliza uma nova forma de gestão baseada na reflexão das suas colecções, sob a égide unificadora dos seus Museus – e laboratórios – numa só instituição museológica: o Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, o qual se encontra instalado no antigo edifício do *Laboratório Chimico*. Apostando em equipamento museológico moderno, o Museu da Ciência tem no seu *Museu Digital*⁵¹ um dos grandes projectos para o presente e futuro da instituição, o qual pretende disponibilizar a totalidade da sua colecção em formato *online* – encontrando-se esta subdividida em «(...) Instrumentos científicos, – Física, Astronomia, Química e Medicina; História Natural – Zoologia, Mineralogia e Geologia, Botânica; Etnografia e

⁵¹ Museu Digital do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.
Disponível em: <<http://museudaciencia.inweboonline.net/>> (acesso a 5 de Junho de 2014)

Modelos – Botânica e Medicina.» (2010:206) - correspondendo a colecção a cerca de duzentos e cinquenta mil exemplares museológicos. Porém, as colecções antropológicas encontram-se, ainda, no Colégio de S. Bento, numa reserva passível de ser visitada com marcação.

b) Museu da Academia das Ciências de Lisboa

(Museu *Maynense* da Academia de Ciências – Sala Brasil)

Na Véspera de Natal do ano de 1779, era fundada a Real Academia das *Sciencias* de Lisboa, com o aval de D. Maria I – a qual se tornaria, em 1783, protectora da instituição, intitulado-a de “Real” –, tendo como fundadores principais D. João Carlos de Bragança – segundo Duque de Lafões e primeiro presidente da Academia – e o Abade Francisco Côrrea da Serra – no papel de primeiro secretário. Ambos os fundadores posicionavam-se contra as premissas educacionais do Marquês de Pombal – principalmente, do ênfase dado ao ensino das Humanidades. Apesar da Academia ter sido alicerçada em pleno Iluminismo, houve uma tentativa de afastamento dos preceitos promulgados por Pombal através da formação de duas aulas estritamente científicas: Ciências e Belas-Letras.

Na história da Academia, surge ainda no séc. XVIII, uma personagem importante para os futuros desígnios do Museu da Academia das Ciências: frei José Mayne, da Congregação da Terceira Ordem da Penitência (CARVALHO, 1993). Tendo sido confessor de D. Pedro III, Mayne detinha considerável capital económico que provinha dos seus serviços à realeza, mas também de fundos familiares. Na tentativa de enriquecer a biblioteca e o próprio Convento de Jesus, onde habitava, Mayne despende do seu erário largas somas para a compra de livros e para a aquisição de objectos interdisciplinares que viriam a enriquecer o espaço conventual⁵². Mais tarde, esses mesmos objectos – apoiados no rico espólio da biblioteca do Convento – formalizariam um género de «Gabinete de Curiosidades»⁵³, o qual teria como objectivo primordial

⁵² José Mayne era sócio da Real Academia, tendo nomeado a instituição administradora de todos os bens que adquirira para o Convento de Jesus.

⁵³ «Tornava-se necessário um Gabinete para apoio das Aulas, dotado de “curiosidades” que Mayne obteve, até de longínquas paragens da América à África, Índia, China e Rússia, com auxílios, entre os quais os da Família Real e da Real Academia das Sciencias. Estava a constituir-se um Museu, apoiado na

auxiliar as aulas fundadas por Mayne, no ano de 1792. Estas aulas públicas, levadas a cabo dentro do próprio Convento, decorreriam três vezes por semana, sendo estas dedicadas exclusivamente ao ensino da História Natural – dando ênfase, contudo «(...) à obra do Criador». Seria, portanto, «(...) uma História Natural Teológica.» (CARVALHO, 1993:11).

Em homenagem a José Mayne, o museu arquitectado no interior do Convento de Jesus seria apelidado de Aula/Museu Maynense. Este formalizar-se-ia a partir do espólio transferido do Real Museu da Ajuda⁵⁴ e dos espécimes adquiridos por Mayne. Já no reinado de D. Maria II, o Convento de Jesus foi outorgado à Real Academia em 1833, conjuntamente com todo o seu espólio – sendo a este acrescentado o acervo adquirido pelos fundadores da Academia quando da sua fundação⁵⁵. Do espólio transferido do Real Museu da Ajuda vinha acoplada a colecção recolhida por Alexandre Rodrigues Ferreira durante a *Viagem Philosophica*.

Em 1837, «(...) no ano seguinte ao da referida transferência, (...), foi fundada, em Lisboa, a Escola Politécnica e logo, a partir daí, começou esta a insistir na exigência de se mudar o material existente na academia para a nova Escola. A mudança fez-se mas só passados vinte e um anos, em 1858 (...).» (CARVALHO, 2000: 40). Segundo Rómulo de Carvalho (2000), todos os objectos conectados à História Natural – animais, vegetais e minerais – muitos deles pertencentes ao espólio da *Viagem Philosophica*, viram-se transferidos para a Escola Politécnica, ficando a Academia unicamente com o espólio etnográfico. Mais tarde, em 1892 «(...) decorreram, em Madrid, as festas do 4º

rica Biblioteca conventual que, integrada na da Academia, contém, entre tantíssimos outros, exemplares de obras científicas das mais relevantes – além de preciosos incunábulo e da sumptuosa *Chronica Geral de Hespanha*, mandada copiar por D. Duarte ca. de 1420.»

Excerto disponível em: História da Academia das Ciências de Lisboa. Disponível em: <<http://www.acad-ciencias.pt/wordpress/historia-da-academia-das-ciencias-de-lisboa/>> (acesso a 2 de Junho de 2014)

⁵⁴ «O príncipe D. João, que permaneceu no Brasil alguns anos após a expulsão final dos franceses e aí, por morte de sua mãe, D. Maria I, em 1816, passou a sei D. João VI, criou, no Rio de Janeiro, um Museu de História Natural para o qual ordenou que enviassem, da Ajuda, uma boa parte das colecções aí existentes. Pouco a pouco o Museu da Ajuda foi caindo na mais completa decadência e assim se arrastou até 1836, ano em que o Governo se decidiu a encerrá-lo mandando transportar tudo o que tinha para a Academia de Ciências. A escolha desta tinha a sua razão de ser. A Academia já possuía uma Aula chamada Aula Maynense, em homenagem a frei José Mayne, impulsionador da criação dessa Aula nos finais do século XVIII, especialmente dedicada ao ensino da História Natural, e também porque essa mesma Academia acabara de instalar-se, em 1833, no vastíssimo edifício onde ainda hoje se encontra [no Convento de Jesus](...).» (CARVALHO, 2000:36)

⁵⁵ Uma listagem do espólio do Museu *Maynense* pode ser consultada em: <http://www.acad-ciencias.pt/wordpress/museu-maynense/>

centenário do descobrimento do continente americano, e fomos convidados [a Academia], pela Espanha, a participar nelas. Para o efeito a Academia prestou a sua colaboração enviando para Madrid algumas centenas de peças da sua valiosa colecção etnográfica que ainda conservava no seu museu (...).» (CARVALHO, 2000:40-41). Todavia, Madrid não restituiria a totalidade do espólio emprestado, tendo ficado o material de Alexandre Rodrigues Ferreira ainda mais subsumido. Já no séc. XX, outro acontecimento haveria de marcar a existência da colecção de Ferreira: a 18 de Março de 1978, um incêndio de origem criminosa deflagrou na Faculdade de Ciências, no espaço da antiga Escola Politécnica: «O fogo (...) consumiu tudo, e nesse tudo, o que aí se guardava do século XVIII no qual se incluía o que Alexandre Rodrigues Ferreira enviara do Brasil, respeitante à História Natural.» (2000: 40-41).

Entretanto, os objectos etnográficos brasileiros, pertencentes à Academia das Ciências de Lisboa, mantiveram-se em «(...) condições muito precárias.» (CARVALHO, 2000: 42)⁵⁶. Em 1982, Tekla Hartmann visita as instalações da Academia das Ciências, reconhecendo no seu espólio vários espécimes pertencentes à colecção na *Viagem Philosophica*. Durante o escasso período de tempo em que esteve na Academia, Hartmann tentou arrumar e organizar o espólio, focando-se naqueles espécimes em pior estado de conservação:

«Na sua qualidade de especialista, altamente qualificada na matéria, sentiu com um profundo desagrado o que teve oportunidade de observar, «esse precioso acervo em tristíssimas condições de conservação. As peças estavam cobertas de poeira, jogadas em armários imundos, amontoadas em embrulhos (...).» Durante os dias (...) em que visitou a Academia procurou, a Senhora Hartmann, dar uma arrumação mais conveniente às peças que se encontravam em maior perigo de destruição. Assim, foram limpas 99 peças de pequenas dimensões e acondicionadas em 36 sacos de plástico providos de etiquetas com os dizeres próprios que as definiam, e também 14 máscaras arrumadas em papel celofane. Foi todo o trabalho possível no pouco tempo que a senhora Hartmann esteve entre nós. Pouco mas utilíssimo porque serviu de arranque à organização do valioso espólio brasileiro.»

(CARVALHO, 2000: 43-44)

Esta primeira intervenção de Hartmann foi o início de um maior investimento, por parte da Academia, no sentido de estudo, conservação, limpeza e arrumação das suas colecções etnográficas – em especial das brasileiras. Em 1983, Adília Alarcão,

⁵⁶Segundo Rómulo de Carvalho, « A primeira tentativa para a sua limpeza, classificação e arrumação só foi efectuada em 1975 (...).» (CARVALHO, 2000:42)

directora do Museu de Conímbriga, foi incumbida de «(...) pôr em ordem todo o material etnográfico da Academia.» (CARVALHO, 2000: 43)⁵⁷. Em 1985, Hartmann regressa à Academia, tendo apreciado «(...) o trabalho já feito, viu as (...) fichas, e acrescentou, em muitas delas, observações suas a respeito das peças a que se referiam.» (2000:44).

Nas instalações do Museu Maynense foi criada a Sala Brasil, com o objectivo de salientar a relação estreita da Academia com o Brasil e de realçar o espólio brasileiro – o qual «(...) constitui parte fundamental do Património académico e do Museu Maynense em particular.»⁵⁸. Esta sala não se compõe somente por espécimes etnográficos, mas por uma miríade de artefactos pertencentes a campos de estudo diversificados – sendo exemplo disto a existência de uma xiloteca ou de objectos de medalhística. A expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira encontra-se também representada – nomeadamente, com as catorze máscaras *Jurupixuna* pertencentes à Academia:

«Destacam-se máscaras confeccionadas por elementos de tribos extintas (i.e. Jurupixuna) além de outros objectos etnológicos: ceptro, colares, peças para aspirar o halucinogéneo “paricá”, cerâmica, vasos decorados confeccionados a partir de frutos, armas, etc. (...) Ainda relacionados com a mesma Missão, estão expostos restos de animais e vegetais. Lembramos colares de garras de onça-pintada (jaguar), de sucuri (serpente gigante), e de dentes de macaco; cobras altamente venenosas (cobra coral) em frascos, utilizadas em infusão como medicamento; exemplares naturalizados de tatu, cotia, gambá (sarigueia); e peixes montados a seco (em “herbário”) que mereceram a atenção de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (Maio de 1808). Estes peixes escaparam às suas “requisições” em proveito do Muséum national d’Histoire naturelle de Paris, que recebeu a maior e melhor parte da colecção. Além de tudo o mais, merece especial destaque o papagaio amarelo do Norte do Brasil enviado para o Museu da Ajuda, também “requisitado”.»⁵⁹

⁵⁷ «A pessoa escolhida (...) foi a Doutora Adília Alarcão, directora do Museu de Conímbriga, que visitou a Academia nos dias 5 e 7 de Julho de 1983, durante os quais (...) gizou o plano de intervenção no tratamento prévio do material e da sua arrumação. Ficou então combinado que no seguinte dia 1 de Agosto se iniciariam os trabalhos em causa (...) que terminariam (...) até 30 de Setembro. O trabalho decorreu excelentemente. O material, os armários para sua arrumação e a sala em que se encontravam foi tudo rigorosamente limpo e desinfectado. A colecção das peças recebeu uma numeração contínua (...), e para cada um dos números se preencheu uma ficha, devidamente organizada para o efeito (...). O material foi arrumado nas prateleiras (...), e as peças de menores dimensões colocadas em tabuleiros de poliestireno(...). As peças que, pelo seu comprimento, não cabiam nos armários, foram penduradas nos exteriores das faces laterais dos mesmos (...). Os vidros dos armários foram cobertos com placas de cartolina para evitar que a luz do Sol penetrasse neles.» (CARVALHO, 2000: 44)

⁵⁸ Museu Maynense - Sala Brasil
Disponível em: <<http://www.acad-ciencias.pt/wordpress/sala-brasil/>> (acesso a 3 de Julho de 2014)

⁵⁹ Idem.

2.3. Memória[s] da Amazônia: as Máscaras em Exposição

- a) *Memória da Amazônia, Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica* (1991, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal)

A exposição de 1991 surge no âmbito de um momento comemorativo da devolução – e posterior re-inauguração – dos espaços expositivos do Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra (além de comemorar, também, os 200 anos da *Viagem Philosophica* e os 700 anos da Universidade de Coimbra), os quais haviam estado apartados da sua função primordial desde 1974 e até ao final da década de 80. Por outro lado, esta exposição teve também como objectivo demonstrar o resultado das averiguações/pesquisas que haviam sido levadas a cabo acerca das colecções etnográficas do Museu que, segundo Maria Alice Duarte Silva (1997), estariam «(...) de um modo geral muito mal documentadas.» (1997: 119) – especialmente no caso do espólio brasileiro o qual, segundo a autora, não teria qualquer tipo de informação a si acoplado⁶⁰.

Devido a este parco conhecimento sobre as colecções brasileiras, Coimbra entra em contacto com Tekla Hartmann, antropóloga brasileira. Este contacto teve como base as suposições de que os espécimes do Museu teriam como proveniência a *Viagem Philosophica* de Alexandre Rodrigues Ferreira. Supostamente, os artefactos haviam sido

⁶⁰«A exposição de Coimbra comemorava os 200 anos da *Viagem Philosophica* e estava integrada nas comemorações dos 700 anos da Universidade de Coimbra. Celebraram-se essas duas coisas com essa exposição que decorre de um extraordinário, valiosíssimo trabalho de investigação museológica, que foi feita pelas pessoas da Universidade de Coimbra, do departamento de Antropologia (...) especialmente pelo Professor Laranjeira de Almeida e pela antropóloga Tekla Hartmann. (...) Estes objectos estavam perdidos, abandonados... Estes objectos fazem parte da Universidade de Coimbra e da Academia das Ciências de Lisboa. Os da Universidade de Coimbra estavam numa arrecadação (...) e foi a Tekla Hartmann que veio cá, espreitou, andou a “cheirar” por ali - ela tinha feito um trabalho sobre a *Viagem Philosophica* – e disse “estes objectos parecem-me do Alexandre Rodrigues Ferreira”. (...) encontraram-se nas listas do Alexandre Rodrigues Ferreira que teriam vindo à volta de 1500, 1600 peças (...) e conseguiram encontrar cerca de 330 mais ou menos. Esta exposição resulta desse trabalho de investigação, de identificação (...) e era uma exposição mais informativa [onde] se celebrava a *Viagem Philosophica*.»

Excerto transcrito a partir do vídeo da conferência **Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva** (Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 1/2: Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012)
Disponível em: <<http://vimeo.com/68067746>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

remetidos para a instituição museológica conimbrese em 1806, vindos do Real Museu da Ajuda, em Lisboa. Hartmann, pelo seu lado, detinha um grande interesse no trabalho do naturalista e na *Viagem Philosophica* às Capitanias brasileiras. Assim, «(...) a identificação dos artefactos (quer de Coimbra, quer da Academia de Ciências [de Lisboa]), assim como ainda um “descoberto” na Sociedade de Geografia de Lisboa), tinha por base exclusiva os conhecimentos detidos por Tekla Hartmann quer sobre a *Viagem* quer sobre a etnografia amazónica, uma vez que não era conhecido qualquer documento que esclarecesse quanto à origem dos mesmos.» (SILVA, 1997:120).

Para a exposição – que ocorreu entre 16 de Setembro e 18 de Novembro de 1991 – Hartmann seleccionou «(...) 67 peças do Museu e Laboratório Antropológico, assim como 75 peças da Academia de Ciências de Lisboa e 1 da Sociedade de Geografia de Lisboa (...). Porém, os objectos de fato expostos foram 138: sete da Academia de Ciências foram excluídos e dois outros do acervo do Museu de Coimbra foram incluídos.» (SILVA, 1997:120). Para Hartmann « (...) a escolha [dos espécimes] (...) foi determinada pela raridade da peça, seu valor estético, assim como pelo seu carácter de documento para algumas problemáticas específicas da Etnologia do Brasil.» (HARTMANN, 1991: 111 cit. SILVA, 1997: 125), tendo a antropóloga seleccionado objectos representativos «(...)das diversas categorias de materiais etnográficos recolhidos por Alexandre Rodrigues Ferreira.» (HARTMANN, 1991 cit. SILVA, 1997).

