UM APASA NO MUSEU

SE CORRER ELE PEGA, SE FICAR ELE COME

Mônica Lima Carvalho*

Resumo: Apresento três objetos etnográficos pertencentes ao Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, em quatro diferentes circunstâncias museológicas. Do ponto de vista da antropologia, da etnografia, da conservação e da restauração, estes nos remetem às suas paisagens de origem e se interagem em função da conservação e da preservação de suas materialidades enquanto objetos museológicos. A abordagem apresentada busca a compreensão geral e a percepção sensível dos aspectos desvelados da cultura material indígena subsistido fortemente à vida em Reserva Técnica no museu.

Palavras-chave: Cultura material em museus; objetos etnográficos xinguanos; preservação, conservação e exposições em museu.

Abstract: I present three ethnographic objects belonging to the Anthropological Museum of the Federal University of Goiás in four circumstances, from a museological perspective. From the point of view of anthropology, ethnography and conservation and restoration, they refer to their original landscapes and interact in favour of the conservation and preservation of their materiality as museum objects. The presented approach seeks the comprehensive understanding and the sensitive perception of the unveiled aspects of the indigenous material culture subsisting strongly as the life in the museum's Storage.

Keywords: Material culture in museums; Xingu ethnographic objects; preservation; conservation and museum exhibitions.

INTRODUÇÃO

Entendendo o Bem Cultural como parte do patrimônio, onde inexistem limites conceituais, onde o simbolismo prima pelo seu potencial em nos despertar às mais elevadas esferas do conhecimento, é que cada vez mais se manifestam a seriedade e o compromisso do Conservador e Restaurador na interatividade com os bens salvaguardados em museus, guardiões da veracidade e autenticidade da obra ou objeto a ser preservado como patrimônio de inestimável valor histórico, artístico, cultural e documental à disposição da ciência e da humanidade. Mas como atuar de fato na preservação de determinadas coleções que são formadas no seio de pesquisas acadêmicas, onde a coleta prima atender ao colecionismo indeliberado daqueles que exercem a prática em trabalho de campo? Ademais, a depositar os mesmos em reservas técnicas de museus, muitas das vezes sem os devidos estudos específicos que permitam que estes sejam documentados e identificados em seus contextos de origem?

> O mundo material só pode ser trazido de volta à vida nos sonhos dos teoristas conjurando-se um pó mágico que, aspergido entre seus componentes, deve colocá-los fisicamente em movimento. Veio a ser conhecido na literatura como agência, e grandes expectativas foram aí depositadas. Trazer coisas à vida, portanto, não é uma questão de acrescentar a elas uma pitada de agência, mas de restaurá-las aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual elas vieram à existência e continuam a subsistir (INGOLD, 2015, p. 62-63).

O código de ética ICOM (*Code Professional Ethics*, do Conselho Internacional de Museus) afirma que museus "*provide opportunities for the appreciation, understanding and management of the natural and cultural heritage*" (ICOM, 2006, p. 8). Neste contexto e segundo a concepção de Ingold, inicio o meu próprio caminho através da paisagem-da-tarefa, como o fazem caminhantes pela paisagem, produzindo seu trabalho à medida que prosseguem com suas próprias vidas (INGOLD, 2015, p. 309). Dessarte, transformando minha trajetória, qualificando-me uma profissional que atua em museus, trago toda a experiência e sensibilidade agregada em meu ser por todos os percursos já traçados e explorados enquanto aprendiz.

A Exposição de longa duração do Museu Antropológico da UFG, “Museu: Expressão de vida”, cujo tema era a diversidade cultural da região Centro-Oeste, configurada por objetos representativos das etnias, constituiu o meu primeiro campo observatório de estudos da cultura material indígena, no ano de 1994, quando de meu ingresso no corpo técnico-administrativo do museu. Assim sendo, tornou o meu peculiar campo de pesquisa, território fértil para as observações e as análises dos elementos constitutivos dos materiais a serem preservados. A mim se configurava uma nova categoria – a dos “objetos etnográficos”. Considerando o ambiente em destaque, a exposição de longa duração provê às pessoas que a visitam o balizamento do quê ali existe em potencial a se transmitir em conhecimento estudado, documentado e transformado visualmente, numa reunião especial de materiais em *continuum*, tais quais as pessoas percebem o mundo ao seu redor. Hoje percebo o museu como uma casa, considerando os esforços para manter a sua integridade matérica e funcional em face às intempéries: “Como a própria vida, uma casa de verdade é sempre um trabalho em progresso, e o melhor que os habitantes podem fazer é voltá-la para a direção desejada” (INGOLD, 2015, p. 305).

