O "artesanato da produção acadêmica": exercício historiográfico sobre a trajetória intelectual de Heloísa Fénelon

CRENIVALDO REGIS VELOSO JUNIOR *

O objetivo deste artigo é fazer um exercício introdutório de análise historiográfica da trajetória intelectual de Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996). O exercício faz uso de questões iniciais da pesquisa *O "artesanato da produção acadêmica": histórias, coleções e saberes na trajetória intelectual de Heloísa Fénelon*. Analisarei aspectos da trajetória de Heloísa Fénelon a partir de comentários provenientes das suas próprias e de outras penas. De sua autoria, faço algumas reflexões sobre a obra "A arte e o Artista na Sociedade Karajá", resultado da pesquisa de campo junto aos Karajá da Ilha do Bananal, região do rio Araguaia, no Brasil Central entre 1957 e 1960. De outros autores, tomo por base os comentários do antropólogo Luiz de Castro Faria em homenagem a Fénelon, publicado em 1997 na sessão *In memorian* da revista *Anuário Antropológico*/96. Tomando-os por eixo, intercalado por outros comentários, faço observações com o objetivo de discutir o potencial analítico da trajetória de Heloísa Fénelon a partir de problemáticas desenvolvidas nos campos das histórias dos intelectuais, das ideias e dos conceitos.

COMENTÁRIOS INICIAIS

Em fevereiro de 2010 tomei posse no cargo de historiador do Setor de Etnologia – Departamento de Antropologia – do Museu Nacional, resultado de concurso público realizado em 2008. Criado em 1818 como um museu de história natural, o Museu Nacional é atualmente classificado por suas coleções, colecionamentos, estudos e mediação cultural e política nos campos intelectuais das chamadas ciências naturais e ciências antropológicas. Uma rápida observação no organograma da instituição, publicada na web, indica o complexo quadro disciplinar. No campo das ciências naturais, compõe-se de coleções, cursos e pesquisas distribuídas em 35 *setores* vinculados aos *departamentos acadêmicos* de botânica, entomologia, geologia e paleontologia, vertebrados e invertebrados. Como museu antropológico, possui coleções, cursos e pesquisas distribuídas nos setores etnologia,

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGH-UNIRIO). Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Historiador no Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

arqueologia, antropologia biológica, linguística e antropologia social. É, portanto uma instituição exemplar do que Michel Foucault (2005) enunciou como uma sociedade do discurso e autores como Pierre Bourdieu (1968, 2004, 2005) e Roger Chartier (1990, 2005) classificaram como estratégicas para se entender as práticas e representações do campo intelectual. Um lócus privilegiado para reflexão sobre redes de sociabilidade e de histórias de intelectuais e de intelectuais mediadores, de práticas culturais e ação política, no sentido tratado por Gomes e Hansen (2016).

A expressão "intelectual" ganhou corpo na França, nos debates sobre o caso Dreyfus, no final do século XIX (CHARLE 2013; GOMES E HANSEN 2016). A despeito dos usos pejorativos, ora de maneira depreciativa, ora de maneira afirmativa, percebe-se cada vez mais a profissionalização de pessoas atuantes no mundo das letras, das artes e das ciências, em concorrência ao que era considerado o "belo espírito" de "imaginação brilhante" atribuído aos eruditos (CHARTIER, 1997:119). Contudo, ao longo do século XX os estudos historiográficos viam com certa ressalva a temática dos intelectuais e do meio intelectual, talvez pelas "desconfianças que pairaram – alimentadas pela Escola dos Annales e pelos estruturalismos de diversos tipos" (GOMES e HANSEN, 2016:10).