Segundo Maria Alice Duarte Silva, o propósito da exposição foi-se modificando: numa primeira instância «(...) o “pretexto” longínquo da exposição foi o estudo do acervo do Museu, mais concretamente do seu espólio brasileiro (...) no sentido de proceder à reconstituição histórica das colecções.» (1997:123). No entanto, este “objectivo” transfigura-se em termos expositivos, formalizando-se uma exposição sobre os espécimes recolhidos durante a *Viagem Philosophica*, ao invés de uma exposição acerca das colecções etnográficas do Museu⁶¹. Todavia, a exposição “apoiou-se” mais

⁶¹«A exposição *Memória da Amazônia* é uma amostra das colecções recolhidas por Alexandre Rodrigues Ferreira, entre 1783 e 1792. Programada desde 1987, sob o título *Alexandre Rodrigues Ferreira, perfil de um naturalista*, a exposição apresentaria exemplares de plantas, animais, minerais e artefactos das colecções enviadas para o Museu de História Natural da Universidade de Coimbra em 1806. Como fio condutor da selecção dos espécimes basear-nos-íamos na Relação dos Productos Naturaes e industriaes que deste Real Museu se remetterão para a Universidade de Coimbra em 1806, documento particularmente importante porque, por um lado é elaborado em vida de Alexandre Rodrigues Ferreira e ao que parece sob sua orientação, e por outro, se reporta a um acervo escolhido e cedido a Coimbra antes do saque de milhares de peças por ocasião das invasões francesas.» (AREIA, 1991: 9)

no computo estético dos objectos, do que propriamente na sua vertente cultural, étnica, política, etc.:

«A estratégia expositiva adoptada da valorização exclusiva dos objectos em si mesmo e o seu reverso, que é a ausência de uma problemática especificamente antropológica, transparecem de modo flagrante na decisão de não equacionar, por exemplo, os fenómenos de aculturação. O facto é tanto mais significativo quando sabemos que Tekla Hartmann tinha abordado os efeitos de tais fenómenos relativos ao contacto entre indígenas brasileiros e europeus aquando da sua investigação sobre o acervo a expor (...). O resultado é uma imagem distorcida da Amazónia, na qual ela surge como uma identidade aparentemente homogénea em termos sócio-culturais, não sendo aliás questionada a sua diversidade a qualquer nível. (...) Apesar do próprio título do evento, *Memória da Amazónia*, reenviar para uma intenção narrativa (...) o facto é que a exposição concretizada não possibilita o seguir de qualquer itinerário. A opção exclusiva pela valorização estética dos objectos, que torna suficiente a apresentação dos mesmos em função apenas do seu agrupamento formal, acaba por impedir que aquela *memória*, que aquela narração expositiva se concretize.»

(SILVA, 1997:142-143)

A ideia original de organizar a exposição segundo as etapas da *Viagem Philosophica* foi, portanto, obliterada em favor de uma exposição morfológica, valorizadora unicamente do objecto estético⁶² – «Não conseguimos ser fiéis à ideia do percurso, e então, os objectos foram associados pela forma (...). (...) O critério realmente foi mostrar os objectos (RODRIGUES DE AREIA, entrevistas 1995).» (SILVA, 1997: 126/128).

Em relação às máscaras, as mesmas foram o primeiro grupo de espécimes museológicos exibidos. Isto, segundo Maria Alice Duarte Silva, deveu-se a uma série de motivos, conectados com a valorização expositiva das máscaras: primeiramente, e como já referido, trataram-se do primeiro grupo de espécimes expostos e percebidos pelo visitante; em segundo, em relação à restante exposição, foram merecedoras de maiores cuidados museográficos:

«A nível iconográfico recorreu-se essencialmente à reprodução (...) de desenhos e aguarelas (...) produzidos pelos “riscadores” da *Viagem Philosophica* (...). Com elas se tentava ilustrar a elucidar o modo de utilização dos artefactos expostos, sobretudo daqueles cujo uso não seria imediatamente perceptível. Dada a relevância atribuída aos objectos em si mesmo, artefactos há para os quais até mesmo esta simples “contextualização” através das gravuras se apresentava como desnecessária. No caso: “as máscaras cantavam, sem um único apoio

⁶²Formalizando-se para a exposição sete grupos expositivos de espécimes museológicos: “máscaras”, “armas”, “cerâmica”, “cuias”, “adornos e plumária”, “paricá” e “instrumentos musicais”.

iconográfico” (Conservadora do Museu, entrevistas 1995), que como tal não foi utilizado. (...) sobre o nível de *iluminância* aconselhado (...) esse nível não deveria exceder os 50 *lux* para os objectos mais sensíveis, podendo ir até aos 150 *lux* para os menos sensíveis. No primeiro caso estariam as máscaras, pelo que, também por isso, aquele núcleo de artefactos foi apresentado numa obscuridade geral, recorrendo-se a focos pouco intensos de luz direccionada para realçar cada uma delas.»

(SILVA, 1997: 129 -130)

Colocadas em pedestais e iluminadas por um foco de luz, numa ambiência de semi-obscuridade, a finalidade seria a reprodução de um «(...) ambiente específico associado ao uso indígena daqueles artefactos.» (1997: 133), remetendo-se o visitante para «(...) o “ambiente de mistério” que estaria associado à manipulação indígena das máscaras.» (1997: 134).⁶³

b) *Memória da Amazónia, Testemunhos Etnográficos da Viagem Philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira*

(1992, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, Portugal)

«“O espólio que estava ali era um espólio relativamente irrelevante (...). A única coisa espantosa que lá estava eram as máscaras, a única coisa que eu vi de diferente.”; “ (...) as máscaras eram realmente um caso muito sério, são espectaculares em qualquer parte do mundo. (...)”»

(Mário Soares Varela, entrevista 1996 cit. SILVA, 1997:172)

A exposição de 1992 ambicionava expor a mostra *Memória da Amazónia*, efectivada no Museu de Coimbra, na capital portuguesa, tendo sido a exposição de 1992 organizada por representantes do Museu e Laboratório Antropológico de Coimbra e pelo Museu do Jerónimos, em Lisboa: «Em termos gerais, os responsáveis do Museu dos Jerónimos consideraram a exposição de Coimbra, e sobretudo todo o trabalho de investigação do espólio em causa, merecedores de grande apreço.» (SILVA, 1997:146).

⁶³Todavia, Silva questiona-se: «(...) A questão que nos colocamos é se esta ambiência geral criada permite, de facto, reenviar para o contexto etnográfico das máscaras ou se, pelo contrário, ela reenvia sobretudo para o próprio contexto religioso do Ocidente.» (1997: 134)

Apesar de, originalmente, ter sido propósito dos organizadores trazer exactamente, para Lisboa, o mesmo espólio que havia sido exposto em Coimbra, os espécimes pertencentes à Academia de Ciências (os quais correspondiam a 68 num total de 138), estariam “comprometidos” para uma outra exposição, desta feita no Museu Nacional de Etnologia. Assim, à partida, apenas as peças do Museu de Coimbra puderam ser contabilizadas para a nova mostra, tendo sido necessário substituir os espécimes faltosos por outros 35 artefactos pertencentes a Coimbra⁶⁴:

«Relativamente ao critério de selecção das 35 “novas” peças, ele assentou na substituição dos objectos anteriormente expostos em Coimbra, atendendo não só à sua origem étnica mas sim em função da sua integração nas categorias formais estabelecidas aquando da montagem da exposição [de Coimbra]. Ou seja, uma vez que a intenção de ilustrar o itinerário da *Viagem Philosophica* através dos objectos tinha sido ultrapassada, a substituição de parte desse acervo assentou apenas na tentativa de reposição.»

(SILVA, 1997:147)

Para a exposição no Museu dos Jerónimos, a porção museográfica teve uma influência estética mais marcante do que na anterior, especialmente devido à participação de *designers* da empresa IAM: «(...) pode constatar-se a ênfase colocada no “extremo cuidado técnico e estético” requerido para a exibição do acervo e a insistência em conceder a cada uma das peças um “tratamento particular e específico”.» (1997:148). Além deste propósito de valorização estética dos espécimes, outra grande finalidade seria a itinerância da exposição dentro de Portugal e além-fronteiras – algo que nunca chegou a acontecer.

A suposta grande inovação desta mostra foi a inclusão de um segmento introdutório, onde se procederia «(...) à contextualização histórica e política-institucional portuguesa da época da realização da *Viagem*. A investigação do “espírito da época” (...), foi realizada autonomamente pelo Museu dos Jerónimos e dela resultou a abordagem da figura do Marquês de Pombal (...). Em função disso, o espaço expositivo inicial deveria fornecer informação documental sobre a política esclarecida do Marquês e sobre outros protagonistas que possibilitaram a realização daquela expedição ao Brasil, nomeadamente (...) Domingos Vandelli e o próprio Alexandre Rodrigues Ferreira. (...) Esta nova abordagem permitiria ultrapassar a exibição “dos

⁶⁴No total, 105 espécimes fizeram parte da mostra no Museu dos Jerónimos: os 35 espécimes substitutos, conjuntamente com 69 da exposição “original” de Coimbra e mais 1 da Sociedade de Geografia de Lisboa (que também havia já sido exposto em 1991, em Coimbra).

objectos pelos objectos” (...) efectuada em Coimbra (...). Ou seja, o acervo exposto passaria a constituir sobretudo um testemunho do despotismo esclarecido do Marquês» (SILVA, 1997:151).

Na perspectiva de Maria Alice Duarte Silva, esta inclusão de um novo núcleo não beneficiou grandemente a exposição, nem promoveu uma visão antropológica «(...) sobre a comunidade ou o pensamento científico do século XVIII.» (1997:152) mas sim, uma perspectiva histórica e uma «(...) focagem para uma figura representativa do poder político.» (1997:148), a qual parece ter dominado, de certa forma, a totalidade da mostra – logo na inauguração, a mesma foi presidida pelo Secretario do Estado, conjuntamente com um dignitário brasileiro do mesmo cargo político. Também, «As referências ao Museu de Coimbra (quando as há) limitam-se recorrentemente a enunciar a sua posse sobre o acervo etnográfico agora exposto, reduzindo-se a sua iniciativa à intenção de o mostrar através da exposição dos Jerónimos (...). Por exclusão de partes, é à investigação realizada pelo Museu dos Jerónimos, e indirectamente ao próprio Museu, que as notícias da imprensa se reportam, reiterando sempre a ligação da *Viagem* ou do acervo exposto com os efeitos da acção de Pombal.» (SILVA, 1997:155).

A exposição, situada na Sala do Refeitório do Mosteiro dos Jerónimos, consistia em três espaços expositivos: «(...) o primeiro, com o subtítulo “Marquês de Pombal, Coimbra e o Brasil”, comportava objectos e documentos históricos relativos à época pombalina; o segundo apresentava os objectos etnográficos de todos os grupos temáticos⁶⁵ constituídos a partir da classificação formal dos artefactos excepto as máscaras, cuja exibição separada individualizava o terceiro espaço expositivo.» (SILVA, 1997: 156).

Como parte fundamental da exposição, os *designers* conceptualizaram um “túnel” de 20 metros, verde-escuro e na obscuridade (com excepção das vitrinas iluminadas que, ao longo da extensão do “túnel”, albergavam espécimes expositivos), que pretendia, supostamente, representar a floresta amazónica (SILVA, 1997). Todavia, esta conceptualização museográfica foi percebida por outros, como José António

⁶⁵«Em termos concretos os artefactos aparecem agora distribuídos pelos seguintes núcleos: “plumária”, “adornos e vestuário”, “utensílios diversos”, “instrumentos musicais”, “cerâmica”, “cuias”, “armas”, “alucinogénicos”, e “máscaras”.» (SILVA, 1997:149)

Braga Fernandes Dias, não como uma reminiscência florestal mas marítima. Fernandes Dias analisa ainda o conceito museológico na generalidade:

«A exposição dos Jerónimos, em 1992, tinha uma apresentação muito mais espectacular que em Coimbra e celebrava as políticas indigenistas do Marquês de Pombal. (...) Isso era muito óbvio, muito patente na exposição (...) a colecção era referida e muito ligada à política do Marquês de Pombal. (...) os objectos eram apresentados de uma forma muito estética. Entrávamos num túnel e haviam umas janelas redondas (...) como se fossem vigias de um barco... a ideia era essa: nós estávamos a fazer uma viagem pelo Rio Amazonas e através das vigias, espreitávamos e víamos os objectos lá fora, iluminados cada um individualmente. Era muito bonito, era muito espectacular. Como conceito pareceu-me... que dizer, estava no Museu dos Jerónimos (...) um dos locais de memória mais “pesados”, portanto pareceu-me normal que se celebrasse aí a política pombalina. Mas depois tudo me pareceu um pouco pobre.»⁶⁶

O “túnel” desembocava na última parte da mostra, onde as máscaras estavam patentes, conjuntamente com o “manto de entrecasca” – pertencente ao Museu de Coimbra – utilizado pelos *Jurupixunas* nos seus “Bailes”. Suspenso dentro de uma vitrina por uma estrutura invisível, encimado por uma máscara – a mesma que “abria” a secção das máscaras na exposição em Coimbra – o manto surgia como peça centralizadora. Focos de luz iluminavam a instalação, situada na sala semi-obscurificada, cercada por mais doze vitrinas, cada uma com a sua máscara respectiva: «Este espaço expositivo merece-nos um comentário especial suscitado pelo facto de ele ser o único em que a montagem opta por soluções relativamente idênticas às da montagem de Coimbra.» (SILVA, 1997:170).

c) *Memória da Amazónia, Etnicidade e Territorialidade*

(1994, Edifício da Alfândega do Porto, Porto, Portugal)

«A exposição [Memória da Amazónia] tinha sido apresentada pela primeira vez em 1991 na Universidade de Coimbra; em 1992, numa outra versão, no Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa, [com] esta colecção do Alexandre Rodrigues Ferreira. Eu tinha visto as duas com muita curiosidade, a colecção é absolutamente fabulosa, fantástica do ponto de vista meramente estético, e o que eu propus (...) ao Reitor Amaral foi “sim senhor, nós vamos retomar a colecção do Alexandre Rodrigues Ferreira mas vamos fazer outra exposição”. Já tinham sido feitas duas exposições, diferentes uma da outra, e era muito

⁶⁶Excerto transcrito a partir do vídeo da conferência *Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva* (Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 1/2: Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012) Disponível em: <<http://vimeo.com/68067746>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

interessante, exactamente, nós vemos como os mesmos objectos podem ser apresentados de diferentes maneiras e portanto ganharem sentidos diferentes consoante a maneira como nós apresentamos (...). Analisei as duas exposições, a de Coimbra e Lisboa (...), a maneira como os objectos estavam expostos, [de forma] a entender exactamente o sentido de cada uma das montagens e o conceito (...) que conduziu há sua realização.»⁶⁷

Ao contrário das exposições de Coimbra e Lisboa, a exposição de 1994, no Porto, não deteve qualquer influência de instituições museológicas, «(...) sendo pelo contrário, enquadrad[a] institucionalmente por uma Universidade portuguesa e outra brasileira.» (SILVA, 1997:173), neste caso, a Universidade do Porto e a Universidade do Amazonas, as quais se encontravam comprometidas na realização de «(...) duas exposições obre temas brasileiros, na cidade do Porto: *Recife: Raízes e Resultados* e *Memória da Amazônia: Etnicidade e Territorialidade*.» (1997:173)

Antropóloga e docente na Universidade de Belas Artes do Porto, Eglantina Monteiro tinha a seu cargo «(...) um programa de apresentação de exposições antropológicas no Porto.» (SILVA, 1997:173), no qual estaria programado dar seguimento com uma exposição sobre a *Viagem Philosophica* de Alexandre Rodrigues Ferreira, um género de retomar daquilo que já havia sido feito em Coimbra e Lisboa. Em conjunto com José Braga Fernandes Dias, também antropólogo e docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, «(...) é apresentada à Universidade do Porto um primeiro projecto, ainda em 1992, que fica, no entanto, congelado ou praticamente esquecido até Setembro de 1993, altura em que o Reitor da referida instituição propõe aos dois antropólogos a sua realização, agora em colaboração com a Universidade do Amazonas (...).» (1997:173).