E, nessa atmosfera de querer verdadeiramente entender ‘a nova casa’, tive o prazer de recepcionar alguns dos índios cujas etnias estavam ali representadas por determinados objetos, conforme a curadoria da exposição “Museu: Expressão de Vida”. Para minha agradável surpresa, tratava-se de um cacique da aldeia Kuikuro no Xingu, quem seria, dezenove anos mais tarde, o meu mestre nas atividades desenvolvidas no Xingu, durante o meu mestrado. Apesar de ter sido a sua primeira vez no Museu Antropológico, ele estava de passagem, vindo de outros museus de São Paulo e do Rio de Janeiro. Vários objetos chamaram a sua atenção quanto aos aspectos da origem, da identificação e do uso ou da função dos mesmos na vida diária das regiões ali representadas. Mas o objeto que o encantou e o animou a discorrer mais detalhadamente a sua materialidade foi uma canoa confeccionada a partir da casca do tronco da árvore originária do Xingu, posicionada no centro do circuito expográfico, como mostra a imagem da foto (ilustração 1).

Figura 1: Exposição “Museu: Expressão de Vida”, suporte expondo duas canoas, confeccionadas a partir do tronco de árvores, sendo a posicionada superior originária do Xingu, e a inferior, dos índios Karajá, Goiás.

Foto: Yacy-Ara Froner Gonçalves, 1995.

Cacique Jacalo fez uma atuação quase teatral, alinhando os seus movimentos e gestos à representação do objeto que ali, simplesmente exposto, quase nada o sinalizava como índice da importância vital que é a canoa para os povos indígenas. Até os dias de hoje, eles a mantêm na tradição como o meio de transporte de um tudo que para eles é necessário às suas sobrevivências nas aldeias, bem como visitando e transportando parentes e amigos das aldeias vizinhas, pelo curso do Rio Xingu. A sua demonstração foi de cunho dinâmico, com vigor e vitalidade, de como eles utilizam a canoa e de como ela poderia ali estar representada ou abordada de forma mais plástica e expograficamente apresentada ao público, que muito pouco sabe dessa paisagem tão importante de nosso país. Na oportunidade de meu trabalho de campo no Xingu, pude vivenciar o que cacique Jacalo havia encenado há dezenove anos, em nosso primeiro encontro no museu, porque experienciei ‘a viagem’ de barco, assim como apresentada na imagem (Ilustração 2), com os índios do Xingu, rumo à aldeia Ipatsé.

Figura 2: Barco rumo à Aldeia Ipatsé Kuikuro, Rio Xingu, 2012.

Foto: A autora

A paisagem atua pela superfície do objeto

Chamo a atenção para a importância desse objeto para a vida dessas pessoas. Nos dias atuais, mesmo que em algumas aldeias substituam a canoa confeccionada a partir da madeira pelo barco a motor, ainda preservam o ritual da viagem como fosse a canoa tradicionalmente usada por seus ancestrais. No entanto, a canoa Karajá, que também foi abordada na narrativa de cacique Jacalo, encontra-se atualmente exposta na exposição de longa duração do museu "Lavras e Louvores", apenas disposta num design expográfico, como mostrada na ilustração 3. Atentei-me às palavras de Ulpiano Menezes:

> No museu, o risco é que uma exposição, por exemplo, se transforme em apresentação de coisas, das quais se podem inferir paradigmas de valores para os comportamentos humanos e não na discussão de como os comportamentos humanos produzem e utilizam coisas com as quais eles próprios se explicam (1993, p. 212).

Figura 3: Canoa Karajá, exposição "Lavras e Louvores", 2006.

Foto: A autora

Ademais, referente ao ICOM, no tocante às exposições em museus, "*Interpretation of Exhibitions – Museums should ensure that the information they present in displays and exhibitions is well-founded, accurate and gives appropriate consideration to represented groups or beliefs*" (ICOM, 8). A identidade não é, pois, fruto do isolamento de sociedades ou grupos, mas, pelo contrário, de sua interação (Meneses, 1993, p. 210), pois só assim o percebemos. Nós, profissionais dos bastidores de um museu, saímos em busca da interatividade com as pessoas que ainda trazem consigo o saber fazer, a ciência de trazer à tona as substâncias das coisas materializadas em objetos, que academicamente são classificados como 'cultura material'. Não obstante, para os índios, esses mesmos objetos são considerados e respeitados pela efemeridade de suas existências enquanto em uso em seu habitat.