Desde o fim da década de 1960 produções historiográficas e sociológicas procuraram redefinir o papel do intelectual e do historiador em particular, em obras que suscitaram problemas de ordem epistemológica. A historiografia tem se debruçado em temas como história das ideias, dos conceitos, dos intelectuais e da formação de campos (político, cultural, literário, científico, religioso). Além dos já mencionados Michel Foucault e Pierre Bourdieu, autores como Reinhart Koselleck (1992), refletindo sobre a história dos conceitos, entre outros, são importantes referências. Suas questões e abordagens, tomadas como ferramentas analíticas, junto a reflexões teórico-metodológicas debatidas nos círculos das chamadas nova história e história cultural,[1]ajudam a pensar criticamente o ofício do historiador e o próprio fazer historiográfico.[2] Considera-se o final da década de 1970 e principalmente os anos 1980/90 um período fértil para os estudos intelectuais no campo historiográfico. Os estudos de Jean François Sirinelli (1996, 1998, 2009), por exemplo, são notabilizadas como

[1] Entre outros, Jacques Le Goff, Peter Burke, Michel de Certeau, Roger Chartier, Lynn Hunt, Robert Darton.
[2] Sobre os debates suscitados por alguns destes autores, ver: JASMIM (2005), SILVA (2010), LIMA (2014), CHARTIER (2005).

importantes para uma "nova" história política filiada à chamada história cultural (GOMES e HANSEN, 2016:11).

Através da problematização do documento o historiador produz saberes. Um das questões centrais é a crítica do documento, base da cientificidade da disciplina, conforme Le Goff, para quem "nenhum documento é inocente" (1990:109). Os arquivos, bibliotecas, museus não são auto-evidentes, é preciso avançar na investigação do que o autor chamou de "as condições de produção do documento" (1990:106). Ideia que remete a Michel Foucault (1979), para quem o documento não mais seria o testemunho do passado, mas produto do próprio historiador. Ao mesmo tempo em que trabalha em seu interior, o historiador o elabora, organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, sistematizados em conjunto.

Como assinalou Jacques Revel (1998:21), a escolha de um caminho particular (de um indivíduo, de um grupo de indivíduos) está relacionada à escolha do social e das relações nas quais se inscreve. Na função de historiador do Setor de Etnologia do Museu Nacional, abriu-se um portal de possibilidades investigativas. Logo nos primeiros dias de trabalho, tive acesso a nomes como Edgar Roquette Pinto, Raimundo Lopes, Heloísa Alberto Torres, Eduardo Galvão, Luiz de Castro Faria, Roberto Cardoso de Oliveira, entre outros, que estão na árvore genealógica intelectual do que é atualmente o Setor de Etnologia. Outros dois nomes tiveram presença em textos, dicionários e nos comentários dos colegas que com elas trabalharam: Berta Ribeiro, por suas pesquisas, colecionamentos e sistemas de classificação da produção material indígena; e Heloísa Fénelon. Este último nome cada vez mais foi ganhando centralidade na minha atuação profissional e problematização intelectual.

Por quase quarenta anos, Fénelon fez parte do quadro profissional do Museu, nos cargos de naturalista (1958), antropóloga (1960), curadora das coleções etnográficas (a partir de 1964) e professora titular (a partir de 1986). Foi uma das responsáveis pelas categorias classificatórias operadas no Setor de Etnologia e pela formação de vários quadros intelectuais que se debruçaram sobre as temáticas da cultura material, notadamente nos campos da antropologia, da arte, da história da arte, da museologia. Suas obras, baseadas em referências epistemológicas do campo da estética e da história da arte e do campo da antropologia cultural e social, inspiradas pelos comentários incentivadores de seus professores e orientadores, geraram novos comentários, atribuindo valor estético e artístico à cultura material de povos que até então eram considerados desprovidos destes sentidos. E, a partir das gerações por ela

formadas, desdobraram-se no campo da antropologia da arte, servindo de referência a novos comentários, alguns deles embasando processos voltados a políticas de patrimônio cultural material e imaterial do que passou a ser pensado, narrado e praticado como arte indígena.