A grande diferença desta exposição em relação às anteriores, seria a preocupação na “confrontação” de «(...)modelos expositivos (...)» (SILVA, 1997: 176), e na reflexão «(...) não só museográfica mas também e sobretudo antropológica, sobre as exposições anteriores e os seus objectivos.» (1997: 177). Por outro lado, o aspecto estético dos objectos é secundarizado, sendo colocado como fulgurante «(...) a relevância dos diversos contextos de significação dos objectos.» (1997:178). Outra questão interessante

⁶⁷Excerto transcrito a partir do vídeo da conferência *Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva* (Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 1/2: Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012) Disponível em: <<http://vimeo.com/68067746>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

foi a possibilidade de apresentar, não só, os espécimes da *Viagem Philosophica*, mas também objectos de produção contemporânea ameríndia, e outros – antigos ou mais recentes – de outras colecções brasileiras, «(...) dos mesmos grupos étnicos ou áreas culturais dos do espólio recolhido por Alexandre Rodrigues Ferreira.» (1997:179).⁶⁸

De partida para Manaus, em Dezembro de 1993, Eglantina Monteiro e Fernandes Dias detinham uma primeira ideia de demonstrar na mostra estas continuidades e descontinuidades «(...) através de artefactos de diferentes épocas (...)» (SILVA, 1997:179). Todavia, com a experiência que adquiriram no terreno com líderes indígenas, com antropólogos da Universidade do Amazonas e com a realidade social e política da situação aborígine da altura, o projecto da exposição é de novo transfigurado: «(...) o centro de interesse desloca-se, dos objectos do século XVIII e a história das suas representações, das descontinuidades e continuidades nas histórias das sociedades indígenas desde a invasão, para a situação actual dessas sociedades no contexto multiétnico da Amazónia brasileira.» (FERNANDES DIAS, 1994: 18 cit. SILVA, 1997: 179). Porém, na época, o Brasil era palco de movimentos emancipatórios indígenas que viriam a influenciar novamente os comissários da mostra, no sentido da modificação da própria⁶⁹ chegando-se, assim, ao conceito de etnicidade⁷⁰ para a construção da narrativa expositiva:

⁶⁸«No total, a exposição (...) exhibirá 877 objectos etnográficos amazónicos de proveniência diversa. Desse total, 396 deles eram provenientes dos acervos de oito instituições públicas, especificamente museológicas ou não [97 do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra; 80 da Academia das Ciências de Lisboa; 97 do Museu de Etnologia de Lisboa; 69 do Centro de Documentação da FUNAI – Fundação Nacional do Índio, de Manaus; 17 do Museu Amazónico de Manaus; 7 do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, de Lisboa; 27 do Museu Mendes Corrêa da Universidade do Porto; e 2 da Sociedade de Geografia de Lisboa]; 31 provinham de colecções particulares portuguesas e brasileiras; e os restantes 450 eram de produção contemporânea e foram adquiridas pela Universidade do Porto à loja Artíndia, de Manaus, um serviço da FUNAI que se encarrega da comercialização do chamado “artesanato indígena”.» (SILVA, 1997:184)

⁶⁹«Esta auto-consciência de uma identidade cultural diferenciada e a capacidade contemporânea de auto-representação indígena obrigaram a repensar a imagem clássica destas sociedades como meras vítimas do contacto entre culturas, forçando ao reconhecimento de uma vitalidade actual desses grupos humanos. (...) Todos estes dados recolhidos sobre a questão indígena brasileira e sobretudo aquele novo “contexto antropológico” (...), que reorienta de modo radical o estudo das sociedades indígenas actuais da Amazónia, são contribuições fundamentais para a última redefinição do projecto (...). O seu centro de interesse é, agora, a situação actual daquelas sociedades indígenas e as suas manifestações de vitalidade que as desmentem como sociedades fossilizadas ou em *vias de extinção*. Por outro lado, a evidência de que a construção e auto – construção de identidades culturais indígenas se articula, hoje como ontem, com as relações culturais e políticas estabelecidas entre indígenas e não – indígenas, resulta na decisão que a exposição deveria dar a ver “ (...) modos de relacionamento entre índios e brancos.” [FERNANDES DIAS, 1994: 19]. Chega-se assim ao conceito de etnicidade que surge como o conceito chave para o tratamento de definição e auto-definição destas sociedades em situação de contacto cultural.» (SILVA, 1997:181)

«Acaba por ser eleita uma narrativa expositiva assente na apresentação de três tipos de situações de contacto inter-étnico: uma situação de contacto inicial entre ameríndios e europeus em que sobressaem o confronto e a destruição; uma outra situação resultante do contacto prolongado entre membros daqueles dois grupos, caracterizada pela submissão e resistência de uns e pelo domínio e controle de outros; e uma terceira situação de contacto, caracterizada por uma interacção permanente que remete para a recriação e reinvenção de novas etnicidades. Estes três tipos de situações de contacto constituem-se como as temas a serem tratados museograficamente, dando origem a outros tantos grandes espaços expositivos. Dentro de cada um deles a intenção é apresentar um mostruário de modos de conceber os outros, de modos de interacção com eles e de resultados, relativos à situação de contacto respectiva.»

(SILVA, 1997:183)

Os três tipos de “situações de contacto” foram nominados de: a) *Choque*; b) *Tutela*; e, c) *Afirmção de Etnicidade*, tendo sido utilizados diversos mecanismos combinados – sonoros, cénicos, luminosos, textuais, etc. –, aplicados nas diferentes partes da mostra, de forma a exacerbar o que se pretendia comunicar ao visitantes: «O resultado final é uma montagem teatral em que cada situação representada mereceu uma encenação distinta, procurando-se em cada caso que os “(...) objectos expostos, os suportes de exposição, a iluminação, as cores, as frases e imagens reproduzidas, os vídeos e os ambientes sonoros, contribuíssem de igual modo para dar a entender cada uma das situações.” (FERNANDES DIAS, 1994: 20 in Revista da Exposição).» (SILVA, 1997: 189):

«Afirmção da etnicidade – (...) Aqui as luzes são vibrantes, como a colagem sonora de cantos indígenas com músicas brasileiras contemporâneas com referências indígenas. As cores, fortes e contrastantes – verde, amarelo e azul-violeta – rodeiam todo o ambiente. Os artefactos indígenas expostos, são directamente acessíveis aos espectadores, sem vidros ou outras fronteiras; foram feitos para eles.»

(FERNANDES DIAS, 1997: 119-120)

Na exposição, a primeira vez que uma máscara *Jurupixuna* surge é no interior de uma vitrina – em conjunção com «(...) “clavas Karib”; (...) uma “coifa Arara” (...) seis machados e uma clava de pedra.» (SILVA, 1997:198) –, na primeira “situação de contacto” – *Choque* – «(...) [n]uma montagem teatral capaz de promover a percepção das peças

⁷⁰«(...) a etnicidade reenvia para “(...)um processo de interferências entre duas ou mais tradições culturais (...)” [FERNANDES DIAS, 1994:19], só emergindo em situações multi-étnicas e sendo geralmente assumida por grupos minoritários. Por outro, ela “(...) é uma identidade cultural livremente escolhida e auto-definida” que implica “ (...) a reconstrução, a reinvenção de si próprio.” (ibidem), accionada sobretudo como instrumento de afirmação e reivindicação de uma identidade cultural diferenciada.» (SILVA, 1997:182)

aqui expostas como as relíquias sobranes do primeiro encontro/confronto entre brancos e índios na floresta amazónica.» (SILVA, 1997:198).

Dentro da *Tutela*, um sub-espço – o maior e mais abrangente de toda a exposição – consistindo «(...) [n]um conjunto numeroso de artefactos (...)» (SILVA, 1997: 206), pretendia secundarizar o estético, demonstrando os significados intrínsecos dos objectos: «(...) procura-se sobretudo apresentá-los como parte integrante de complexos rituais e simbólicos profundamente articulados e abrangentes, sendo estes que justificam a subdivisão daqueles pelos diversos agrupamentos. No interior de cada um destes conjuntos, nenhum dos objectos está exposto com particular destaque e todos surgem sem qualquer identificação individualizada. Em contrapartida, cada um destes núcleos de artefactos é acompanhado por um pequeno texto, um texto-legenda, através do qual se remete o visitante para os tais conhecimentos e concepções subjacentes à sua produção/utilização.» (SILVA, 1997: 206- 207). O ambiente é pouco iluminado, ouvindo-se o cantar de vozes, entoando músicas indígenas.

As máscaras e o manto de entrecasca *Jurupixuna* surgem numa das vitrinas deste sub-espço da *Tutela*, conjuntamente com outros artefactos rituais de outras proveniências. Objectos contemporâneos *Tikuna* e *Tukano*, similares aos *Jurupixuna*, surgem misturados com os anteriores, nenhum deles com « (...) qualquer destaque particular (...)» (SILVA, 1997: 209) e acompanhados do respectivo texto-legenda.⁷¹

Para a exposição, foi organizado um colóquio que trouxe, pela primeira vez a Portugal, quatro índios do Brasil, conjuntamente com quatro antropólogos brasileiros. Apesar da exposição ter tido sucesso, José Braga Fernandes Dias aponta um “semi-amadorismo” da sua parte, sendo este colmatado através dos seus conhecimentos antropológicos e da sua forte relação, pessoal, com a sociedade indígena *Tukano*:

⁷¹«**Mudar de Pele** - A máscara é o objecto ambíguo e instável por excelência. É um artefacto produzido na aldeia e ao mesmo tempo é o corpo para algum ser sobrenatural. Age sobre quem a usa sobre como quem aprecia a sua presença. Representa algum animal – espírito de animal, mas também tem associada uma rede de princípios filosóficos sobre cada sociedade e o modo como a vê a ordem cósmica. (...) Usada nas principais cerimónias ligadas aos momentos em que ao longo da sua vida as pessoas se vão transformando (o nascimento, a primeira menstruação, a iniciação dos rapazes, o casamento...), a máscara dramatiza esses acontecimentos. Vestida por um homem, ele muda de pele; (...). É o equivalente cultural masculino ao processo biológico feminino da menstruação, mas o seu controle pelos homens corresponde a um poder maior que o das mulheres, já que eles as usam e manipulam à sua vontade, controlam-nas directamente.» (FERNANDES DIAS, 1997: 117)

«Esta exposição foi feita assim, “semi-amadoristicamente” e tacteando... Eu nunca tinha feito uma grande exposição, não havia curadoria nem tratados de curadoria, isto é uma coisa que acontece mais tarde. E portanto, eu fui orientado pelos meus conhecimentos obviamente, pelo meu interesse por aquilo (...) eu tinha feito trabalho de campo com os índios Tukano, do Alto Rio Negro na Amazônia, e portanto tinha uma relação muito forte com aquelas temáticas e aqueles objectos.»⁷²

d) Memória da Amazônia, Expressões de Identidade e Afirmação Étnica

(1997, Centro Cultural Palácio Rio Negro, Manaus, Brasil)

«Partimos da “Memória da Amazônia. Etnicidade e Territorialidade” do Porto, em 1994. Aí, e pela primeira vez, fazia-se uma aproximação do acervo etnográfico de A. Rodrigues Ferreira às sociedades indígenas amazônicas dos nossos dias. (...) Foi uma exposição em que se encenava o relacionamento «entre dois mundos – dos povos que aí habitavam há milhares de anos com as suas múltiplas formas de vida, e dos que chegaram, invadiram e conquistaram (...). (...)». A mesma preocupação, de não permitir que os objectos do séc. XVIII fossem vistos como parte de um passado morto e congelado, sem qualquer relação com o presente, e em particular com o presente das sociedades indígenas, ocupou-nos desde o princípio. Mas também foi sempre claro que era necessário pensar uma nova apresentação dos artefactos, com uma linha temática e uma estratégia expositiva criadas especificamente para o espaço físico e social do Palácio Rio Negro, e para um contexto tão diferente quanto é o de Manaus.»

(FERNANDES DIAS, 1997: 131 -132)⁷³

⁷² Excerto transcrito a partir do vídeo da conferência *Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva* (Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 1/2: Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012)
Disponível em: <<http://vimeo.com/68067746>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

⁷³ Em 1996, juntamente com vários colegas da Universidade do Amazonas e com membros da C.O.I.A.B. [Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira], José António B. Fernandes Dias formaliza os seguintes pontos orientadores para a exposição de Manaus:

«- Ao contrário da Exposição do Porto, as questões políticas da relação entre sociedades indígenas e sociedade envolvente (colonial ou nacional), não construíram desta vez a linha temática de apresentação dos artefactos [de] Alexandre Rodrigues Ferreira. (...) Evidentemente que a questão política se não está presente como o tema, aparece inevitavelmente, de um modo mais subtil: a própria apresentação da colecção em Manaus, na Amazônia onde vive grande parte dos descendentes dos povos que fizeram estes objectos, e não noutras capitais do Brasil, é um facto eminentemente político (...).

- A exposição destina-se a um público amplo e diversificado, em termos de identidade étnica, de capital cultural, de interesse, de orientação, de tempo disponível. Pretende-se que o dar a conhecer e a sentir o valor deste artefactos possa contribuir para aumentar o respeito pelas culturas que os produziram, quer da parte de estranhos, quer daqueles que não querem, ou podem, identificar-se como deles descendentes(...).

- Propôs-se a realização de um conjunto de eventos paralelos à exposição – seminários, ciclo de vídeo etnográfico, instalações por artistas plásticos amazonenses, ciclo de cinema de ficção, de teatro e de dança com temática indígena (...).

A exposição de 1997, realizada em Manaus, foi apresentada no Centro Cultural Palácio Rio Negro – um edifício do princípio do séc. XX que havia estado relacionado com a governação do estado do Amazonas. Na mostra, espécimes integrantes do acervo do Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra e da Academia de Ciências de Lisboa, foram seleccionados para fazer parte da exposição em Manaus: as máscaras *Jurupixuna* estavam, novamente, entre os objectos dos acervos seleccionados e transportados para o Brasil, a primeira vez em séculos que voltavam ao seu “território de origem”. A apresentação destes artefactos no Palácio Rio Negro foi, para José António Braga Fernandes Dias, um «(...) reconhecer [d]o clamor das vozes e das histórias que rodeiam estes objectos, representando diferentes pessoas, com interesses e experiências também diferentes.» (FERNANDES DIAS, 1997:135).

Ao contrário do ocorrido no Porto, esta exposição teve um cariz mais estetizante «(...)onde a ênfase é posta nos objectos em si, e não nos seus contextos e nos conhecimentos verbais que deles se tem (...).» (FERNANDES DIAS, 1997: 135), tendo estes sido organizados por «(...) mundos de cosmologias indígenas onde funcionam, e a que estão associados: o mundo humano da aldeia, o mundo natural da floresta e dos inimigos, o mundo estranho dos brancos, o mundo dos sobrenaturais.» (1997: 136). Também, ao contrário do Porto, neste caso os espécimes são identificados pela sua região e pela etnia a que pertencem, numa tentativa de “marcar especificidades”entre espécimes de culturas diferenciadas. O objectivo, segundo Fernandes Dias, seria fornecer alguma informação ao visitante, mas não tanta que não o fizesse reflectir sobre a exposição e os artefactos expostos.

A exposição organizou-se em duas partes: a primeira, no jardim do Palácio, correspondia à edificação de duas *malocas* (casas indígenas), construídas por *Tukanos* e *Yanomamis* – com materiais trazidos das suas aldeias –, os quais tinham a seu cargo um programa de actividades levado a cabo dentro das respectivas *malocas*. A entrada para a exposição “propriamente dita”, fazia-se passando por estas sociedades indígenas contemporâneas e as suas *malocas*. Dentro do Palácio, estava a colecção de Alexandre Rodrigues Ferreira.

-Foi definida a vontade de integrar na exposição dos artefactos a iconografia original produzida durante a Viagem Philosophica que está nos acervos da Biblioteca Nacional e no Museu Nacional, no Rio de Janeiro.» (FERNANDES DIAS, 1997: 132-133)

Fernandes Dias levou para Manaus vinte e sete máscaras *Jurupixuna*; todavia, esses artefactos tornaram-se algo “problemáticos” no decorrer da mostra:

«(...) Nessa exposição da Amazônia que fiz em Manaus em 97, levei uma série de máscaras, 27 máscaras rituais de uma tribo já desaparecida, extinta, e que estão conservadas cá em Portugal, uma parte no Museu da Academia de Ciências e outra parte no Museu de Antropologia da Universidade de Coimbra (...). Essas máscaras *Jurupixuna* eram sagradas e eram máscaras cuja visão era proibida a mulheres e a crianças, só membros masculinos e iniciados é que tinham direito a ver essas máscaras, são (...) esteticamente, plasticamente, muito fortes, muito fascinantes, parecem obras de arte surrealistas, e eu tinha muita vontade de as expor, e aí corria o risco de desrespeitar os preceitos e as normas das povoações indígenas que viviam nessa região, e tive de fazer uma aproximação e uma negociação de como expor as máscaras, então arranjei um dispositivo de exposição, em que as máscaras estavam numa sala escura e fechada. E tinha um programa de computador, que foi feito propositadamente para esse fim e que de cinco em cinco minutos iluminava as máscaras muito subtilmente, uma por uma directamente, com uma iluminação muito ténue, e muito rapidamente, dois segundos em cima de cada máscara, o que permitiu que as pessoas vissem que havia ali a máscara, mas não podiam fixar o olhar, não podiam ficar a contemplar, e dessa maneira consegui que aceitassem que expusesse as máscaras. Mesmo assim eles impediram a entrada de mulheres na sala das máscaras, havia sempre um índio à porta a tomar conta (...), aí temos uma situação de confronto e de dificuldade de relacionamento, mas que foi superada por negociação, negociou-se uma maneira possível, respeitando-se os preceitos deles, mas ao mesmo tempo possibilitando que as máscaras fossem expostas.»⁷⁴

Assim, as máscaras foram expostas mediante um meio-termo, que consistia na mescla entre o discurso museal e o discurso indígena: visto que os espécimes não seriam retirados do percurso expositivo, foram expostos em vitrinas que se desligavam em poucos segundos, voltando depois a ligar-se por mais algum tempo. Os visitantes masculinos conseguiam vislumbrar as máscaras, mas não as conseguiam entender nem perceber no seu todo, o que ia ao encontro aos interesses indígenas. Para garantir que esta tipologia de exposição se manteria durante todo o espaço temporal em que durasse a mostra, um índio permanecia sempre na sala, para que o acordo entre as partes fosse permanentemente salvaguardado e respeitado; e, acima de tudo, para que mulher e criança alguma entrasse na sala de exposição.

Apesar desta concordância tácita entre partes, um pedido de restituição foi remetido pelos *Tikuna* aos organizadores da mostra – nomeadamente a Fernandes Dias – os quais se recusaram a entregar as máscaras *Jurupixuna*:

⁷⁴Entrevista a José António Braga Fernandes Dias.