> *There are myths around indigenous material that have to some extent become ingrained. One such myth is that all indigenous materials come from the earth, have a natural cycle and therefore must return to the earth. The implication is that indigenous people do not want their material to be preserved in museums* (BLOOMFIELD, 2008, p. 148).

Noutra situação por mim vivida, embora tragicômico, porém muito importante para meu aprendizado, pude solidarizar com os índios do Xingu que visitavam o Laboratório de Conservação e Restauro e Reserva Técnica Etnográfica do Museu, os nossos ingênuos desejos de repatriamento de um objeto etnoarqueológico ao seu local de origem. Eles desejavam conhecer os objetos que compõem as coleções representativas das etnias xinguana ali salvaguardados. Eu os recebi prontamente, apresentei toda a cultura material por eles solicitada, não propositadamente, mas por puro despreparo e desconhecimento do código de ética internacional para os museus, que atentam para o

> *Return of Cultural Property – Museums should be prepared to initiate dialogues for the return of cultural property to a country or people of origin. This should be undertaken in an impartial manner, based on scientific, professional and humanitarian principles as well as applicable local, national and international legislation, in preference to action at a governmental or political level* (ICOM, 2006, p. 9).

Apesar da existência do *ICOM (Code Professional Ethics)* desde 1986, eu apresentei-lhes o objeto (ilustração 4), material cerâmico coletado pelo Prof. Acary de Passos Oliveira, então diretor do Museu Antropológico que, na época, era o chamado Museu Universitário da UFG, mediante pesquisa na Lagoa Miararré, baixo curso do rio Culuene, Xingu, na década de 1970.

Figura 4: Fragmento arqueológico cerâmico, dimensões: 8,8 cm x 12,2 cm, originário da Lagoa Miararré, Xingu

Fonte: Coleção do Museu Antropológico da UFG. Foto: autora.

> Embora muito anterior aos estudos de Steinen, a cerâmica Ipavu, cuja datação ao redor de 1200-1300 d.C., para a fase Ipavu (COELHO, 1993, p. 225), apresenta decoração de cunho arqueológico idêntico ao dos desenhos dos índios Bacairi registrados nos cadernos de campo de Schmidt. Entretanto, ainda se fazem atuais à arte primordial xinguana contemporânea (CARVALHO, 2014, p. 53).

Muito emocionados e surpresos eles ficaram ao depararem com o objeto que, segundo eles, é um objeto de importância sagrada para a região da Lagoa de Miararré. Disseram ainda que, depois que tiraram essa cerâmica da lagoa, nunca mais houve peixe para alimentar a aldeia. Conseguintemente, eles reuniram a conversar na língua deles e decidiram me pedir para que eu levasse o caso para a direção do museu e que o objeto fosse devolvido ao local de origem, ou seja, pediram a reapropriação do objeto sagrado para o uso não museológico do mesmo. Assim o fiz em respeito à situação, conversei com a diretora e, contrariamente àquilo que esperávamos como resultado, a direção proibiu-me de mostrar determinados objetos, como, por exemplo, esta coleção, sem que antes tivessem a anuência para que pudessem realizar a visita técnica em reservas técnicas e laboratórios do museu. Somente então pude entender o que acontecera e o quão delicada tornou-se a situação, principalmente quando eles retornaram no dia seguinte para saber se conseguiriam levar com eles o objeto de volta para o

seu local de origem. Eu sequer pude recebê-los na reserva técnica etnográfica para que eles apreciassem o ‘objeto sagrado’ uma vez mais.

Os casos aqui apresentados dialogam claramente com o posicionamento de Ulpiano Meneses em relação a situações embaraçosas que são recorrentes nos museus:

> Não cabe aos museus serem depositários dos símbolos litúrgicos da identidade sagrada deste ou daquele grupo e cuja exibição deve induzir todos à aceitação social dos valores implicados. Cabe, isto sim – já que ele é o espaço ideal para tanto -, criar condições para conhecimento e entendimento do que seja identidade, de como, por que e para que ela se compartimenta e suas compartimentações se articulam e confrontam quais os mecanismos e direções das mudanças e de que maneira todos esses fenômenos se expressam por intermédio das coisas materiais (MENESES, 1993, p. 214).