COMENTÁRIOS PATRIMONIAIS E INDÍGENAS NO MUSEU

O nome Heloísa Fénelon foi se tematizando na minha própria trajetória, ganhando novos contornos quando, em janeiro de 2011, quatro indígenas Karajá – o então cacique Idiorina e três artesãs, ceramistas (Luhederu, Xiramaru e Belanré) da aldeia de Santa Isabel do Morro, ilha do Bananal – visitaram o Museu Nacional. Estavam acompanhados de pesquisadores interessados em "conhecer as coleções de bonecas cerâmicas e outros objetos Karajá que se encontram sob a guarda do Museu Nacional".[3] A performance consistiu no contato das ceramistas com as ritxoko ou ritxoo (na língua Karajá, povo que seu autodenomina *Iny*) coletadas na instituição. [4] O objetivo era a geração de dados e imagens para elaboração de um documentário e de uma pesquisa voltada ao processo de registro como patrimônio cultural imaterial.

O decreto nº. 3551 de 4 de agosto de 2000 criou o "programa nacional do patrimônio imaterial" e determinou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional(IPHAN) como órgão responsável pelo "registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio imaterial brasileiro". O IPHAN foi criado em 1937, num conjunto de políticas voltadas à "proteção do patrimônio histórico e artístico nacional" (decreto-lei nº 35, de 30 de novembro de 1937). O primeiro instrumento de "proteção" de bens culturais neste planejamento foi o "tombamento" de bens que passariam à vigilância e tutela do órgão.[5] Já o chamado "patrimônio imaterial" passou a fazer parte da linguagem jurídica brasileira no início do século XX, diretrizes e convenções internacionais, como a Convenção da UNESCO para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003). Diferente dos bens materiais, que

[3] Ofício n. 017/11 GAB./IPHAN-GO. Setor de Etnologia, MN/UFRJ.

[4] A autodenominação *Iny* (I'nã) é partilhada por três subgrupos do universo cultural e linguístico Macro-Jê: Karajá (*Iny mahâdu*), Javaé (*Ixâju mahãdu*) e Xambioá (Karajá do Norte – *Ixãbiòwa*). Segundo o Instituto Sócio Ambiental (ISA), em 2014 a população do subgrupo Karajá, era de 3768 pessoas, distribuídas em 18 aldeias. Ver: https://pib.socioambiental.org/pt/povo/iny-karaja.

[5] Para serem tombados, os bens passariam por processos administrativos e se estes fossem deferidos, seriam inscritos ao menos em um dos quatro "livros de tombo": o arqueológico, etnográfico e paisagístico; o histórico; o das belas artes; e o das artes aplicadas. Sobre a questão das políticas de patrimônio cultural e a criação de um "campo do patrimônio" no Brasil, ver, entre outros: Chuva (1998, 2012); Abreu e Chagas (2009).

seriam tombados, os chamados bens imateriais deveriam ser "registrados" nos "livros de registros de saberes, livros de registros de celebrações, livros de formas e expressão e livro de registros de lugares". As referências para inclusão nos livros seriam a "continuidade histórica e a sua relevância nacional para a história". Novos livros poderiam ser criados, e a cada 10 anos o patrimônio seria revisado. [6]

Políticas de patrimônio cultural, conforme indicou Márcia Chuva, estão voltadas à atribuição de "valor e significados a bens e práticas culturais que circunscrevem os limites da nação" (CHUVA, 2012, p.11). Neste sentido, duas questões podem ser pensadas: o que promoveria determinados saberes, celebrações, formas de expressão e lugares (e outros não) à sagração patrimonial? Quais seriam os indicadores de "continuidade" e "relevância" para a história do que se propõe "nacional"? No caso da patrimonialização dos saberes Karajá, a produção de Heloísa Fénelon e as coleções do Museu Nacional estiveram entre as referências argumentativas.

A proposta de pesquisa, inventário e elaboração do dossiê sobre as bonecas Karajá partiu de uma mediação entre pesquisadores da Universidade Federal de Goiás, do Museu Antropológico desta Universidade e lideranças e artesãs Karajá e a Superintendência do IPHAN de Goiás (LIMA FILHO, 2011). Durante a estadia no Rio de Janeiro, no início de 2011, a comitiva também iria ao Museu do Índio, da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e participaria da inauguração da exposição "Bonecas e cerâmicas ritxoko: arte e ofício do povo Karajá", na Sala do Artista Popular do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular. Todos com o mesmo objetivo documental. Além destes experiências em museus e centros culturais, entre as estratégias metodológicas adotadas na pesquisa ocorreram trabalhos de pesquisa de campo em aldeias Karajá.