Disponível em: <<http://cienciaeviagem.no.sapo.pt/JOSEDIAS.htm>> (acesso a 6 de Março de 2014)

«De um lado, os Tikuna haviam notado que as máscaras apresentadas e identificadas como sendo produzidas pelos índios Jurupixuna, eram iguais às que eles mesmos faziam e usavam em seus rituais. Esses últimos, já extintos, haviam habitado historicamente o mesmo território hoje ocupado pelos Tikuna. Diante dessa evidência, os Tikuna exigiram a devolução ao seu povo, dos objectos expostos. A possibilidade de restituir os artefactos foi discutida com o responsável pela exposição, o antropólogo português José António Braga Fernandes Dias que se recusou a entregar os objectos. Em determinadas situações, é previsível que uma exposição de objectos etnográficos suscite uma tensão entre grupos étnicos e museus, face à diferença entre a concepção étnica e a museográfica. Com efeito, para os índios, esses artefactos estão investidos de valores que refletem seu universo mítico e sobrenatural, onde cada objeto é o resultado de uma complexa rede de conhecimentos, técnicas e modos de usar. É por esse motivo que uma apresentação de objetos culturais nunca é indiferente, pois está permanentemente envolvida em disputa de valores.»

(BORGES e BOTELHO, 2010: s.p)

Contudo, este não foi o primeiro pedido de restituição a entidades museológicas europeias, escandinavas e até em território brasileiro, que detêm acervos nos seus museus originários de contextos coloniais: em 1986, os índios *Krahô* reclamaram para si um machado cerimonial de pedra, que fazia parte do acervo do Museu Paulista (Brasil), o qual lhes foi entregue em 1989; em 2000, três anos apenas após o pedido de restituição remetido pelos *Tikuna*, os índios *Tupinambá* lançam uma moção de restituição ao *Nationalmuset* (Museu Nacional da Dinamarca), para que lhes fosse entregue um manto cerimonial de penas que, na altura, estava em exposição na mostra *Redescobrimento: Brasil 500 anos e mais*, em São Paulo (BORGES e BOTELHO, 2010: s.p). Todavia, o pedido de restituição foi negado, permanecendo o manto na instituição museológica supramencionada.

Em 2000, José António Braga Fernandes Dias é convidado como curador para a mostra *Artes Índigenas*, integrante da exposição *Redescobrimento: Brasil 500 anos e mais*, em São Paulo, Brasil – tendo esta circulado também no Rio de Janeiro, Nova Iorque, Pequim e Paris. Para essa mostra, Fernandes Dias leva seis máscaras *Jurupixuna* para que fossem expostas. Todavia, após o término da exposição: «(...) eu [José Braga Fernandes Dias] pensei “não posso fazer mais nada, a dinâmica política dos povos indígenas é muito forte, eu estou longe e não consigo acompanhar”. Não sentia que seria

honesto da minha parte continuar a fazer exposições sem estar a par do que se estava a passar.»⁷⁵.

⁷⁵Excerto transcrito a partir do vídeo da conferência ***Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva*** (Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 2/2 : Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012)
Disponível em: <<http://culturasvisuaisdigitais.iscte-iul.pt/?p=274>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

CAPÍTULO III

Memória da Amazônia:

Performance Etnográfica em terreno Museológico e, em torno das

Máscaras Jurupixuna

«In recent years performance art (in an expansive sense) has been embraced by many major museums and become a new focus of their programs. During this current resurgence of performance art, one could argue that the medium faces a dilemma, particularly as it reemerges within new contexts and under very different conditions. Once conceived as a critique of the traditional static art object, created by one artist and eventually turned into a commodity, this genre has entered into the arena of event culture, confronted with a much larger and more diverse audience.» »

(MoMa cit. BRAWER, 2010:215)

«One of the strongest arguments for including performance in the repertoire of interpretive strategies is that it provides museums or historic sites with a resource that helps them fill some of the inevitable gaps in their collections and associated narratives. This is less to do with compensating for missing artefacts (though this may be one of the aims) but more importantly with finding the human stories that give life, meaning and context to those collections. »

(JACKSON e KIDD, 2008:73)

3.1. Museologia e Performance

A relação entre Museologia e *Performance* nunca se pautou por uma ambiência intrínseca de concórdia e harmonia; ao invés, e segundo Sergio Edelson (2003), a relação entre ambas as valências torna-as praticamente dicotômicas, antagónicas e disfuncionais. O autor reflecte sobre a sacralidade do objecto estático no campo museológico como parte integrante e fundamental do que é, realmente, o Museu: se o Museu remete para o objecto, a *performance* remete para o corpo humanizado, para o movimento – por vezes – sexualizado: o corpo do artista transfigura-se, portanto, em objecto artístico; contudo, o corpo enquanto objecto não se torna, segundo o autor, num objecto “musealizável” por si só, no sentido estrito da materialidade – matéria essa que é, pressuposta ser (pelo menos numa perspectiva mais clássica em torno da Museologia), uma das partes fundamentais, imutáveis, do Museu. Edelson reflecte também sobre a marginalidade do ato performativo em relação ao terreno museológico: a entrada da *performance* no Museu, segundo o autor, promulga a aceitação de um ato “marginal” como algo naturalizado aos olhos do espectador, quando, na verdade, o propósito primordial do ato performativo é a resistência à sua aprovação e naturalização na óptica museológica e do observador:

« (...) regarding the relationship that can be established by a performance artist and the public in a museum, as opposed to the one is established in an alternative space – or the street. As you can expect, the general atmosphere that imbued the event was one of museal sanctity. One of the indicators of this was the automatic respect and acceptance the public had for the works. That was, it appeared to me; sometimes disconcerting or frustrating for the artists. The relation that was established with the public, therefore was quite one-dimensional, losing the edge of surprise, of game and of antagonism, there were no surprises, and very few laughs...»

(EDELSON, 2003)

Na verdade, se a *performance* “renega” o objecto, o que se salienta é a materialidade de um corpo vivo. Esta torna-se por si só uma ideia que transcende os desígnios “clássicos” da arte e da museologia, os quais promulgam o artefacto como aspecto preponderante para a experiência artística e cultural em terreno museológico. Da mesma forma, o espectador é confrontado com o ato provocatório da experiência performativa, obrigando-o a um confronto mental e de transfiguração de conceitos. Assim, e independentemente do ato performativo estar conectado, ou não, ao terreno

museológico, o binómio fundamental está assente na relação intrínseca entre a *performance* e o espectador – seja de forma provocatória ou naturalizada.

Todavia, esta ideia de que a museologia e a *performance* se encontram em campos opostos e dicotómicos tem-se tornado, sub-repticiamente, esbatida. A entrada da teatralidade e da *performance* em terreno museológico transfigura o visitante em “audiência” (KIDD, 2006) e, à excepção de vozes mais conservadoras acerca dos preceitos clássicos concernentes à museologia, o ato performativo e o teatro têm ganho terreno nos meandros dos museus. Os próprios preceitos da Nova Museologia, onde o visitante é incluído e convidado a pertencer, viver, contribuir e fruir o Museu de acordo com os seus conhecimentos e a sua óptica individualizada, “convida” a entrada da *performance* como forma de extrapolar a experiência do visitante para um campo sensorial mais elevado.

A *performance* dá “voz” aos objectos museológicos: protegidos por uma vitrina, cria-se um distanciamento estrutural entre o visitante e o espécime, da mesma forma que não se consegue entender, em toda a sua completude, a sua realidade histórica, vivencial, etc., por detrás da materialidade objectual. A *performance*, mesmo não conseguindo trazer para o presente museológico o passado e função “cristalizada” do objecto, consegue criar, através do corpo e dos movimentos, uma forma de entendimento educacional mais marcante do terreno museológico, do que apenas o visionamento dos artefactos por si só:

« (...) interpretation through live performance is often seen as a means of filling gaps, giving voice to those people who have historically had no presence within the collections.

(...)

As regular offerings to visitors, museum theatre is particularly attractive in relation to (...) education policies. »

(KIDD, 2006:s.p.)

Para Jackson e Kidd (2008), os Museus encontram-se sempre numa tentativa de diálogo com o passado através das suas colecções e das suas acepções em torno das mesmas. Todavia, “(...) the very acts of collection, cataloguing, preservation and re-presentation have shaped, distorted, or at best given only partial impressions of the past.» (2008:73), obliterando-se certas tipologias discursivas em prol de outras: para os autores, vários outros discursos poderiam ser revelados sobre cada espécime museológico, sendo passível de lhes reconhecer outros significados, ouvindo-se a sua voz “inclusa”. Criando-se, a partir do supramencionado, um nicho para o entendimento

– através de um olhar renovado – das colecções museológicas, os autores propõe a *performance* como forma de dar voz a narrativas escondidas ou subalternizadas, como também fornecer um desígnio de corporalidade e humanidade aos espécimes expositivos. Desta forma, prédicas não - oficiais inerentes aos objectos museológicos podem ser “desvendados” e percebidos pelo público de forma abrangente, para que possam ser reconhecidas várias outras versões inerentes a um único espécime, a uma colecção, um espólio, etc.:

« As museums and sites endeavour to offer new opportunities to ‘look again’ at their collections and listen to other, till-now invisible and unheard narratives, performance *can* provide one powerful way of filling some of those gaps, and giving voice and embodiment to those missing narratives – for example to those of the artisans who built the walls or worked the fields or weaved the yarn, whose traces are otherwise hidden in the fabrics of the curtain or shawl, or the craftsmanship of the sword, plough, goblet or stonework; and indeed of the slaves upon whose backs the wealth and grandeur of so many historic houses were built. »

(JACKSON e KIDD, 2008: 73)

Acerca da *performance* em terreno museológico, Kidd é peremptória na dupla utilidade dos actos performativos: por um lado, e como já mencionado, a *performance* promulga a educação do visitante, exacerbando-lhe a curiosidade; por outro lado, o próprio Museu irá usufruir de uma maior visibilidade em termos comerciais, da mesma forma que, porventura, poderá gerar e diversificar novos perfis de visitantes com a inclusão sensorial de actividades performativas, correlacionadas, formalizadas e aplicadas às especificidades de determinados espólios e colecções:

«Museum theatre is charged with having a raft of benefits for those who engage with it, and these go beyond the formal education and outreach requirements of the institution. Performance is linked to a number of other ‘side’-benefits of the museum experience including increases in empathy and curiosity, individual identity development or conversely, creating and solidifying community. For the museum itself, the performance can be seen as a way of upping commercial gain and visibility; possibly increasing the site’s profile, or, perhaps more importantly, diversifying its visitor profile. Performance at museums and heritage sites must thus serve a dual function, it must be beneficial to the visitor by adding to their site experience, positively impacting upon their learning outcomes, and bringing the site to life, but it must also serve the trade of the site by bringing people in, ensuring their quality of experience and valuable word of mouth publicity in order to bring in more (and perhaps different) people. In this sense also then, it is thought, performance has the capacity to bring a site to life. »

(KIDD, 2006:s.p.)

Com o advento do Museu enquanto motivador de práticas sociais (MYRIVILI, 2007), «(...) able to create cultural knowledge, memory and community.» (2007:1), o visitante torna-se o foco consumado das atenções museológicas, sendo necessário repensar estratégias de atracção. Tal como referido por Kidd (2006), Myrivili reflecte também sobre como a *performance* se situa como atractivo e motivador de interacção entre exposições e visitantes, da mesma forma que proporcionará ao segundo um espectro “multi-censorial” (2007:1) no terreno museológico, através não só da visão, mas da audição, do tacto, por vezes do olfacto e do paladar.

Todavia, Jackson e Kidd (2008), alertam para o perigo da incompatibilidade/resistência entre *performance* e visitante, visto que o segundo poderá não se conseguir integrar no acto performativo nem transfigurar o seu papel de “observador” e “visitante” em “audiência” e “participante” (2008:63). Os autores alegam esta resistência estrutural entre *performance* e visitante com base no papel clássico do Museu, onde quem visita a instituição não está preparado ou estranha a entrada do elemento performativo no âmbito museológico. Assim, o visitante terá de negociar o seu próprio papel em relação à performatividade, comprometendo-se com uma visão museológica diferenciada, ou mantendo o papel clássico do visitante. Seja em que papel se colocar o visitante, o certo é que o mesmo terá o poder de agência de se deslocar ou se manter no papel concebido por si mesmo, tentando, ou não, criar empatia com o acto performativo e aquilo que lhe é transmitido por essa via – uma via diferente do que é geralmente considerado “normal” no âmbito museológico. Assim, a *performance* terá o poder de « (...) fulfill the vital function of offering alternative and complementary versions of history and generating further questions and debate about ‘how and why it was’. It may also offer (...) valuable contributions to the museum experience, those of *illustrating and demonstrating* or of *explaining* aspects of the collection or exhibition in ways that complement or supplement the text panels in the gallery.» (JACKSON e KIDD, 2008:74).

A *performance* em terreno museológico consegue, através da teatralidade e do corpo, transmitir conhecimento a um maior número de visitantes e públicos. Podendo ser programada para determinadas faixas etárias em uníssono, o acto performativo consegue “chegar” também a vários estratos sociais e educacionais diferentes: deste ponto de vista, a *performance* é democrática, pouco conectada a sistemas classistas ou elitistas. Fundamentalmente, a teatralidade e a *performance* em terreno museológico são

formas de congregar diversos perfis de visitantes, de vários *backgrounds* sociais, em torno da experiência museológica de maneira mais eficiente e memorável para o público em geral.

O Museu é geralmente reconhecido por guardar memórias em forma de objecto; todavia, algumas instituições museológicas encontram-se ainda demasiadamente impregnadas dessa perspectiva, onde o espécime museológico é central e elevado a um papel maioritário dentro dos Museus, ao invés de se centralizar o papel do público como fundamental – o qual deverá, efectivamente, viver a experiência museológica e fazer parte dela. Para todos os efeitos, a *performance* consegue inscrever-se na mente do visitante quando a visita acaba – não findando, contudo, a experiência museológica, a qual ficará retida para a posterioridade no pensamento de quem a vivenciou. Mais do que uma visita clássica ao Museu, a *performance* em terreno museológico mantém-se na mente dos seus públicos mais profundamente e vivamente (seja positivamente ou negativamente): enquanto as imagens dos objectos se esbatem, o acto performativo perdura como uma experiência sensorial mais elevada e relevante para um conhecimento mais abrangente da realidade dos objectos museológicos e dos próprios Museus, os quais deverão ser locais promulgados para a educação e atracção da comunidade em todo o seu espectro social.

Numa visão mais pessoal, a *performance* poderá tornar-se um grande atractivo no âmbito museológico, especialmente no tocante a faixas etárias mais jovens. Muitas vezes percebidos como locais “aborrecidos” e pouco “entusiasmantes”, o afecto/respeito pela vocação dos Museus deveria ser implementado desde cedo através de acções e actividades motivadoras da visitação a instituições museológicas. Apesar de, com o passar dos anos – isto, comparativamente aos anos em que frequentei o ensino obrigatório e secundário – as secções educativas se terem tornado mais eficientes e interessantes na efectivação de actividades lúdicas em torno dos Museus, muitas das exposições museológicas pautam-se ainda por uma posição demasiadamente estática face ao visitante.

É verdade que a *performance* não é facilmente passível de ser sempre aplicada; contudo, quando o é, cria – geralmente – uma maior aproximação do público ao terreno museológico, uma noção de respeito mais premente em relação aos Museus, uma impressionante experiência educacional e sensorial, ao mesmo tempo que se

desenvolvem memórias fortes, que se repercutirão durante mais tempo na mente do observador. Esta última premissa poderei fundamentá-la com as minhas memórias, mais ou menos recentes, acerca da minha própria experiência com a *performance* em terreno museológico.

3.1.2. Dois exemplos (mais ou menos) pessoais em torno da *Performance* e da Museologia

Das minhas memórias de infância, os museus surgem como parte integrante do que foi ser criança. Fosse pela mão do meu avô (que, por ter sido marinheiro, gostava de me levar a visitar o Museu da Marinha e o Aquário Vasco da Gama, mas também o Museu dos Coches) ou pela escola, na altura visitei bastantes museus lisboetas, tendo-me sido dado a conhecer várias exposições, colecções e espécimes museológicos. Todavia, as memórias desses objectos surgem-me, maioritariamente, difusas – à excepção do Coche dos Oceanos ou da lula gigante do Aquário Vasco da Gama que, para mim, eram motivo de exacerbada curiosidade, fomentadoras de construções mentais imaginativas.

Numa perspectiva mais formalizada acerca de mim mesma e da minha relação com os museus em geral, suponho que esta “difusidade” em relação aos espécimes museológicos esteja relacionada com a falta de “empatia” que sentia, ao perceber o objecto por detrás do vidro, sem lhe conhecer o contexto “não - museológico” – no fundo, o seu contexto de “vida”, anterior à sua contextualização no âmbito institucional do Museu. Na altura faltava-me essa valência de “contador de história” – isto sem ter em conta as tabelas individuais, as quais tratam da objectividade dos factos e não contam os pormenores mais ínfimos, meticulosos e interessantes – mas, também, o de poder tocar e sentir a materialidade do objecto com as mãos, senti-la na pele (mesmo que tal não seja possível com regularidade): sentir, no fundo, empatia.

Algures nos anos 90 tive a oportunidade de viver uma exposição que, nas minhas lembranças, estaria sediada algures na área de Belém. Nessa exposição, tive a minha primeira grande experiência museológica à qual se aliava a *performance*. A exposição tinha como mote os cinco sentidos, sendo os visitantes convidados a passar por uma série etapas em que se experienciavam e testavam os sentidos humanos.