Conhecimento tradicional essencial na preservação de uma cultura

Ainda em 1994, tive a oportunidade, juntamente com alguns Kuikuro, que hoje moram na aldeia Lahatuá, no alto Xingu, de realizar uma importante atividade em Goiânia, no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, relacionada à conservação dos artefatos da cultura material xinguana, armazenada em Reserva Técnica, voltada aos aspectos da coleta e do processamento de matéria-prima para a construção desses objetos (CARVALHO, 2014, p. 84). Ter improvisado na cidade e participar do processo de construção de uma máscara xinguana, como a apresentada na ilustração 5, foi um aprendizado muito rico, que se converteu em amizade, respeito e conhecimento.

Figura 5: Confecção da máscara xinguana, Casa do Índio, FUNAI, Goiânia, 1994.

Foto: A autora

Essa experiência despertou em mim uma crescente admiração pela cultura material dos índios Kuikuro, com especial carinho, naturalmente cultivado e mantido pelas lembranças dos momentos que compartilhamos juntos nessa ocasião. Pela cultura material, aproximei-me dessas pessoas que estavam bem distantes das minhas atividades sociais e daquilo que eu entendia por tradição. Encontrar com os Kuikuro, naquele momento de minha trajetória profissional em processo de formação, como assim ainda me considero, foi um acontecimento que o qualifico de natureza geoestético, e por geoestético eu percebo a paisagem das coisas refletidas pela superfície do objeto.

Os materiais, os quais eu precisaria conhecê-los para poder preservá-los com responsabilidade enquanto objetos musealizados, por si só não me conduziriam ao conhecimento pleno de sua materialidade de cunho tangível bem como intangível, senão às limitadas referências bibliográficas existentes ao momento. E, com essa situação em que me deparei com o novo e com o desconhecido, pude expandir os meus sentidos numa atmosfera imbuída de admiração e carinho e, assim, num movimento almático, senti profundo respeito por aquelas pessoas que me mostrariam seus saberes e que, por suas sutilezas intuitivas, desenhariam suas paisagens culturais. Tal revelação, de qualidade alquímica, sublimou, em

momentos por mim percebidos na singularidade de cada fenômeno de meu envolvimento, a minha percepção poética na forma de apreender a cultura material e aos seus produtores.

"*A growing respect for the knowledge of traditional owners as well as the increase in museums that have policies on working with traditional owners, show that most conservators desire a relationship of respect and understanding with indigenous people*" (BLOOMFIELD, 2006, p. 144).

Desse feito, fui seduzida a focar atenções ao ritual de fatura do artefato e, principalmente, pela arte do desenho, que se deu de forma tão especial, numa atmosfera embevecedora desses momentos vividos e materializados na memória. Em trabalho de campo para a pesquisa de mestrado, tive como principal objetivo o de estudar e documentar o processo da coleta e da extração de matéria-prima da palmeira de buriti, assim como o de acompanhar passo a passo o processamento das fibras e sua utilização na construção de uma determinada categoria de cesto (CARVALHO, 2013, p. 84).

O conhecimento, ao qual me adentrei acompanhando o trabalho do cacique Jacalo de tecer a trama em cesto, se distancia muito do seu próprio fazer, porque 'o fazer' vem da experiência de uma vida de trabalho com o material. Como nos mostra Ingold (2015, p. 62), esse é um conhecimento nascido da percepção sensorial e do engajamento prático, não com uma preocupação com o mundo material, mas da participação de um profissional qualificado de um mundo de materiais.

A superfície da materialidade

Em mais um exemplo envolvendo cultura material em museu, trago algumas questões superpostas de importância museológica desde a sua preservação à apreciação ao público em geral.

Da mesma forma como aconteceu com os outros objetos já abordados, Apasa também foi identificado por alguns índios xinguanos que estavam visitando a Reserva Técnica Etnográfica do museu. Assim sendo, eles me contaram a história da máscara no contexto da

sua aldeia de origem, falaram da essência da máscara, de sua atuação e do medo que ela causa nas pessoas, principalmente quando corre atrás das crianças, assustando-as e levando-as para o interior de suas ocas. Mas que, apesar de tudo, ela espalha alegria e euforia durante a sua atuação por toda a área da aldeia. Essa foi, então, uma das variadas versões contadas pelos representantes das diversas aldeias do Xingu ali presentes. Durante a visita, eles observaram cuidadosamente cada detalhe da fatura da máscara, inclusive o estado de conservação da mesma. Até discutiram entre eles algumas das possibilidades de recuperação do material, esboçando técnicas de fatura e de reaproveitamento de matérias-primas utilizadas, o que tornou a visita rica em informações e possibilidades para intervenções de conservação do objeto em processo de degradação.