O grupo visitou as exposições etnográficas do Museu Nacional em 26 de janeiro de 2011, dirigindo-se posteriormente à reserva técnica, onde bonecas coletadas por diferentes pesquisadores/coletores, situações e práticas de colecionamentos haviam sido separadas. Entre elas estavam algumas coletadas por Heloísa Fénelon em dois momentos diferentes: entre 1957 e 1960, resultado das primeiras pesquisas de campo no Araguaia; e entre 1978 e 1981, quando retornou à região em várias expedições. Mobilizada para o levantamento de dados à elaboração do dossiê de patrimonialização, a visita ao Museu Nacional teve como um de seus

[6] Os decretos citados podem ser consultados no sítio eletrônico do IPHAN: http://portal.iphan.gov.br

efeitos imediatos a elaboração de comentários por parte dos indígenas. Entre olhares, manuseios, sorrisos e conversas surgiram comentários sobre as ritxoko, elaborados pelas ceramistas na língua Karajá e traduzidas pelo cacique. Pelo que pude apreender, houve o reconhecimento de alguns estilos e formas, até mesmo com a identificação das autoras de algumas destas bonecas. Principalmente entre as que foram coletadas por Heloísa Fénelon nas pesquisas entre 1978 e 1981. O nome de Heloísa Fénelon, mencionado muitas vezes pelos não indígenas, foi reconhecido pelos visitantes Karajá. O cacique Idiorina mencionou que a professora era amiga do seu pai, e que entre os parentes mais velhos as lembranças sobre ela eram bastante felizes. Foi nesta visita que o professor João Pacheco de Oliveira, curador das coleções etnográficas do Museu, lançou a proposta para pesquisa e montagem da exposição sobre os Karajá e sobre a etnografia de Heloísa Fénelon.

Em 25 de janeiro de 2012, "saberes e práticas associados aos modos de fazer boneca Karajá" foram inscritos no livro de registro dos saberes; e a "Ritxoko: expressão artística e cosmológica do povo Karajá" inscrita no livro de registros de celebrações do IPHAN como patrimônio cultural imaterial brasileiro.[7] Após um ano de pesquisas, articulações com pesquisadores e indígenas, foi inaugurada no Museu Nacional a exposição "Karajá: Plumária e Etnografia", iniciada em 22 de março de 2012, exibindo objetos materiais do povo Karajá e prestando homenagem a Fénelon. Segundo Manuel Ferreira Lima Filho, um dos integrantes da equipe de pesquisa do processo de patrimonialização, a tese de Fénelon sobre os Karajás teria sido um trabalho de "modo pioneiro" (LIMA FILHO, 2012:49). Minha atuação nestas atividades foi fundamental para o desenvolvimento das questões que levaram à elaboração do projeto de doutorado.

COMENTÁRIOS *IN MEMORIAN*

Na revista *Anuário Antropológico*/96, Luiz de Castro Faria prestou uma homenagem à colega Heloísa Fénelon. Sua "forma peculiar da docência", junto à pesquisa de campo e à curadoria das coleções etnográficas do Museu Nacional, foi comentada como uma atividade de "surpreendente alcance". A atuação docente teria sido "talvez a mais produtiva de todas, em termos de exercício, de prática, ou seja, *do artesanato da produção acadêmica*" (grifo

[7] http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bonecas_karaja.pdf.

meu). O autor menciona que foram mais de 40 orientações no Museu Nacional, entre 1961 e 1986. Também podem ser citadas as experiências que se seguiram como professora titular de etnologia na mesma instituição e das orientações na pós-graduação em história da arte da Escola de Belas Artes (EBA), que ajudou a criar em 1985 (FARIA, 1997:271).