Especificamente relembro a zona do paladar, da visão e do tacto: no primeiro caso, cerrávamos os olhos e colocávamos algo nas pontas dos dedos: sumo de limão, sal, açúcar, o intuito era demonstrarmos que, de olhos fechados, conseguíamos entender e perceber o sabor, se era amargo, salgado ou doce, que memórias nos traziam. No segundo caso, éramos confrontados com um túnel de espelhos, onde o nosso olhar era atraído e ludibriado: em vez de nos dirigirmos para a saída, os nossos olhos enganava-nos, encaminhando-nos para o caminho errado. Do mesmo modo, quando chegávamos ao tacto, se bem me lembro, éramos conduzidos para dentro de uma réplica de um sótão, totalmente na obscuridade, onde deveríamos tactear pelas teias de aranha dependuradas do tecto, ou pelos objectos nas prateleiras.

Para mim, esta mostra foi uma das experiências museológicas/expositivas que mais me marcou. Sentir que podia tocar, fazer parte da essência da exposição, fez-me guardar aqueles momentos com afecto, ao mesmo tempo que, olhando para trás, percebo que fiz parte de uma *performance* sensorial em terreno museológico. No fundo, tornei-me parte da exposição: sem mim, sem os visitantes, aquela teatralidade de movimentos performativos não teria existido.

Anos mais tarde, já como estudante na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, encetei um interesse pela perspectiva feminina na arte (especialmente na escultura, instalação e *performance*), tendo adquirido bastante curiosidade em relação ao trabalho performativo de Marina Abramóvíc. Interessava-me sobremaneira a utilização despudorada, por vezes agressiva, com que Abramóvíc permeava o corpo e o transfigurava num motivador de *performance*.

A *performance* tem uma carga de irrepetibilidade – nunca um momento é igual ao seguinte; nunca uma *performance* será igual à anterior – logo, em terreno museológico – o qual, “classicamente” e em termos de estereotipagem, dá primazia ao estático e mutismo dos objectos em si – a *performance* nunca deteve um lugar de proeminência. É verdade que as novas tecnologias – mais especificamente o vídeo – criaram um nicho museológico para a “absorção” da *performance* no espaço do Museu. Todavia, a experiência de um vídeo para uma *performance* em tempo real não é, de todo, igual em termos sensoriais.

A maioria das *performances* de Abramóvíc estão documentadas em vídeo ou fotografia – todavia, o que se apreende através destas tecnologias nunca se aproxima do

que é viver uma *performance in loco*. Em 2010, o *Museum of Modern Arts* de Nova Iorque (MoMA) realizou uma retrospectiva da obra da artista: não só os vídeos e fotografias das *performances* foram exibidos, como foram as próprias *performances* também interpretadas num sistema de “*re-performance*” (BRAWNER, 2013: 212). Segundo Lydia Brawer (2013), ela própria artista performativa e, na altura, parte integrante da retrospectiva, o intuito da mostra era que existisse um *continuum* no discurso temporal dos actos performativos ao longo dos três meses da exposição, ao mesmo tempo que se aproximava a audiência da realidade performativa, incluindo-se os espectadores na mostra – da mesma forma que, nos anos 90, havia sido eu incluída como espectadora/*performer* da exposição sobre os cinco sentidos em Belém. Por outro lado, a presença física permanente de Abramović na retrospectiva – em forma de acto performativo – surgia como uma ligação central entre as partes intervenientes (fossem os *re-performers*, a audiência, ou as *performances* plasmadas em vídeo ou fotografia da autoria da artista):

«For three months in 2010, I was one of 39 artists selected to perform in performance artist Marina Abramović’s retrospective *The Artist is Present* at New York’s Museum of Modern Art. We were hired to “re-perform” five pieces from Abramović’s career (...). During museum hours patrons would be able to see continual performances of: *Imponderabilia* (1977), *Luminosity* (1997), *Nude With Skeleton* (2002/2005), *Point of Contact* (1980), and *Relation in Time* (1977). The retrospective was the first of its kind for a performance artist, not in only in scope, but in the display of performances. In the language of MoMA’s website: “In an endeavor to transmit the presence of the artist and make her historical performances accessible to a larger audience, the exhibition includes the first live re-performance of Abramović’s works by other people ever to be undertaken in a museum setting.” For MoMA, the neologism reperformance names a transmission of presence; it is intended to be a direct link to Abramović via the performing bodies of people like me.»

(BRAWNER, 2013:212)

Em 2012, um documentário sobre a retrospectiva de Abramović – intitulado de *The Artist is Present*⁷⁶ – foi apresentado globalmente. Tendo ficado a película reconhecida pela população em geral apenas no final de 2013 – devido a um pequeno fragmento da mesma que sobreveio na *internet*, no qual Abramović reencontra o seu antigo parceiro de *performance* e de vida, Ulay – o documentário demonstra várias etapas pelas quais Abramović passou, desde que a mostra é acordada com o MoMA, passando pela escolha e treino dos *re-performers*, centralizando-se a atenção na própria

⁷⁶Não só o documentário foi assim intitulado. A retrospectiva tinha já essa nomenclatura e, por sua vez, a *performance* que Abramović prodigalizou durante a mostra ficou também reconhecida por essa titulação.

artista e na *performance* que levou a cabo durante toda a extensão temporal da exposição.



Fig.6



Fig. 7

Na performance *The Artist is Present*, Abramović senta-se numa cadeira, esperando de cabeça baixa e olhos fechados para que alguém se sente numa outra cadeira à sua frente. Levanta a cabeça, olhando em silêncio quem se sente defronte de si, nunca quebrando o contacto visual, actuando como um espelho da pessoa que a olha reciprocamente no olhos. Quando o indivíduo sentado em frente de Abramović sente que, por fim, se pode levantar sabendo que teve a experiência performativa que “queria”, a artista volta a inclinar a cabeça, cerrando de novo os olhos, esperando e preparando-se para a pessoa seguinte.

Durante sete a dez horas por dia, durante três meses consecutivos, sentam-se em frente de Marina Abramović um sem fim de indivíduos, os quais se “programaram” a si mesmos como *performers* (mesmo que inconscientemente). A retrospectiva ascende a mais de um milhão de visitantes. Sem nunca se levantar, suportando calmamente dores

insuportáveis, a artista transmite à sua audiência, através do olhar, o desconforto e sofrimento físico e psicológico: por vezes, ainda sentados e a contemplar o rosto impassível de Abramovíc, os visitantes choram, riem, mantêm-se tão impávidos quanto a artista – há uma transcendência que vibra entre artista e audiência e, é essa transcendência, que torna a *performance* tão relevante sensorialmente. Para Abramovíc a sua audiência é tudo, e é o que faz com que se continue a mover e a inovar nos meandros performativos, a “abusar” do seu próprio corpo em prol de uma arte da qual se tornou ícone:

« “Every single person in the audience is important. I don’t have this kind of feeling in real life, but in performance I have this enormous love, this heart that literally hurts me with how much I love them(…).”»

(ABRAMOVÍC cit. BRAWNER, 2013:224)



Fig.8

Esta relação tão intimista entre *performance* e audiência, da qual Abramovíc realça a relevância na estruturação da conexão com o espectador/observador (transformado em audiência e ao mesmo tempo *performer*, esteja a participar activamente ou apenas a observar resguardadamente de longe), torna-se também relevante no terreno museológico: o visitante deverá sentir-se conectado com o Museu, deverá fruí-lo e aprender – seja da forma “clássica”, ou através de outras metodologias que o “agarrem” e lhe promulguem uma experiência satisfatória nos meandros

museológicos. Se for através de um acto performativo, o visitante tornar-se-á audiência, mas também se tornará, inevitavelmente, *performer* (relutantemente, ou não).

A retrospectiva de Marina Abramović, além de ter sido uma das exposições mais bem sucedidas e mediáticas no MoMA, conseguiu aliar perfeitamente a materialidade das *performances* gravadas e fotografadas – que se poderão considerar como objectos físicos e materiais, apesar de, especialmente no caso do vídeo, este não ser um objecto “óbvio” – com a imaterialidade da *performance*. Se as *re-performances* provam que o argumento da irrepitibilidade não é, de todo, um argumento válido por si só, a presença da artista em pessoa e a relação emotiva que exerceu na audiência prova que a *performance*, em terreno museológico, é possível.

3.2. *Performance*, Teatralidade e Máscaras Jurupixuna:

“Dar” vida ao Estático – uma proposta Performativa em terreno Museológico

«Thematic treatments, the use of artifact reproductions, dynamic communication, and interpretation - particularly live interpretation - have become increasingly important in the life of museums and their exhibit-making. Responding to the felt needs of their new audiences, many museums have sought new means by which they can allow objects to speak truly, to make present that which is not usually present, and to engage visitors in active dialogue with that which is exhibited. Live interpretative programming in general, and interpretive theatre performance in particular are prime ways in which some institutions (...) have responded to the challenge.»

(PARRY e SNOW, 1997: 1)

Na questão da aliança entre *performance* e museologia em Portugal, talvez um dos casos mais paradigmáticos seja o do projecto *Dar Voz aos Objectos* do Museu da Luz, da aldeia da Luz, em Mourão. Aberto no ano de 2003, após a submersão da antiga aldeia da Luz pelo caudal do rio Guadiana (devido à construção da barragem do Alqueva) o Museu da Luz tornou-se um local de memória para os Luzenses os quais se viram apartados da sua aldeia original, para sempre sepultada debaixo das águas do rio.

Benjamim Pereira, antropólogo e museólogo, deteve a tarefa minuciosa de tentar preservar a memória dos habitantes da Luz, salvando-a em forma de espólio museológico: a partir da cultura material pertencente aos próprios Luzenses, Benjamim Pereira e equipa dedicaram-se à recolha de objectos – muitos deles ofertados pelos

próprios aldeãos para que figurassem no seu novo Museu. Para Pereira e equipa, este Museu pertenceria, acima de tudo, à comunidade – seriam os Luzenses que o fruiriam, participando da “construção” do espólio museológico através dos seus próprios objectos (agora transformados em testemunhos etnográficos materiais) e testemunhos orais; seria, portanto, um Museu da comunidade para a comunidade, ao “bom estilo” da Nova Museologia:

«O Museu da Luz deve a sua origem à construção da barragem do Alqueva. Este dado singular exige especial atenção na formulação das suas linhas estruturais basilares. Instituído como testemunho radical de uma aldeia sepultada pelas águas dessa barragem, as atribuições e acções que deverá assumir e desenvolver alcançam uma dimensão que transcende o âmbito de qualquer museu regional normal.

Nesse aldeamento recriado, o museu deve ser o agente activo e participativo, o interventor qualificado no diálogo ou debate desse momentoso processo, constituindo-se como um espaço privilegiado de reencontro com o passado comum, num equipamento cultural que participe no desenvolvimento da comunidade local e que, através de um processo interactivo, possa projectar reflexões e experiências de valorização de práticas decorrentes do novo contexto emergente. O museu deve ser pólo unificador e identitário essencial e ainda dinamizar, centralizar e ordenar actividades culturais e lúdicas, em relação com as sinergias que o elemento água vai passar a oferecer. A selecção judiciosa dos testemunhos verdadeiramente significativos exigiu um trabalho moroso, complexo e muito sensível. Como observou lapidarmente Maria Olímpia Lameiras-Campagnolo, é decisivo “preservar com as pessoas, para as pessoas – elas próprias bens por excelência de toda e qualquer cultura – e não preservar contra as pessoas ou à sua revelia, ou na sua ignorância” (Lameiras-Campagnolo s.d.: 35).»

(PEREIRA, 2003:209/210)

Em relação ao projecto *Dar Voz aos Objectos*, o mesmo tem sido promovido sistematicamente desde 2006. O grande propósito deste programa é fornecer uma voz ao artefacto estático através das vozes dos dadores originais dos mesmos ou de informantes da comunidade que conheçam, ou tenham tido contacto com a funcionalidade primordial do espécime fora do contexto museológico – basicamente, a vida do objecto antes da sua entrada no Museu.

Segundo o que está descrito no *website* do Museu da Luz «É seleccionado um objecto da colecção, sobre o qual doadores e informantes nos falam. Estas conversas são registadas em vídeo e realiza-se uma pequena exposição.»⁷⁷. Registadas em vídeo

⁷⁷ Museu da Luz

Disponível em: < <http://www.museudaluz.org.pt/404000/1/index.htm> > (acesso a 14 de Julho de 2014)



Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14

estas conversas são como *performances*: adivinham-se os movimentos, a gestualização do “saber fazer”, a forma como se amassava o pão dentro de um alguidar de barro vidrado e remendado; a destreza com que mãos hábeis, agora envelhecidas, se desdobram em movimentos conhecidos desde a juventude, na feitura de pequenas cadeiras de madeira e palha; ou de como um pote, onde se colocava a cal, se torna símbolo de uma actividade iminentemente feminina do passado, hoje praticamente caída em desuso.

Segundo Maria João Lança (2009), este projecto cria um diálogo intensivo entre a materialidade e a imaterialidade, onde os dados dos objectos os “biografam” e os tornam tangíveis ao entendimento de indivíduos fora da comunidade da Luz ou a gerações mais jovens, ao mesmo tempo que tratam de “polir” as suas memórias individuais num exercício pensado para exacerbar a memória colectiva dos habitantes que vivenciaram e fruíram, mais de perto ou mais de longe com os, agora convertidos, espécimes museológicos:

«Esta acção valoriza o estabelecimento do diálogo, partindo do seu *corpus* material. Tem por isso como ponto de partida o *objecto* que é, por definição, o alvo do trabalho do Museu (...). Mas o que neste projecto importa de facto aprofundar, é essa capacidade que os objectos têm de remeter para o plano imaterial, reflectindo uma parte tangível da Humanidade.

(LANÇA, 2009:163)

3.2.1. Biografando Objectos

Quando se tratam de objectos, o seu corpo material necessita de ser encarado como uma forma de transcender à imaterialidade dos seus significados e semiótica. Já em Lévi-Strauss se ressaltava essa relação intrínseca entre a matéria do objecto e todo o seu quadro mental e psicológico, imaterial, resguardado pelo seu exterior físico. Contudo, Lévi-Strauss apenas nos “fala” dessa existência imaterial, não nos ensinando a “alcançar” essa transcendência (a não ser pelo sistema comparativo de mitos), limitando-se a assumi-la como irrevogável e irreduzível. Também não nos fala das mudanças de significado operadas nos objectos quando o seu contexto cultural é modificado, ou quando as pessoas que os manejam se transfiguram através dos seus

ciclos de vida. Sumariamente, Lévi-Strauss admite a existência dessa “alma”, plena de significados, mas não adianta outra forma de a alcançar a não ser através da transcendência dos mitos; por outro lado, cristaliza o significado dos objectos (tal como cristaliza, através do Estruturalismo, as sociedades que estuda) procurando-lhes quadros mentais “únicos”, não admitindo mudanças de significados quando o contexto social do objecto é alterado

Em contraste, Igor Kopytoff, como apoiante de Arjun Appadurai e do conceito “things-in-motion” (APPADURAI, 1986)⁷⁸ promulgado pelo segundo, desenvolve a noção de “cultural biography of things” (KOPYTOFF, 1986) como forma de alcançar as significações dos objectos. Segundo o autor, biografar um objecto segue os mesmos ditames de quando se tenta biografar ou desenvolver uma história de vida sobre alguém; assim sendo, ter-se-ão de efectivar questões aos objectos – tal como faríamos a alguém que estivéssemos a biografar – para que possamos obter as suas respostas:

«In doing the biography of a thing, one would ask questions similar to those one asks about people: What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its “status” and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized “ages” or periods in the thing’s “life,” and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?»

(KOPYTOFF, 1986:66-67)

Para o autor, «Biographies of things can make salient what might otherwise remain obscure.» (1986:67). Esta ideia assemelha-se à ideia de Kidd (2006), acerca de como a *performance* poderá tornar-se num instrumento potencial para dar voz a narrativas subordinadas. Desta forma, a biografia dos objectos e a *performance* encontram um ponto de contacto entre ambas. Porém, tanto a biografia e a *performance* só poderão ser parciais nas narrativas que exaltam: tal como quando se tenta biografar uma pessoa, onde se salientam aspectos vivenciais em detrimento de outros, a biografia de um objecto é também parcial; e, se a *performance* se basear nessa biografia, o acto performativo será, também ele, parcial nas narrativas que teatralizar – o que não se poderá considerar como uma falha ou defeito, tendo-se de assumir, simplesmente, a

⁷⁸Arjun Appadurai (1949 - ...), antropólogo, irá disseminar a partir deste conceito, a ideia de que os objectos, tal como as pessoas, têm biografias de vida e vivências sociais intrínsecas.

existência de acontecimentos vivenciais mais relevantes que outros (isto dependerá da perspectiva de cada um e das perguntas que fizermos aos objectos: para alguns, interrogações baseadas no valor e na economia poderão ser mais importantes; para outros, tais questões podem ser descartadas em prol de outras), sendo exactamente esses que deverão transparecer tanto numa biografia como numa *performance*.

Para Gosden e Marshall (1999), « Not only do objects change through their existence, but they often have the capability of accumulating histories (...)» (1999:170). Essas histórias, acumuladas ao longo da vivência dos objectos, estão também conectadas às histórias das pessoas que os vivem (tal como é perceptível no projecto *Dar Voz aos Objectos* do Museu da Luz): os objectos, tais como as pessoas, vão-se modificando ao longo do tempo, transfigurando-se consoante os anos passam e a realidade social envolvente se modifica: « (...) as people and objects gather time, movement and change, they are constantly transformed, and these transformations of person and object are tied up with each other. » (1999: 169).