Aristóteles Barcelos (2002, p. 133) apresenta em seu livro a narração de um índio da aldeia Wuaja, em português, sobre a Apasa, que diz o seguinte:

> Apasa é tipo "gente" [i.e. antropomorfo], ele é apapaatai do mato, do mato mesmo. Quando ele aparece, você o vê bem magrinho e barrigudinho, suas pernas e braços são bem fininhos, e sua cabeça muito muito grande, deformada. E seu corpo tem pinturas. Foram os yakapá que muito antigamente viram e contaram. Meu pai [o yakapá Itsautaku] quem me contou sobre o Apasa.
> Normalmente não se vê Apasa. Mas se você morrer do feitiço dele, aí você consegue vê-lo. Apasa te pega para passear no mato. Ele te leva para sempre. Quando você adoece, pode ser Apasa que está lhe fazendo mal. Se você fica falando besteiras e xingamentos feito um louco, ou comendo suas fezes e bebendo sua urina, são sinais de que Apasa colocou feitiços em seu corpo.
> Apapaatai é uma categoria complexa e genérica de seres extra-humanos. Dividem-se em apapaatai mona (mamíferos, exceto o morcego), apapaatai iyajo (monstros) e apapaatai onai ("roupas"-monstros). Em vários contextos, as máscaras de dança e os instrumentos musicais são também referidos como apapaatai (NETO, 2002, p. 133; 267).

Esta máscara Apasa encontra-se exposta na atual exposição de longa duração do Museu: "Lavras e Louvores", com a seguinte informação ao público visitante: "Máscara de cabeça de cabaça – indumentária de ritual de dança confeccionada em cabaça e palha de buriti. Índios Yawalapiti" (Ilustração 6).

Figura 6: Apasa na exposição “Lavras e Louvores”, 2006

Foto: A autora

Assim sendo, podemos interpretá-la no contexto da semelhança entre representações outras, porém, de uma mesma ‘categoria’ e, portanto, se destacando pela diferença entre os demais elementos expostos neste circuito expográfico. Contudo, pouco se informa a respeito dos objetos expostos.

> Daí a reificação dos objetos, sua coisificação, fetichização. Isto é, cria-se a ilusão de que eles é que se relacionam uns com os outros e exprimem conteúdos próprios e não os das sociedades e grupos cujas interrelações é que os produzem, mobilizam e lhes dão sentido – sempre em alteração constante (MENESES, 1993, p. 212).

A atual exposição de longa duração do Museu Antropológico: “Lavras e Louvores” foi resultado do projeto “Ação Museológica: implantação de um novo sistema de comunicação

museal para a exposição de longa duração do Museu Antropológico/UFG". Este projeto foi de autoria da Professora Edna Luísa de Melo Taveira, a diretora do museu na época, e teve aprovação e financiamento pela extinta Fundação Vitae, numa duração totalizada em dez anos de atividades que privilegiaram melhorias estruturais e arquitetônicas do edifício e melhorias de preservação e salvaguarda do acervo do museu, sob minha coordenação técnica. A exposição foi inaugurada em 2006 e, conforme a curadoria realizada pelas professoras Nei Clara de Lima e Custódia Selma Sena:

> Foi pensada para estimular a discussão sobre a região Centro-Oeste, da perspectiva da construção simbólica das identidades regionais: o conjunto de imagens, sentimentos, símbolos e objetos significativos da construção dessa identidade. Dessa forma, os objetos são compreendidos como portadores de sentidos, como signos desencadeadores de sentimentos, ideias, conhecimentos, memórias que dizem sobre nossas identidades (Folder da exposição).

Ingold pondera que estudiosos da cultura material inventaram a desmaterialização, ou a sublimação em pensamento do próprio meio no qual as coisas em questão uma vez tomaram forma e agora estão imersas (2015, p. 54). A materialização do Apasa se constrói a partir de elementos do desejo da sua própria paisagem. Aqui, a superfície do artefato não é apenas a do material em particular a partir do qual é feito, mas a da própria materialidade, uma vez que confronta a imaginação humana criativa (INGOLD, 2000b, p. 53 *apud* INGOLD, 2015, p. 54). Assim sendo, quando a imagem está realizada no material, matéria-prima se transforma em materialidade?