Aos comentários sobre a forma peculiar de docência, juntam-se outros sobre sua "formação" e "carreira", vista como "uma polifonia", destacando os trabalhos de campo e a museologia, bem como a sua "produção intelectual". O texto de Castro Faria foi publicado na revista *Anuário Antropológico*, importante publicação do campo antropológico, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de Brasília (criados, Programa e revista, por Roberto Cardoso de Oliveira), na sessão *In memorian*. Esta é destinada às homenagens póstumas, uma das marcas de reconhecimento por parte da rede de sociabilidade. Não à toa foi escrito por Castro Faria, um de seus mentores intelectuais.

O artesanato da produção acadêmica de Heloísa Fénelon foi tecido numa trajetória intelectual alinhavando os campos da arte e da antropologia. Entre 1948 e 1958 participou como artista de diversos salões de arte, como o Salão Nacional de Belas Artes, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Salão Baiano de Belas Artes, o Salão de Arte Moderna, entre outros. A arte também é evidenciada no início da formação acadêmica, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, com ênfase em xilogravura, pintura e cerâmica.

A inserção na antropologia ocorreu por intermédio de um curso oferecido no Museu do Índio, criado em 1953 por Darcy Ribeiro, formado pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo e que assumira importantes quadros no Serviço de Proteção ao Índio (SPI). O jornal *Correio da Manhã*, no domingo 22 de janeiro de 1956, anunciou as inscrições para seleção ao curso de aperfeiçoamento em antropologia cultural, o primeiro do gênero no Brasil, no Museu do Índio.[8] Haveria bolsa mensal de Cr$ 4 mil e mais Cr$ 25 mil para o trabalho de campo. O curso foi coordenado por Darcy Ribeiro, sob os auspícios do SPI e apoio da CAPES, com participação de professores como Castro Faria e Roberto Cardoso de Oliveira. Segundo Souza Lima, tinha por objetivos "produzir pesquisas em etnologia e difundir um padrão de inspiração 'científica' para o trabalho de 'proteção' junto às populações indígenas" (2012:815). Heloísa Fénelon prestou concurso e obteve uma vaga.

---

[8] Correio da Manhã, Domingo, 22 de janeiro de 1956, 2º Caderno, p. 9. Biblioteca Nacional Digital. In: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=57690&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Consultado em 01/09/2015.

Em meados do século XX, as práticas antropológicas no Brasil, em particular no Museu Nacional, situavam-se num panorama que o próprio Castro Faria chamaria posteriormente de "duas antropologias": uma "como ciência biológica", voltada aos estudos físicos e raciais, e outra como "ciência social, uma outra episteme". (FARIA, 2006, p. 19). Neste corte epistemológico de viés cultural, conforme indicou Domingues, os estudos etnológicos, pautados na observação direta dos aspectos da organização social, seriam "um novo campo de racionalidade da antropologia, em que a cultura (material e simbólica, incluindo os diferentes campos de conhecimentos) passava a ser o objeto da sua prática científica" (DOMINGUES, 2008:32). As pesquisas de etnologia indígena, por sua vez, repercutiam no indigenismo e na implementação de políticas indigenistas, em relação estreita com a agência responsável pelo exercício da tutela e governo dos povos indígenas do país, o SPI. [9]

Esta experiência colocou Heloísa Fénelon numa rede de sociabilidade que teria forte referência em suas produções acadêmicas. Entre o Museu do Índio e o Museu Nacional, foram nove meses de estudos teóricos intensos, envolvendo-se em literaturas sobre estrutura, organização social, parentesco, cosmologia, fricção interétnica, contato, mudanças, transformações, arte primitiva, arte tribal, arte africana, arte indígena. Seguindo protocolos da antropologia então em desenvolvimento, teria que fazer um trabalho de campo etnográfico e desenvolver uma tese. Sua relação com temas da arte e a influência de Darcy Ribeiro e Castro Faria nos temas de arte indígena, foram decisivos à experiência de aproximadamente cinco meses de pesquisas entre os Karajá e aos estudos posteriores.