Assumindo-se assim estas transformações nas pessoas e nos objectos em correlação direta, poder-se-á assumir que, no caso das máscaras *Jurupixuna*, as mesmas foram acumulando histórias consoante o seu uso e as pessoas que as foram vivendo: primeiro, junto da tribo amazónica que as criou, como objectos de cariz ritual; mais tarde, nas mãos de Alexandre Rodrigues Ferreira, como espólio científico; hoje, como artefactos museológicos, encarados como algo valioso do ponto de vista cultural e patrimonial. Assim sendo, a riqueza biográfica (praticamente inexplorada) das máscaras *Jurupixuna*, perpassada para o acto performativo, poderá transpor as fronteiras do passado, trazendo para o presente, não aquilo que se passou exactamente em tempos idos (o que seria praticamente impossível), mas uma representação dos acontecimentos históricos e culturais “vividos” pelas máscaras (e pelas pessoas que lhes foram relacionadas). Desta forma, o cariz estático das máscaras – em contexto museológico – poderá ser colmatado pelas histórias teatralizadas, numa “*performance* biografada” – também, em contexto museológico.

Esta questão de “dar voz aos objectos” tinha sido já abordada por Jenny Kidd (2006), do ponto de vista da *performance*. A *performance*, como já referido, é uma forma de devolver a voz e desenvolver narrativas alternativas aos discursos oficiais dos Museus acerca dos seus objectos museológicos. Também, o acto de “biografar” o

objecto – como no Museu da Luz – torna-se importante quando se tenta engendrar um acto performativo que acompanhe o espécime museológico. No caso do projecto *Dar Voz aos Objectos*, esta biografia é facilitada pelos discursos de pessoas ainda vivas, as quais conheceram e experienciaram os objectos durante a sua vida. Todavia, quando falamos de objectos que deixaram de estar em uso há séculos no seu “ambiente natural”, não havendo no presente testemunhas relacionadas directamente com os mesmos, a tentativa de os biografar torna-se mais complicada.

3.2.2. As Máscaras *Jurupixuna* “vivem” no Museu! - A Biografia torna-se Performance

«Heritage performances are not only physical experiences of ‘doing’, but also emotional experiences of ‘being’ (Smith, 2006: 71).»

(JACKSON e KIDD, 2008:112)

Primeiramente, terei de referir que todo o discurso que preconizei anteriormente neste capítulo, podendo parecer que aspira “obliterar” a exposição “clássica” do Museu, na verdade, não o ambiciona de todo. A materialidade dos objectos formaliza o Museu, constrói-o: é, através dos objectos que o Museu se alicerça e se salienta enquanto instituição museológica. Todavia, e apesar da importância material dos espécimes, a sua significação imaterial é que os permeia de “valor”: a construção física dos mesmos pode ser do mais humilde material; contudo, tudo aquilo que formaliza o espécime no seu “inconsciente” torná-lo-á “único”, do ponto de vista não só museológico, mas também através de variadas outras valências, como sejam no âmbito cultural, social, político, religioso, etc. Porém, estas valências não se encontram passíveis de serem apreendidas automaticamente, no exacto momento em que visitamos um Museu e visualizamos as suas colecções: existe uma “economia” informativa naquilo que nos é dado a conhecer sobre cada objecto, geralmente através das tabelas individuais. No caso das máscaras *Jurupixuna*, esta “economia” informativa designa-as apenas como “máscaras rituais” (o que de facto são, mas de que tipologia de ritual? Em honra de quê? Ou, de quem?). Nada nos revela, aprofundadamente, sobre o seu contexto pré-museológico; nem de como eram utilizadas (a não ser de quando é indicado o seu estatuto ritual) e porque razão; como foram colectadas; etc. O interessante na utilização da *performance* é poder revelar visualmente estes contextos escondidos, através de um método que detém o

“poder” de contar histórias, socorrendo-se da movimentação corporal, do som das vozes que destringam narrativas, cativando o visitante – agora transformado em audiência e, também, em *performer* – para a experiência museológica.

Para Kidd, «Performance is thus seen as a means of highlighting links between artifacts and people ‘from the past’, and a means of exploring narratives that might not be made explicit within the collections.» (2006). Penso que, numa tentativa de propor uma exposição performativa, esta conexão patente entre artefactos e as pessoas do seu “passado”, conjuntamente com a exploração de narrativas “escondidas” torna-se fundamental: os objectos não surgem como entidades solitárias; ao invés, estão assentes numa estrutura social, a qual inclui, obviamente, pessoas.

Geralmente, o contexto museológico menciona a sociedade de “origem” dos objectos, mas não salienta as pessoas que estiveram conectadas aos mesmos, nem o seu contexto social, cultural e histórico. É, aqui, que a *performance* se torna “útil”, fazendo “reviver” o passado e as pessoas, gestualizando actos quotidianos (ou, não tão quotidianos, como o sejam os actos rituais esporádicos), demonstrando aos visitantes da contemporaneidade museológica a utilização dada aos objectos por aqueles que os conceberam e materializaram.

No primeiro capítulo desta dissertação, tentei biografar sumariamente a “vida” das máscaras *Jurupixuna* e das pessoas que lhes estiveram relacionadas, de forma a contextualizar e tornar perceptível os seus ciclos vivenciais, rituais, históricos, políticos, sociais e museológicos em diferentes contextos situacionais. Todavia, para uma exposição performativa, há que sumarizar e seleccionar ainda mais os acontecimentos biográficos mais representativos, mas mantendo a integridade da história e o fio condutor que transmitirá as narrativas à audiência.

Nominar uma Exposição Performativa

Na conceptualização desta proposta de exposição performativa em terreno museológico, a mostra intitular-se-ia de «*Memória da Amazônia: performance em forma de Máscara*». Na senda das outras exposições nominadas de *Memórias da*

Amazónia, esta mostra daria continuidade à atenção consagrada às máscaras *Jurupixuna* nas exposições anteriores, tornando-as centrais e o mote para a presente proposta.

Histórias e Narrativas. O que contar sobre as Máscaras *Jurupixuna* através da *Performance*?

Existindo uma miríade de narrativas inerentes às máscaras, será necessário, como já referido, seriar as mesmas e organizá-las de forma a desenvolver um fio condutor para que as mesmas sejam eficientemente transmitidas aos visitantes/audiência – a partir do princípio que aquilo que for apresentado será o reflexo daquilo que for mais relevante, em termos narrativos, para quem organizar os actos performativos: aquilo que for mais relevante para mim, poderá não o ser para outrem. A mostra será dividida pelas narrativas apresentadas, sendo os visitantes convidados a permanecer por tempo indefinido – ou melhor, pelo espaço temporal que lhes for mais proveitoso em termos de interiorização museológica.

Obviamente, as *performances* narradas não serão demonstrativas de uma realidade “pura” do que foi o passado. Serão, portanto, construções do passado em torno do presente – das acepções criadas no presente acerca do passado – através, sobretudo, dos testemunhos deixados por Alexandre Rodrigues Ferreira nos registos da *Viagem Philosophica*. Provavelmente, certos aspectos – como o pressuposto quotidiano *Jurupixuna* – terão de ser pensados através de narrativas do passado ou, por outro lado, através de (supostas) similaridades com sociedades amazónicas do presente: Ferreira não se debruçou o suficiente sobre os modos vivenciais dos *Jurupixuna* para que se consiga formalizar uma ideia inequívoca dos mesmos. Assim, há que formalizar um suposto quotidiano, tal como pressupor comportamentos sociais, os quais apesar de não serem o estritamente “real”, terão o “papel” de transportar o visitante/audiência para um passado distante e parcialmente desconhecido – mesmo que este seja construído pelo presente.

A título de exemplo, a proposta poderia ser delineada seguindo um fio condutor em termos de cenarização e conteúdo informativo, os quais criariam uma linha contínua entre espaços narrativos. Numa tentativa de criar uma ambiência sensorial, a utilização de focos de luz numa ambiência semi-obscurecida, vestuário, figurinos e som ambiente

poderiam ser explorados, conjuntamente com uma forma de perpassar elementos informativos – não da forma clássica, de tabelas individuais, globais, etc. – que suportariam o acto performativo, ao mesmo tempo que conduziriam a audiência numa senda de descoberta do objecto: sumariamente, a informação seria um complemento do sensorial, uma forma de fornecer “pistas” ao visitante/audiência para que o mesmo construa o seu próprio posicionamento em torno das máscaras *Jurupixuna*. Desta forma, palavras/termos-chave sobre cada narrativa poderiam ser empregues – em suporte vídeo –, projectadas no espaço performativo, reforçando a narrativa gestualizada, complementando-a e auxiliando o visitante na sua viagem expositiva.

Não obstante uma continuidade narrativa, cada espaço performativo deterá uma quota-parte estática: cada acção será formalizada de forma a constituir ciclos ininterruptos – será constituída por um início, meio e fim, mas repetir-se-á *ad eternum*. Em relação ao som, o mesmo não estará imbuído de temporalidade – ou seja, não será identificativo de um momento histórico específico, sendo apenas auxiliar da ambiência e das construções mentais dos visitantes.

Performance 1

A primeira performance retrataria a manufactura de uma máscara ritual. Um “índio” permaneceria num acto contínuo de construção do objecto, rodeado de matérias-primas – entrecasca, tinturas, etc.. Encimando, um foco de luz directo ilumina o *performer*. O mesmo gestualiza a feitura, experimentando, também, o objecto que urde nas mãos.

- Este estágio surge como ponto introdutório de toda a narrativa. É aqui que os visitantes são confrontados com a réplica da máscara, a qual simboliza o objecto central da exposição. É dado também a conhecer a origem cultural e social do artefacto, fora dos seus meandros museológicos.

- As palavras/termos-chave surgem em sequência, por detrás do acto performativo: quando uma surge, a outra desaparece – assim, independentemente da altura em que o visitante entre na sala, a sua experiência manter-se-á em aberto. No fundo, o acto performativo – contínuo – nunca será “perdido”. Já a informação – em forma de palavras/termos-chave – poderá ser apreendida quer de um modo superficial, quer na

sua totalidade, dependendo isto do grau de comprometimento de cada indivíduo: a experiência museológica é variável.

- Constituído por restolhares de folhas, cantos de aves, etc., o som utilizado remeteria para a intemporalidade de uma vivência em território amazónico, fora do julgo colonial.

[Palavras – Chave: - “O Animal conduz à Máscara” – Objecto Ritual – Tribo Jurupixuna – Amazónia – Celebração da Caça – Entrecasca – Candíxuba – Úrucu]

Performance 2

A segunda performance retrataria a suposta viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira, pelo Atlântico, com destino às capitâneas brasileiras. À sua volta, o cenário retrataria a ambiência náutica da embarcação, sendo a figura masculina iluminada por focos – os quais acompanhariam as suas movimentações performativas.

- Não querendo alongar a narrativa em demasia sobre processos coloniais, a figura de Alexandre Rodrigues Ferreira surge como demonstrativa do poderio português no Brasil. Por outro lado, apesar da sua importância na *Viagem Philosophica*, esta figura não é, de todo, o objecto central da exposição⁷⁹, podendo este ser quase “considerado” como um símbolo contextualizador do contacto entre europeus e indígenas brasileiros - principalmente do poderio colonial luso-brasileiro. Todavia, e como já ocorria anteriormente, estas significações serão apreendidas diversificadamente pelos públicos.

- O som constituir-se-ia por sonorizações marítimas.

[Palavras/Termos – Chave: Viagem Philosophica às Capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá – Brasil - Alexandre Rodrigues Ferreira, primeiro Naturalista Português – Séc. XVIII - Coroa Portuguesa/Colonialismo – Procura por recursos naturais: fauna, flora, minerais]

⁷⁹ Em 1992, na exposição do Mosteiro dos Jerónimos, a figura do Marquês de Pombal tornou-se centralizadora do discurso expositivo. Temo que, aprofundar em demasia a figura de Alexandre Rodrigues Ferreira, possa “contaminar” a percepção expositiva acerca das máscaras.

Performance 3

Este estágio narrativo corresponderia ao momento ritual dos “Bailes” *Jurupixuna*. Entrando na sala, a figura representativa de Ferreira sentar-se-ia conjuntamente com um grupo de “índios”, à espera. No momento seguinte, entraria em cena um “índio” mascarado e vestido com os paramentos rituais. Inicia-se um cântico indígena. A luz direcciona-se para o mascarado, deixando as outras figuras obscurecidas. O ritual é levado a cabo. No fim, a música cessa, a luz ilumina todas as figuras. Ferreira ergue-se, aproximando-se do mascarado que retira a máscara e a deposita nas mãos do naturalista. Alexandre Rodrigues Ferreira caminha com a máscara nos braços, depositando-a dentro de uma caixa de madeira, num dos cantos da sala. A luz da sala cessa por completo durante alguns segundos. A *performance* recomeça.

- Este acto narrativo corresponde à transfiguração do objecto ritual indígena em espécime científico (nas “mãos” do naturalista português). O colocar da máscara numa caixa, remeterá para o envio da mesma para Portugal.

- Ao invés de serem projectadas palavras/termos – chave, será utilizada a descrição de Alexandre Rodrigues Ferreira sobre os “Bailes” *Jurupixuna*⁸⁰. O excerto surgirá projectado, programado para que se assemelhe ao acto de escrever *in loco* – como se Alexandre Rodrigues Ferreira estivesse a escrevinhar as suas memórias sobre o acontecimento que presenciara.

Performance 4

Do canto da sala, um “conservador de museu” retira a máscara de dentro de uma caixa. Ao seu redor, estantes e vitrinas plenas de objectos museológicos revelam que nos encontramos dentro de um Museu. Não existe qualquer som, apenas o ruído de passos e o burburinho das pessoas que transitam do estágio anterior para este. Com a máscara segura nas mãos enluvadas, o conservador dirige-se ao centro da sala, onde um pedestal espera para receber o espécime museológico. O conservador coloca a máscara no seu novo local, virada para o público. O próprio conservador posiciona-se de frente para o público: olha-o. É a primeira vez que um *performer* dirige o olhar em direcção aos

⁸⁰ Consultar Cap. I desta dissertação

visitantes – só a partir do momento em que o objecto adquire estatuto museológico é que o público é reconhecido; ao mesmo tempo, só no final do acto performativo é que o *performer* reconhece o público. A luz desliga-se. A *performance* recomeça.

[Palavras/Termos -Chave: Enumeram-se as instituições museológicas em que as Máscaras estão musealizadas e as exposições *Memórias da Amazônia* em que foram expostas]

Performance 5

As máscaras são expostas: o visitante torna-se *performer*. Numa fase final da mostra performativa, a mesma “transfigura-se” numa tipologia “clássica” de exposição: contadas as narrativas através do acto performativo, a exposição das máscaras *Jurupixuna* formaliza a “veracidade” das histórias narradas. Serão, portanto, fundamentadoras da “autenticidade” histórica – se é que o autêntico existe mesmo –, testemunhas de uma miríade de prédicas e de acontecimentos passados.

Em todas as exposições *Memória da Amazônia* as máscaras eram confrontadas com uma ambiência semi – obscurecida. Na senda desta formalização museográfica, seriam expostas seis máscaras e o manto *Jurupixuna* na sala expositiva, suportados por uma mecânica invisível (tal como na exposição de 1992, no Mosteiro dos Jerónimos) e iluminados por um foco de luz, por cima e por baixo (com o máximo de 25 *lux* cada foco, devido à fragilidade dos objectos em questão). O manto estaria exposto ao centro e as máscaras pela restante sala, com alturas variáveis. A ideia é que se possa deambular pelo espaço e percepção as máscaras na sua completude – visualizá-las, praticamente, a 360 graus.

Os visitantes/audiência serão encorajados a permanecer pelo tempo que acharem necessário – tal como anteriormente, nos outros estágios performativos – deambulando pelo espólio exposto. Deste ponto de vista, existe uma similaridade com a *performance The Artist is Present*, onde os visitantes permaneciam com Abramovic pelo tempo que achassem necessário: desta forma, os visitantes/audiência transfiguram-se em *performers*, criando eles próprios um acto performativo assente na forma como modificam o seu papel quando confrontados com uma tipologia “clássica” de exposição

– quando, numa primeira instância, já se teriam posicionado para se “imiscuírem” numa exposição performativa. Assim, sem estarem conscientes, transformam a visita num acto performativo, na forma como permanecem, deambulam, caminham, gestualizam e visualizam, durante o espaço temporal em que se comprometerem com os espécimes expostos. Por outro lado, o facto de terem passado pelos estágios anteriores – logo, por um processo – sem terem percepcionado as máscaras em “primeira mão”, proporciona uma noção construída progressivamente acerca dos objectos, sem estar totalmente assente apenas na experiência do olhar e na estética material dos espécimes expositivos.

Cenarização, Caracterização e Adereços

Em *performance* em terreno museológico, geralmente os cenários não são contemplados, sendo apenas as paredes despidas do Museu a única cenarização existente. Todavia, penso que a utilização de cenário detém o poder de criar um maior envolvimento entre o acto performativo e os visitantes/audiência, no modo como exemplifica uma hipotética ambiência e paisagística, inerente aos locais, momentos e pessoas que se pretendem “resgatar” do passado.

Em termos de caracterização, a mesma seria facilitada a partir das ilustrações pertencentes ao espólio da *Viagem Philosophica*, como também pelas descrições de Ferreira sobre os *Jurupixunas*: sabe-se à partida que, um dos seus traços físicos fundamentais, seriam os lábios tingidos de negro. Discernem-se ainda alguns arabescos faciais, a indumentária ou o armamento, tanto nas ilustrações como nas descrições de Ferreira.