> *The surprising conclusion is that objects are important not because they are evident and physically constrain or enable, but often precisely because we do not "see" them. The less we are aware of them, the more powerfully they can determine our expectations by setting the scene and ensuring normative behaviour, without being open to challenge. They determine what takes place to the extent that we are unconscious of their capacity to do so* (MILLER, 2005, p. 5).

Muitos desses objetos que foram coletados por Prof. Acary de Passos Oliveira e que constituem coleções em Reserva Técnica Etnográfica já perderam parte da história e da experiência etnográfica por ele vivida, mas ainda preservam na sutileza de sua materialidade amostras de aromas, cores, tramas e textualidades, que nos transporta à paisagem de origem dessas matérias, em formas.

Giro da matéria-prima a objeto, o tecido Apasa

Ah, quão complexa se torna a definição do tecido traduzido no sopro da imaginação! Materializado por substâncias e pelo desejo que assim o animou, trazido à tona daquela energia em movimento num instante fixo no tempo!

Irene Emery nos desperta para algo que vislumbra a vida em sua tridimensionalidade material, no seu trabalho sobre as estruturas primárias do tecido:

> Embora existam muitas bases possíveis para a classificação, é a construção estrutural do produto e suas partes componentes que provê dados integrais para virtualmente todos os estudos de objetos manufaturados, independentemente de sua natureza ou origem, do interesse particular do pesquisador, ou do objeto de seu estudo. A estrutura nunca está ausente; ela é, com exceções negligenciáveis, determinantes; ela pode ser observada objetivamente; e é suficientemente variável para agrupamentos e subagrupamentos significativos. Embora os detalhes da estrutura (e da composição de um elemento) não ofereçam, em si mesmos, uma visão completa de um objeto, eles provêm bases factuais para uma descrição compreensiva e, por serem determinantes, permitem classificar e fazer estudos comparativos (EMERY, 1966, XI *apud* RIBEIRO, 1985, p. 23).

E como tão bem tratada aqui a importância da construção estrutural para o produto e para os estudos de objetos manufaturados, trago uma visão parcial da fatura da indumentária Apasa, fruto de minhas experiências vivenciadas com os indígenas nos momentos de nossos encontros. Ela é composta de duas peças, sendo uma máscara presa a uma roupa inteiriça de blusa com mangas compridas e calça, trançadas em palha torcida de palmeira de buriti, com a trama em sentido vertical da composição da mesma. A urdidura costurada por cordinhas

confeccionadas a partir da seda extraída do broto da palmeira de buriti é disposta horizontalmente em intervalos do suporte tecido. A trama da calça, na região dos órgãos genitais, apresenta o trançado xadrezado e, tanto as bordas dos braços como as das pernas, apresentam acabamento em franjas confeccionadas a partir da própria estrutura da trama vertical da mesma, como se percebe na imagem a seguir (Ilustração 7).

Figura 7: Apasa – Máscara Xinguana pertencente ao acervo etnográfico do MA/UFG, 1994.

Foto: A autora

O tratamento da cabeça da máscara é concebido a partir do fruto da planta *Legenaria vulgaris*, vulgarmente denominada por cabaça, muito conhecida pelos seus valores medicinais, seu fruto pode ser aproveitado de várias maneiras, porém, é perigoso se ingerido em grandes proporções podendo causar hemorragias mortais. Será que parte da grande importância atribuída ao Apasa nas aldeias, dentre outras, a de assustar as crianças se dá para que não abusem na ingestão desses frutos ou sequer nem os toque nas árvores, pois o mesmo pode provocar lhes a morte acidentalmente? O fruto enquanto matéria e o seu giro à materialidade do Apasa trouxeram com Ele o antídoto para o veneno contido na própria

matéria-prima, o medo. Bem, este questionamento pessoal é fruto de minha imaginação em processamento das informações e das atividades no ambiente museal.

Assim sendo, como num passe de encantamento, Apasa convida o espectador a juntar aquilo que traduzido no sopro da imaginação, e que em seu tecido, na

> própria noção de cultura material, que ganhou um novo impulso na sequência da sua longa hibernação nos porões da museologia, baseia-se na premissa de que, como as encarnações de representações mentais, ou como elementos estáveis em sistemas de significação, os objetos já se solidificaram ou se precipitaram dos fluxos geradores do meio que lhes deu à luz (INGOLD, 2015, p. 54).

Os materiais que dão à luz a carnação revelam a expressão grotesca da máscara, trabalhada a partir do fruto da cabaça de grande dimensão, os materiais pigmentos de origem vegetal, resinas de origem vegetal, fibras processadas do broto da palmeira de buriti, sementes, cera de abelha, dentes e ossos de animais fornecem as substâncias para a superfície na encarnação do ente Apasa e seus órgãos sensitivos, fundamentos matéricos para a sua visibilidade. Agora Ele existe! Não somente pela composição de matérias substanciais à superfície da imaginação, mas pelo sentido que veio à tona, que simbólica e estética é comunicativa!

Conservação e restauro da máscara Apasa, a disjunção do ser em estar na materialidade

O seu processo de fatura na aldeia demanda de tempo prolongado, dada as atividades de coleta das matérias-primas, do processamento das fibras do broto da palmeira de buriti, e finalmente a da confecção propriamente dita do objeto, que envolve a costura do corpo da máscara – a indumentária – e a preparação da cabeça da mesma. Ainda, para o acabamento da indumentária, há os detalhes do preparo da seda do broto da palmeira de buriti no processamento das cordinhas da seda de buriti para a realização de todas as costuras, assim como do tratamento do suporte do fruto da cabaça ao acabamento da policromia e da fixação

dos elementos dos órgãos sensitivos, que demandam tempo e o domínio técnico para a composição do Apasa.

Da mesma forma, as intervenções de conservação e restauro acontecem de maneira a restabelecer a percepção sensorial, a ciência da materialização do objeto e de toda uma gama de materiais que se moldam às coisas que deram ou tomaram esta forma singular e real em seu mundo cosmológico, subsistindo fortemente a vida em Reserva Técnica do museu. O material constituinte da máscara passou por intervenções de conservação, para que pudesse ter a sua estrutura em condições de ser exposta por período determinado de tempo sem que colocasse em sofrimento o seu suporte; e intervenções de restauro, a fim de prover o impacto visual originariamente intuído por seus criadores.

Considerando o projeto anteriormente citado, financiado pela Fundação Vitae, "Ação Museológica: implantação de um novo sistema de comunicação museal para a exposição de longa duração do Museu Antropológico/UFG", reestruturando e readequando seus espaços físicos, com a duração de tempo de uma década de trabalho contínuo e ininterrupto, privilegiou as práticas conservacionistas na proteção de seu acervo patrimonial ali salvaguardado, para finalmente socializá-lo ao público. Desta forma, o Museu Antropológico hoje tem às suas Reservas Técnicas um padrão homogêneo interno em qualidade, daquilo que foi estudado e buscado na época, em fontes mais avançadas nas práticas desenvolvidas em museus internacionais, trazendo ao bem cultural, seja em qual for sua categoria matérica a ser estudada, preservada e disponibilizada, a possibilidade de preservação com as técnicas mais bem adequadas às suas estruturas, que, de alguma forma, ali estão a darem sentido às diversificadas iniciativas de pesquisas realizadas, no que tange afinal, a aproximação do ser humano em essência, as infindáveis paisagens da vida.

No crescente desejo do entendimento das coisas, o restaurador imerge ao intrínseco da paisagem as questões que nos traduzem a vida em si, enquanto fragmento matérico classificável, ou mesmo as que transcendem a materialidade das coisas visíveis. Sendo assim, neste momento de investigação do objeto em processo de intervenções de cunho teórico-práticas, em laboratórios de conservação e restauro em museus, é que verdadeiramente o

conhecimento e suas substâncias se complementam e, em muitas das vezes, até colaboram para uma curadoria mais aprofundada no encontro da função ou da razão de sua permanência no museu, ou até mesmo de seu retorno ao próprio local à luz de origem, de onde nunca deveria ter sido subtraído. "*We must always view contemporary restoration in relative terms, conceiving of it not as final and definitive, but as no more than a moment in the life of the object, with the aim of ensuring its survival*" (YOURCENAR, 1996, p. 207)

Apasa tem, em seu Dossiê de Conservação, no Laboratório de Conservação e Restauro do museu, a sua documentação específica constando as etapas de tratamento de conservação e de restauração do objeto, desde a sua remoção da Reserva Técnica Etnográfica a sua entrada no Laboratório. Com os procedimentos iniciais de tratamento, desde os detalhes do manuseio adequado à sua desmontagem ou separação da indumentária em partes a serem tratadas distintamente, conforme o critério adotado para as condutas de intervenções de conservação e de restauração, ao detalhamento dos materiais constitutivos do objeto em estado degradado. Além dos procedimentos de documentação apropriadamente registrados em fichas desenvolvidas especificamente para o registro das atividades desenvolvidas em LCR, o objeto foi devidamente diagnosticado e encaminhado ao tratamento.