Em relação à fabricação de adereços/réplicas, especialmente no tocante às máscaras e às indumentárias utilizadas nos Bailes/Rituais *Jurupixuna*, a existência dos espécimes rituais na Academia de Ciências de Lisboa e no Museu de Ciência de Coimbra, será, logo à partida, facilitador do ponto de vista da produção de objectos promulgados para o acto performativo. Novamente, as ilustrações são inspiração para a criação de adereços/réplicas: as máscaras complementam-se, através das vestes de motivos geometrizados e dos utensílios rituais, demonstrando a formalização dos rituais e dos bailes através da materialidade dos objectos – das indumentárias agregadas aos disfarces.



Fig.15

3.3. A questão da “Autenticidade”

«The concept of authenticity encompasses diverse sets of meaning that range from genuineness and originality to accuracy and truthfulness (...). In many respects, authenticity encodes the expectation of truthful representation. It is concerned with the identity of persons and groups, the authorship of products, producers, and cultural practices, the categorical boundaries of society: “who” or “what” *is* “who” or “what” claims to be. »

(THEODOSSOPOULOS, 2013:339)

O conceito de “autenticidade”, apesar de poder parecer uma noção purista, irrevogável e inalterável, acarreta em si mesmo um cariz construtivo do termo – Hobsbawn (1984), advoga a construção; Anderson (1991), acredita-o imaginado. Theodossopoulos (2013) considera o “autêntico” como construído, reformado de sociedade para sociedade, de comunidade para comunidade, de indivíduo para indivíduo: para o autor, o verdadeiro “autêntico” não existe (2013: 338). Todavia, admite a existência de várias noções e definições de “autenticidade”, construídas a partir da noção de «Authenticity’s Polisemy» (2013: 341). Este último conceito, pressupõe a ideia de que cada sociedade detém a sua própria noção de “autenticidade” – «(...) an invitation to understand the authentic within the cultural contexts of its production (...).» (2013:341).

Na questão da “autenticidade” dos objectos, Jones (2010), Holtorf (2013) e Theodossopoulos (2013), reflectem sobre as duas visões prevalecentes: a primeira, materialista, pressupõe a materialidade dos objectos como a fonte de “autenticidade” – «(...) the materialist approach identifies authenticity in the material substance of objects (thus, acknowledging their materiality), but is often confined to a static expectation of the authentic (...).» (THEODOSSOPOULOS, 2013:351); a segunda, contrutivista, traça a “autenticidade” objectual através do social, quase obliterando o material – « (...) the constructivist approach traces the parameters of object authenticity in its social signification (thus, acknowledging context specificity and variability), but it often neglects or undermines the object’s materiality.» (2013:351).

Para Jones (2010), a visão capitalista do Ocidente permeia a materialidade como promulgadora da “autenticidade”, ideologia contrária ao que é pressuposto na perspectiva construtivista – isto, pelo menos, numa primeira instância. Todavia, o autor adianta que, acima de tudo, a relação entre pessoas, situações, locais e objectos é o que

formalizará a noção de “autêntico” – são estas, portanto, relações inabaláveis que fundamentam a “autenticidade” de um espécime material.

Na perspectiva da “autenticidade” em terreno museológico, Jackson e Kidd (2008) mencionam a procura, por parte do visitante, do “autêntico” na cultura material dos espécimes museológicos. Em termos performativos, a “autenticidade” é também procurada, especialmente através do passado dos objectos; porém, essa procura nunca é mais que uma falácia – o passado dos espécimes é impossível de ser “importado” para o presente, exactamente “igual” àquilo que poderá ter ocorrido no pretérito. Portanto, o acto performativo nunca poderá ser “autêntico”, especialmente se a “autenticidade”, ao olhar do visitante, estiver estritamente no passado:

« The use of performance at museums and heritage sites has frequently been criticised for representing a sanitized and fictitious ‘past’ (...). Authenticity is sought in many ‘reconstructions’ of the past (...), but is often recognised as an ‘idealistic, rather than a realistic, aim’ (...). »

(JACKSON e KIDD, 2008: 124)

Brawner (2013) reflecte sobre a questão da “autenticidade” nas *re-performances* de que fez parte na retrospectiva de Abramović, verbalizando que o seu propósito não seria, de todo, chegar ao patamar de “igualdade” com a artista e a performance original, mas tentar criar no espectador a ideia de “presença histórica” – ou seja, o tentar trazer para o presente a ambiência original do acto performativo (o acto “autêntico”), através de um acto *in loco*: já que o acto original e “autêntico” se situou num passado apenas alcançável através de registos audiovisuais:

«We were not expected to perform as Abramović, look as Abramović, or even to love as Abramović, but were to be trained by her, and hopefully would convey to an audience the kind of historical presence that had made the pieces possible in the first place.»

(BRAWNER, 2013: 213)

A *performance* não almeja alcançar o “autêntico” nem transportar um passado real e intacto para o presente. Nem isso pode ser expectável quando se assiste a um acto performativo. Todavia, a performance pretende demonstrar essa “presença histórica”

que Brawner refere, na medida em que tenta perpassar para o visitante/espectador a ambiência do passado que se ambiciona transformar em acto performativo.

Segundo Jackson e Kidd (2008), as *performances* em terreno museológico são entendidas como reais e vivas, em contraposto com as exposições e a cultura material, as quais são conectadas com a noção de “autenticidade”. Para os autores, a componente “viva” e em “tempo real” das *performances* torna-se relevante, especialmente através da perspectiva do visitante, acostumado a uma abordagem museológica assente apenas nos espécimes museológicos.

«Museums are thus seen as being very much about material culture: objects behind glass and traditional or mechanical interpretation. It is often commented that museums do not use their assets as productively as they might. Performances, in contrast, are seen as bringing the museum and its stories to life, as being animated and in ‘real-time’ (the ‘liveness’ is important here). Principally, this approach is seen as being ‘not just about looking’. Some respondents feel that the performance can introduce new people to the very idea of the museum and the stories it can tell – it thus should have some kind of dual function.

Performances are perceived as unpredictable, fun, entertaining and accessible, and also capable of inspiring ‘wonder’. Even though exhibitions and material culture are often seen as being more innately ‘authentic’ it is the performances that are the more ‘real’ experience. Performers are ‘real’ ‘live’, ‘alive’, ‘a live witness’, and crucially, personable. This is most certainly not language that is used to describe other form of interpretation at sites.»

(JACKSON e KIDD, 2008:131)

Aliar a *performance* à cultura material, cria a oportunidade «(...) to encounter with artifacts within the “play”.» (JACKSON e KIDD, 2008: 126). Desse ponto de vista, a *performance* consegue fazer “reviver” os objectos museológicos – mesmo que, devido a questões de conservação, aqueles que forem utilizados no acto performativo se tratem de réplicas –, retirando-os do seu contexto estático e fornecendo-lhes a possibilidade de reencontrarem “vida”, movimento e “presença histórica”.

A questão das réplicas pode também ser entendida como um obstáculo à “autenticidade” – performativa ou não. Para Walter Benjamin ([1955] 2012), uma réplica é desprovida de alma em comparação como o artefacto que mimetiza, uma pálida representação do espécime original, uma casca sem significação interna. Na verdade, um visitante poderá sentir essa “falta de alma” no seio da *performance*, principalmente

devido às réplicas que são utilizadas. De novo, as máscaras reais, “verdadeiras”, “autênticas”, surgem como forma de assegurar que quem visita uma exposição performativa conseguirá “sentir” a aura “autêntica” dos artefactos que visualiza – se assim o desejar.

CONCLUSÃO

Faz, neste ano, vinte anos da última exposição *Memória da Amazônia* em Portugal. Acessível, correntemente, apenas nas suas instituições museológicas/académicas específicas, tanto as máscaras como o restante espólio de Alexandre Rodrigues Ferreira encontra-se desconhecido de muitos. A fragilidade das máscaras – devido ao seu material de entrecasca – e a própria raridade dos objectos poderão ser razões para que os espécimes sejam pouco emprestados para novas exposições fora das instituições a que pertencem. Sabe-se, por exemplo, que no caso das máscaras pertencentes a Coimbra, desde a agregação do Museu e Laboratório Antropológico ao Museu da Ciência, é política que os espécimes supramencionados conjuntamente com a plumária não sejam emprestados ao exterior. Todavia, a visita às Reservas, mediante marcação, é bastante facilitada e encorajada pelas responsáveis pelo fantástico acervo. O mesmo não se poderá dizer acerca do Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa – apesar de não me ter sido negado o acesso, também não me franquearam as portas: no fim, foi-me impossível visitar as instalações.

Pensar nesta obscuridade e desconhecimento relativo aos espólios de origem académica é, também, pensar na quantidade desmesurada de espécimes que ainda não foram estudados, catalogados, organizados e convenientemente conservados e que ainda existem pelas instituições académicas de todo o país. Além do mais, muito desse espólio reserva-se para o público académico, quase nunca chegando ao conhecimento do público em geral.

Exemplo flagrante deste desconhecimento tácito das colecções académicas é, por exemplo, o acervo de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Não se tratando isto de uma crítica – apenas de mera constatação –, averigui, enquanto discente da licenciatura de Escultura, que o acervo se encontra pouco cuidado, parcamente explorado pelos estudantes da área e com pouquíssima conexão com o curso em questão. Estrangulado numa cave recôndita do edifício conventual, sei que muitos dos discentes não reconheciam sequer a existência de tão numeroso espólio, quanto mais o público não pertencente aos meandros académicos da Faculdade, significando isto um sub-aproveitamento brutal do espólio escultórico. Claro que isto terá conexão directa com o parco espaço da instituição – contudo, com a ampliação da área da

FBAUL, porventura, terá este tão grande espólio, uma nova oportunidade de ser exaltado.

Mas, retornando à questão das máscaras *Jurupixuna*, conjecturo que o facto de terem estado tanto tempo subsumidas nas suas instituições museológicas/académicas, poderá ter alguma conexão com a própria história do desenvolvimento antropológico em Portugal. Não me querendo alongar numa exposição sobre os grandes períodos da Antropologia portuguesa, os seus mestres e motivações⁸¹, penso que bastará dizer que, até muito tarde, o grande interesse da disciplina se centrava na questão da cultura popular e da identidade nacional, baseada no rural e na imagem pastoral portuguesa (ou contra-pastoral, consoante os períodos antropológicos e sociais). Portanto, numa vertente, a Antropologia portuguesa estava bastante preocupada com estas questões inerentes à ruralidade portuguesa, muito longínqua da realidade “exótica” – perdoem-me a expressão – e dos objectos etnográficos além-mar. Aliás, a cultura material proveniente da ruralidade veio a ser bastante relevante. Exemplo disso é o estudo sobre os arados portugueses promulgado pelo antropólogo Jorge Dias (n.1907-m.1973), e dos exímios desenhos de Fernando Galhano (n.1904-m.1995) sobre a mesma matéria. De facto, se visitarmos o Museu Nacional de Etnologia (sonhado por Jorge Dias, edificado e inaugurado após a sua morte), é inevitável pensarmos nesta Antropologia conectada sobretudo com o meio rural e a cultura popular, especialmente quando nos deparamos com as *Galerias da Vida Rural* e a sua extensa colecção de arados portugueses.

Por outro lado, a Antropologia portuguesa esteve também muito ligada à vertente biológica, especialmente em Coimbra. Como já referido no segundo capítulo desta dissertação, as influências da biologia no ensino antropológico eram tão evidentes que, as colecções etnográficas ditas “exóticas”, foram sendo votadas ao esquecimento em detrimento das colecções de Antropologia Biológica. Hoje, em Coimbra, o ensino da Antropologia continua a pautar-se por uma influência enorme da biologia, conquanto o Museu da Ciência – onde está parte do grupo das máscaras *Jurupixuna* – ter diversificado as suas colecções antropológicas para albergarem tantos os espécimes biologistas como os espécimes ditos “exóticos”.

⁸¹Para quem estiver interessado sobre a matéria, poderá consultar a obra LEAL, J. (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações D. Quixote e/ou LEAL, J. (2006), *Antropologia em Portugal: Mestres, Percursos, Tradições*, Lisboa: Livros Horizonte

Na verdade, é bastante interessante pensar na Antropologia portuguesa em relação às “outras” Antropologias – a francesa, a inglesa, a americana – as quais são ainda bastante influentes neste campo disciplinar. Enquanto em Portugal os objectivos e preocupações antropológicas se mantiveram sem grandes alterações ao longo de quase um século (com óbvias variações de acordo com as modificações do tecido social e dos intervenientes na Antropologia Portuguesa), no cômputo mundial a Antropologia estava bastante centrada nas sociedades “exóticas” e longínquas. Poderia recorrer a um rol de exemplos antropológicos mas, para o caso, irei utilizar o exemplo de E.E. Evans-Pritchard (1940) e do seu estudo antropológico no seio dos *Nuer* do Sul do Sudão.

Primeiramente, terei de referir que, em certo momento, a Antropologia esteve bastante interligada com os Impérios Coloniais, tratando-se esta de uma Antropologia do Império. O caso de Evans-Pritchard é bastante paradigmático: em 1930, o antropólogo é enviado para estudar os *Nuer*, uma sociedade sudanesa (na altura, o Sudão era ainda pertencente ao Império Colonial Britânico). Na verdade, o poderio colonial britânico havia tido bastante dificuldade em controlar os *Nuer* devido ao seu sistema de organização, o qual não se fazia pelo intermédio de um chefe único: fazia-se, portanto, através do parentesco e por clãs – ao contrário do que ocorreu com Gungunhanha em Moçambique que, se bem se lembram, havia sido rei dos Vátuas e foi derrotado pelos portugueses conjuntamente com a sociedade que governava (um caso paradigmático de *Find the Chief*⁸²). Basicamente, não havia um chefe que pudessem controlar, o que dificultou bastante a tarefa britânica.

Bem, o que interessa aqui é demonstrar que, em Portugal, onde se fazia sobretudo uma Antropologia de Nação, esta Antropologia do Império foi negligenciada até muito tarde (apesar de termos sido uns dos últimos Impérios coloniais) portanto, esta atenção aos povos ditos “exóticos” foi também muito negligenciada. Apenas no anos 60 Jorge Dias partiria em direcção a Moçambique, para estudar os *Maconde* – aqui, já era visível uma Antropologia do Império, apesar de tardia. Claro que esta tipologia antropológica foi de pouca duração no meio português, devido não só há Guerra Colonial e, mais tarde, ao fim da ditadura mas, também, devido a potenciais criticismos dos antigos impérios coloniais europeus, que haviam liberado já as suas antigas colónias.

⁸² Termo que traduzido significa “encontrar o chefe”. Encontrar a chefia significaria controlar por completo uma sociedade.

Obviamente, se esta Antropologia do Império havia sido negligenciada, é normal que tenha existido uma Antropologia da Nação mais consistente. O que quero dizer é que, se a cultura material portuguesa se evidenciava, os objectos etnográficos “exóticos” – já existentes no país desde os Descobrimentos e não só – encontravam-se num posicionamento subalterno em relação aos primeiros. De notar que, só nos anos 80 do séc. XX, é que Coimbra iria debruçar-se convenientemente nas suas colecções brasileiras.

Outra questão que me pareceu bastante curiosa foi o meu próprio desconhecimento acerca da *Viagem Philosophica* e de Alexandre Rodrigues Ferreira. É verdade que o colonialismo no geral é uma matéria que não me interessa particularmente (o que até poderá parecer estranho, já que me refiro a esse fenómeno uma imensidão de vezes durante esta dissertação, tendo sido impossível tê-la realizado se não o mencionasse) mas, esperaria ter alguma noção do que estas jornadas tivessem significado. Todavia, a primeira parte desta dissertação foi uma procura ávida de quem teria sido a figura de Ferreira e da significação das *Viagens Philosophicas*. Porém, pareço não ter sido caso único neste desconhecimento tácito: procurei junto de várias pessoas, de colegas da minha idade, mas nenhum de nós havia ouvido alguma vez o termo. O que, olhando para trás, me parece bastante preocupante mas, por outro lado, não me parece algo assim tão surpreendente.

Lembro-me que, no ensino obrigatório (no ensino secundário passei a estudar História e Cultura das Artes), o assunto do colonialismo português era tratado com “paninhos quentes”. Aliás, nem sequer era muitas vezes tratado como Colonialismo: falávamos de Descobrimentos e pouco mais. O assunto da Guerra Colonial então, era praticamente obliterado dos discursos, quase como se não tivesse existido. Ficávamos pelo Regicídio e, D. Manuel II era já uma figura subsumida. Espero que, entretanto, as coisas tenham mudado (mas suponho que não).

Apenas quando comecei a estudar Antropologia é que o assunto do Colonialismo começou a ser mais abordado; afinal, estudar Antropologia e não falar sobre o fenómeno colonial é, definitivamente, impossível. Porém, como já referi, a questão Colonial não me é particularmente querida mas, com os meus colegas que se debruçaram mais sobre o assunto, a questão da *Viagem Philosophica* também lhes era desconhecida. O que, de facto, até é de estranhar, já que se pensarmos no trabalho de

Ferreira denotamos um extenso trabalho etnográfico e uma estadia brasileira também ela extensa. Não o poderíamos apelar de etnógrafo – o termo e o conceito não existiam ainda – mas, sem sombra de dúvida, que o seu trabalho tem muito a ver com o que os antropólogos fazem ainda hoje (claro que nos contextos mais diversificados).

Outro aspecto interessante em Ferreira é o facto de ter recolhido fantásticos espécimes de cultura material indígena: apesar do trabalho do naturalista estar mais conectado com outros interesses coloniais (como o sejam a recolha de recursos naturais e o mapeamento das fronteiras brasileiras), a verdade é que tinha também a seu cargo o enriquecimento das «(...) colecções do Real Museu de História Natural da Ajuda (...)» (CARVALHO, 2005 (vol. I), 60). O exemplo das máscaras *Jurupixuna* é paradigmático. Apesar de não ter encontrado qualquer referência que me dissesse, efectivamente, se as máscaras que vieram para Portugal foram utilizadas, ou não, nos actos rituais, ou se foram manufacturadas apenas para o usufruto de Ferreira (os dois casos são possíveis), o certo é que o naturalista conseguiu perceber a validade dos espécimes e, porventura, o seu significado para o próprio contexto museológico português. Neste campo, Ferreira foi um visionário.

Mas a relação antropológica, museológica e expositiva das máscaras encontra o seu apogeu nas exposições *Memória da Amazônia*, especialmente naquelas que foram efectivadas no Porto e em Manaus. Apesar das máscaras terem estado expostas também em Coimbra e Lisboa – num tratamento museológico e museográfico muito mais assente no estético pelo estético –, no Porto e em Manaus houve uma predominância da componente antropológica no aspecto conceptual das mostras. E apesar das primeiras duas exposições terem o seu mérito, as duas últimas mostras tiveram, na minha opinião, uma maior dinamização de conceitos, na forma como deixavam espaço para que os visitantes criassem as suas próprias construções acerca dos espécimes expostos.

Assumo que esta dissertação tem uma valência muito mais reflexiva do que, propriamente, de proposta expositiva. Porém, seria bastante complicado pensar numa exposição, que englobasse a *performance*, sem reflectir e fundamentar a entrada do acto performativo em terreno museológico.

Quando pensei em formalizar para o presente trabalho uma proposta expositiva, tinha assistido há não muito o documentário *The Artist is Present* e percebi que a *performance* se tinha conseguido transfigurar num acto passível de musealização –

agora, a *performance* não entrava no Museu apenas através do audiovisual, tornava-se objecto de arte, corporalizada *in loco* – e, também, social. Por um lado, a *performance* havia sido sempre marginalizada no meandro museológico; contudo, com a retrospectiva de Abramovíc no MoMA, apercebi-me que as barreiras que, com o tempo, estavam progressivamente a esmorecer, naquele momento tinham-se quebrado. Por outro lado, a *performance* de Abramovíc, durante a retrospectiva, conseguiu, também, fomentar aspectos sociais relevantes, na medida em que atraiu multidões, de estrato e classes sociais diversificadas, de gerações completamente distantes umas das outras, de raças, etnias e nacionalidades distintas. Portanto, a vertente social, pré-existente do Museu, não foi obliterado: com a *performance* tornou-se ainda mais visível.

Por outro lado, a experiência de Abramovíc no MoMA fez-me perceber que o público em geral se encontra preparado para pensar no acto performativo como podendo pertencer ao mundo museológico. Existe, portanto, uma possibilidade de adaptação do visitante ao acto performativo no Museu. Assim, cogitei que uma exposição performativa poderia ter o seu interesse, especialmente devido ao seu cariz social e, particularmente, sensorial – o qual obriga o visitante a treinar não só o olhar (que, no Museu, é fulcral), mas a depender também de outros sentidos, geralmente subalternizados à visão no meio museológico.

As máscaras *Jurupixuna* arquivam em si narrativas escondidas ou pouco visíveis, “guardadas” por um exterior fortemente estético. Falam sobre rituais, índios amazónicos, caçadas e manufactura. Todavia, também falam sobre colonialismo e dos seus efeitos nas populações nativas, em Alexandre Rodrigues Ferreira, no Brasil e em Lisboa, nos Museus que as musealizaram. Existe imensa história e uma vastíssima vida no interior dos espécimes, ambas praticamente silenciadas pela autoridade de um exterior impressionante. Por isso, a *performance* é relevante: o acto performativo pode contar o que nunca é contado – ou aprofundar o que é, sumariamente, contado – nos percursos expositivos, conseguindo ir além da faceta estética do objecto em si.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, A. R. et al (2013), O Contexto Museológico da Antropologia na Universidade de Coimbra: uma síntese histórica (1772-1933) [online]. Disponível em: <http://www.uc.pt/org/historia_ciencia_na_uc/Textos/ocontexto/ocont#tex> (acesso em 12 de Maio de 2014)

APPADURAI, A. (1986) *The Social Life of Things – Commodities in Cultural Perspective*, UK: Cambridge University Press

AREIA, M.L.R., MIRANDA, M.A. (1991), “Perfil de um Naturalista” in AREIA, M. et al, *Memória da Amazônia. Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. 1783-1792*, Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade, 13-104

BENEDICT, A. (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and spread of Nationalism*, London: Verso

BENJAMIN, W. [1955] (2012) “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in BENJAMIN, W., *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água

BORGES, L.C., BOTELHO, B.B. (2010), Museus e Restituição Patrimonial – entre a Coleção e a Ética, *XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência de Informação: Museu, Patrimônio e Informação*, s.p

BRAGA, M.A. (2005), Identidade Étnica e os Índios no Brasil, *Métis: História & Cultura*, 4 (7): 197 - 212

BRAWNER, L. (2013), The Artist is Present: performing the Icon, *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, 23(2): 212-225

CARVALHO, R. (1993), *O Material Didático dos Séculos XVIII e XIX do Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa

CARVALHO, R. (2000), *O Material Etnográfico do Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa

CARVALHO, R. (2005), “ O Material Etnográfico do Museu Maynense da Academia da Ciências de Lisboa” in SOARES, J.P.M., FERRÃO, C. (org.) (2005) *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira: Coleção Etnográfica – Vol. I*, Petrópolis: Kapa Editorial, 57-70

COUTINHO, T.M. (2008), O Século das Luzes: Herança do Renascimento, *Evidência: Araxá*, (4): 273-288

EDELZSTEIN, S. (2003), About Action Art, the Museum and the Object Between, (Lecture) *11th Performance Art Conference at the E.P.I. Zentrum NRW* [online]. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.pt/2007/10/about-action-art-museum-and-object.html>> (acesso a 3 de Junho de 2014)

EVANS-PRITCHARD, E.E. (1940), “The Nuer of Southern Sudan” in FORTE, M., *African Political Systems*, London: Oxford University Press

FERNANDES DIAS, J.A.B. (1997), “Memória da Amazônia. Etnicidade e Territorialidade”, *Antropologia Portuguesa*, 14: 93 – 128

FERNANDES DIAS, J.A.B. (1997), “Memórias da Amazônia...” na Amazônia, *Antropologia Portuguesa*, 14: 129 - 139

FERNANDES, J.A. (2012), Um Tesouro Ético: Bebidas, Identidades e Categorias Sociais na Amazônia Portuguesa do século XVIII, *SAECULUM – Revista de História*, 27: 39-48

FERREIRA, A.R. (1787), *Memórias sobre os Gentios Iurupixunas*, Barcelos: Códice 21, 1, 40 da Biblioteca do Rio de Janeiro [online]. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/pereira/textos/memoria_sobre_os_gentios_iurupixunas.htm> (acesso a 14 de Março de 2014)

FULHAUBER, P. (2000) “Refletindo sobre as Máscaras Ticuna”, *XXIV Reunião Anual da ANPOCS*: 1-21

GAGO, A. (2011), “A Máscara, do Rito ao Teatro” in GODINHO, P. (org.), *Máscaras, Mistérios e Segredos*, Lisboa: Edições Colibri, 33-42

GODINHO, P. (2011) “Máscaras Transmontanas em Quatro Tempos” in GODINHO, P. (org.), *Máscaras, Mistérios e Segredos*, Lisboa: Edições Colibri, 53-68

GODINHO, P. (2011), “Máscaras, Mistérios e Segredos – Uma Introdução” in GODINHO, P. (org.), *Máscaras, Mistérios e Segredos*, Lisboa: Edições Colibri, 13-18

GOSDEN, C., MARSHALL, Y. (1999) The Cultural Biography of Objects, *World Archaeology*, 31(2): 169-178

GUIMARÃES, T.M. (2005), Os Índios e a Natureza na Conquista Colonial do centro da América do Sul: a Capitania do Mato Grosso (século XVIII), *Actas do Congresso Internacional Atlântico do Antigo Regime: Poderes e Sociedades*, Lisboa: IICT e CHAM da Universidade Nova de Lisboa

HALBWACHS, M. (1990) [1950], *A Memória Coletiva*, São Paulo: Vértice

HARTMANN, T. (1991), “Testemunhos Etnográficos” in AREIA, M. et al, *Memória da Amazônia. Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas Capitánias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá. 1783-1792*, Coimbra: Museu e Laboratório Antropológico da Universidade, 105-206

HOBSBAWN, E. (1983), “Introduction: Inventig Traditions” in HOBSBAWN, E., RANGER, T., *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-14

HOLTORF, C. (2013), On Pastness: A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity, *Anthropological Quarterly*, 86 (2): 427 - 444

JACKSON, A., KIDD, J. (2008), *Performance as a Medium of Learning in Museums and Heritage Sites – an Investigation*, UK: University of Manchester – Centre for Applied Theatre Research

JONES, S. (2010), Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: beyond the deconstruction of authenticity, *Journal of Material Culture*, 15 (2): 181-203

KIDD, J. (2006), Filling the Gaps? : Interpreting Museum Collections through Performance, *Journal of Museum Ethnography*, 19 [online]. Disponível em: <<http://jennykidd.files.wordpress.com/2012/08/filling-the-gaps.pdf>> (acesso a 23 de Julho de 2014)

KOPYTOFF, I., (1986), “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process” in APPADURAI, A., *The Social Life of Things – Commodities in Cultural Perspective*, UK: Cambridge University Press, 64-91

KURY, L. (2004), Homens de Ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780 – 1810), *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 11 (1): 109-129

LANÇA, M.J. (2009), “Um Museu para a Luz e para o Alqueva” in COSTA, P.F. (coord.), *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 155-165

LEITE, J.N., LEITE, C.S.G. (2010), Alexandre Rodrigues Ferreira e a formação do Pensamento Social na Amazônia, *Estudos Avançados*, 24 (68): 273 - 289

LÉVI-STRAUSS, C. (1999) [1975], *The Way of the Masks*, USA: University of Washington Press

LOPES, A.R. (1998), “Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Filosófica: Economia e Ciência na Amazônia Colonial”, *Tese de Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes*, Curitiba: Universidade Federal do Paraná

LOURENÇO, M.C (2009), “E se elas nunca tivessem existido? Reflexões sobre a importância das Coleções de Ensino e Investigação nas Universidades” in COSTA, P.F. (coord.), *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras e identidades*, Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 225-233

MATTOSO, J. (1999) “ As Máscaras. O Rosto da Vida e da Morte” in BARROCA, M., *Carlos Alberto Ferreira de Almeida in memoriam*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 51-61

MEDEIROS, R.P. (2005), Política Indigenista do Período Pombalino e seus reflexos nas Capitânicas do Norte da América Portuguesa [online]. Disponível em: <<http://otthistoria.com.br/gallery/Politica%20indigenista%20do%20periodo%20pombalino.pdf>> (acesso a 6 de Março de 2014)

MELATTI, J.C., (s.d) Notas para uma História dos Brancos no Solimões, 1-70 [online]. Disponível em: <<http://www.juliomelatti.pro.br/artigos/a-solimo.es.pdf>> (acesso a 20 de Janeiro de 2014)

PARRY, D., SNOW, S. (1997), Finding the Right Voice: Language and Interpretative Theatre in a Multicultural Museum, *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 3(1): 1-16

PATACA, E.M (2001), Congruências entre Cartografia e Pintura no Prospecto da Vila de Cameté (1784) de José Joaquim Freire, *1º Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica – Passado presente nos Velhos Mapas: Conhecimento e Poder*, 1-16

PATACA, E.M., PINHEIRO, R. (2005), Instruções de viagem para a Investigação Científica do território brasileiro, *REVISTA DA SBHC*, 3(1): 58 -79

PEREIRA, B. (2003), O Museu da Luz, *Etnográfica*, 7 (1): 209-212

PIRES, C., PEREIRA, G. (2010) “Museu da Ciência da Universidade de Coimbra: valorização de um património científico secular” in GRANATO, M., LOURENÇO, M. (org.), *Coleções Científicas Luso-Brasileiras: patrimônio a ser descoberto*, Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, 185 -210

RAMINELLI, R. (1997), Ciência e Colonização – Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, *Revista Tempo*, 6: 157 – 182

RAMINELLI, R. (2001), Do Conhecimento Físico e Moral dos Povos: Iconografia e Taxionomia na Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 3 (suplemento): 969 - 992

RAMINELLI, R. (2007), Dilemas de um Naturalista na Amazônia Colonial, *Ciência Hoje*, 40 (239): 76 -79

RIBEIRO, C.A. (2010), “Figuras do Outro: Máscaras, Efigies e Segunda Pele” in GODINHO, P. (org.), *Máscaras, Mistérios e Segredos*, Lisboa: Edições Colibri, 21-31

ROCHA, A. (2007), “Entre Cultura e Natureza: o “pensamento selvagem”, *Revista Portuguesa de História do Livro e da Edição*, (22): 225- 265

- ROSSEAU**, J.J [1762] (1999), *O Contrato Social*, Mem Martins: Europa – América
- SAÉZ**, O.C (2004), Índios no Grand – Palais, *ILHA – Revista de Antropologia*, 5-6: 253 - 257
- SANTOS**, R. et al (2010), *O Acervo Iconográfico da Biblioteca Nacional: Estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha* (Coleção Rodolfo Garcia), Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional
- SILVA**, M.A.D. (1997), “Coleções e Antropologia: uma Relação Variável segundo as Estratégias de Objectivação do Saber”, *Tese de Mestrado em Antropologia Cultural e Social*, Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho
- SOARES**, J.P.M., **FERRÃO**, C. (org.) (2005), *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira: Coleção Etnográfica – Vol. I*, Petrópolis: Kapa Editorial
- SOARES**, J.P.M., **FERRÃO**, C. (org.) (2005), *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira: Coleção Etnográfica – Vol. II*, Petrópolis: Kapa Editorial
- SOARES**, J.P.M., **FERRÃO**, C. (org.) (2005), *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira: Coleção Etnográfica – Vol. III*, Petrópolis: Kapa Editorial
- THEODOSSOPOULOS**, D. (2013), Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas, *Anthropological Quarterly*, 86 (2): 337 – 360
- TURNER**, V. (1974) [1969] *O Processo Ritual – Estrutura e Anti-estrutura*, Petrópolis: Vozes
- VANZOLINI**, P.E. (1996), A Contribuição Zoológica dos Primeiros Naturalistas Viajantes no Brasil, *Revista USP: Dossiê Brasil dos Viajantes*, 30: 192 - 238
- VERRAN**, R.S. (2006), “ Inventário Científico do Brasil no séc. XVIII: A contribuição de Alexandre Rodrigues Ferreira para o Conhecimento da Natureza e dos Índios”, *Tese de Doutoramento em História das Sociedades Ibero – Americanas*, Porto Alegre: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul

WEBGRAFIA

Academia das Ciências de Lisboa.

Disponível em: <<http://www.acad-ciencias.pt/>> (acesso a 2 de Junho de 2014)

- Aula/Museu Maynense. Disponível em: <<http://www.acad-ciencias.pt/wordpress/museu-maynense/>> (acesso a 2 de Julho de 2014)
- História da Academia das Ciências de Lisboa. Disponível em: <<http://www.acad-ciencias.pt/wordpress/historia-da-academia-das-ciencias-de-lisboa/>> (acesso a 2 de Junho de 2014)
- Sala Brasil. Disponível em: <<http://www.acad-ciencias.pt/wordpress/sala-brasil/>> (acesso a 3 de Julho de 2014)

Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva (Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 1/2: Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012).

Disponível em: <<http://vimeo.com/68067746>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

Arte, Antropologia e desafios da Exposição: uma Perspectiva (Prof. José António Fernandes Dias) – Parte 2/2 : Conferência inaugural da 3ª Edição do Curso de Pós Graduação em Culturas Visuais do ISCTE-IUL (4 de Outubro de 2012).

Disponível em: <<http://culturasvisuaisdigitais.iscte-iul.pt/?p=274>> (acesso a 15 de Junho de 2014)

«Da Cartografia do Poder aos Itinerários do Saber». Disponível em: <<https://www.facebook.com/269842476384693/photos/pb.269842476384693.-2207520000.1408387104./354247454610861/?type=3&theater>> (acesso a 4 de Março de 2014)

Entrevista a José António Braga Fernandes Dias.

Disponível em: <<http://cienciaeviagem.no.sapo.pt/JOSEDIAS.htm>> (acesso a 6 de Março de 2014)

Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.

Disponível em <<http://www.museudaciencia.org/>> (acesso a 5 de Junho de 2014)

- Museu Digital do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Disponível em: <<http://museudaciencia.inwebonline.net/>> (acesso a 5 de Junho de 2014)

Museu da Luz

Disponível em: < <http://www.museudaluz.org.pt/404000/1/index.htm>> (acesso a 14 de Julho de 2014)

ANEXO I

Reservas de Antropologia do Museu da Ciência, Coimbra

(Máscaras Jurupixuna)







ANEXO II

Catálogo *Memória da Amazônia*

(Máscaras e Manto *Jurupixuna*)