As etapas de tratamento de conservação e restauro compreenderam entre a limpeza das superfícies trabalhadas em diferentes acabamentos e texturas a consolidação das fibras da roupa, cujas estruturas apresentavam fragmentadas; umidificação por nebulização do suporte em determinadas áreas do objeto, áreas quebradas como, por exemplo, o suporte da cabeça – o fruto da cabaça – que apresentava partes quebradas; a refixação desses elementos soltos como também as duas presas e o nariz da máscara; a reintegração pictórica dos elementos visuais desenhados na cabeça do Apasa.

As intervenções de conservação e de restauro foram realizadas com o uso de técnicas, produtos e de materiais que primaram pelo princípio da reversibilidade, sobretudo, por uso de materiais com semelhantes características das matérias-primas vegetais do objeto, *in natura*, havendo, assim, a compatibilidade estrutural entre os materiais utilizados quando da fatura da máscara e os materiais selecionados para a realização do tratamento de restauro no LCR.

Conseguintemente, a introdução dos adesivos, das cargas e dos pigmentos primou pela escolha de materiais que não caracterizaram adulteração ou mascaramento das substâncias que originaram o objeto em sua totalidade física, da paisagem vegetal-lúdica da aldeia.

Considerações Finais

Apasa simboliza, a meu ver, a atmosfera transformadora das coisas em si em seu estado alquímico, enquanto a mais pura verdade da materialidade da vida em transição. A própria transmudação de todas as coisas fluídicas em movimento, o próprio éter do que não é palpável, mas que em tudo está presente. Ela é lúdica, e a comparo à brincadeira do "pique - esconde", em que uma das pessoas de um grupo corre para pegar a todas as outras, mas apenas uma por vez, e uma vez pega, esta se transforma no ente que pegará os próximos, e assim por diante, num ritmo contínuo até sumirem todos, como num passe de mágica.

Considerando que, para os índios, autores da máscara Apasa, seja importante a destruição da mesma logo após o seu uso em ritual na aldeia, do ponto de vista da conservação e restauração, ela continuará interagindo na contemporaneidade, ainda que salvaguardadas em reservas técnicas de museus, quando reanimada em sua visibilidade. Dessarte, "*conservation itself is a way of extending and solidifying cultural identities and historical narratives over time, through the valorization and interpretation of cultural heritage*" (MATERO, 2000, p. 1), no conhecimento e na admiração pelas atividades pujantes da interação entre o homem e as suas paisagens e as suas visualidades. A substancialidade patrimonial revelada aos que penetrarem a materialidade das coisas na sua expressão estética, formal e histórica, sendo essa experiência, a indicadora da sintonia entre o objeto e tudo o mais que o traz à luz, expressar-se-á no instrumental de maior importância à sua preservação no mundo das coisas que o anima.

Referências

BLOOMFIELD, T. *Pupuru te mahara – preserving the memory: working with Mãori communities on preservation projects in Aotearoa*, New Zealand. Preprints of the 15th Triennial Conference of the ICOM Committee for Conservation, New Delhi, International Council of Museum, 2008. p. 144-149.

CARVALHO, M. L. *Práticas de intervenção em acervos etnográficos em fibra de buriti: artefatos xinguanos e sua natureza simbólica, imagética e material*. Novas Edições Acadêmicas, Omni Scriptum GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2014.

ICOM. *Code of ethics for museums*. International Council of Museums, Maison de L'UNESCO, 2006.

INGOLD, T. *Estar Vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia).

MATERO, F. *Ethics and Policy in Conservation*. Conservations and Videos. CGI Newsletters, Newsletter 15.1, 2000.

MILLER, D. *Materility*. Edited by Daneiel Miller. Duke University Pres, Durham and London, 2005.

NETO, A. B. *A Arte dos Sonhos*: uma iconografia ameríndia. Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Assírio & Alvim, edição 665, novembro de 2002.

RIBEIRO, B. G. *A Arte do Trançado dos Índios do Brasil*: um Estudo Taxonômico. Belém: Mus. Para. Emílio Goeldi/Rio de Janeiro: Inst. Nacional do Folclore, 1985.

YOURCENAR, M. et Alii. *The Emergence of Modern Conservation Theory*. In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage. Los Angeles: GCI, 1996.