Ao retornar para o Rio de Janeiro, foi selecionada ao cargo de naturalista no Museu Nacional (1958), no ano seguinte tornando-se antropóloga da instituição. Passaria a trabalhar diretamente com Castro Faria, à época chefe Divisão de Arqueologia e Etnografia. Entre 1959 e 1960, fez novas viagens etnográficas ao Araguaia. Ao voltar deste campo, dedicou-se ao estudo e à classificação dos objetos por ela coletados, produzindo fichas museográficas individuais, e começou a escrever sua tese sobre os Karajá. Também realizou outros trabalhos de campo junto a indígenas da região do rio Xingú, em várias expedições entre 1961 e 1978,

[9] O Serviço de Proteção dos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN) foi criado em 1910, pelo Marechal Cândido Rondon, passando em 1918 a atuar apenas como SPI. A agência atuou até 1967, quando foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Sobre o assunto, e sobre os temas de indigenismo e políticas indigenistas, ver: SOUZA LIMA, 1995.

principalmente aos Mehináku. Como resultado, publicou nova tese, "O mundo dos mehináku e suas representações visuais", através da qual foi concursada como professora titular do PPPGAS do Museu Nacional, em 1986.

Entre 1962 e 1963, teve sua primeira experiência intelectual internacional, estagiando no Musée de l'Homme, em Paris, França, com mediação de Castro Faria e Georges Henri Rivière, um dos nomes mais importantes do que passou a ser chamada de nova museologia social.[10] Os estudos sobre coleções etnográficas provenientes da "África Negra" e a leitura de bibliografia sobre "arte africana" levaram Fénelon a concluir que, assim como observara Darcy Ribeiro em referência à plumária dos indígenas Urubu-Kaapor, o contato com a sociedade nacional levaria ao desaparecimento das "artes nativas". Estas, em suas palavras, "tendem irrevogavelmente a desaparecer, decair ou perder a especificidade cultural diante do impacto da colonização, o que pensamos deva ocorrer sempre, seja ela na África ou no Brasil, onde o índio se defronta com a sociedade nacional". (COSTA, 1978:3).

Sua atuação transitou entre os atos de colecionar, práticas de ensino e de orientação de pesquisa e a curadoria das coleções etnográficas do Museu Nacional, exercida desde 1964. Além de estudar e fazer classificações ergológicas de vários itens do acervo, coordenou projetos de exposição e de conservação, como os trabalhos de ampliação dos espaços de guarda e acondicionamento, registro, classificação e reorganização dos objetos já existentes e das novas entradas, com apoio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), entre 1976-77.[11] Com investimento da mesma Fundação, entre 1977 e 1981, coordenou o projeto *Etnografia e emprego social da tecnologia*. Um dos subprojetos foi o de *Etnologia e Etnografia dos Karajá*, que permitiu o retorno à região do rio Araguaia com uma equipe de estagiários para um novo empreendimento de pesquisa e colecionamento. Também coordenou o projeto *Etnografia e emprego social da tecnologia em sociedades tribais e sociedades regionais*, entre 1981 e 1988, com apoio da mesma agência financiadora.

Na década de 1980, levou a produção material indígena brasileira ao Museu Nacional de Belas Artes, com a Arte indígena brasileira. Entre 28 de abril e 31 de maio de 1983, os

---

[10] Ofício, datado de 15 de fevereiro de 1962, de Georges Henri Rivière para Luiz de Castro Faria, encaminhando procedimentos para solicitação de bolsa para estágio de Heloísa Fenelon Costa. Arquivo Castro Faria - MAST: CFDA 11.06.176

[11] A FINEP foi criada em 1965, "destinado a prover recursos para o financiamento da elaboração de projetos e programas de desenvolvimento econômico". Decreto Nº 55.820, DE 8 DE MARÇO DE 1965. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/D55820.htm. Acessado em 28/08/2015.

salões do museu dedicado às artes consideradas eruditas foram tomados por plumárias, cerâmicas, cestarias, instrumentos e outras materialidades da cultura de povos indígenas do Brasil (COSTA, 1983).

Entre outros projetos, colaborou na produção da Suma Etnológica, coordenada por Berta Ribeiro. Era a edição atualizada em português do Handbook of South American Indians, publicada em 1963 pelo departamento de Etnologia Americana do Instituto Smithsonian, que propunha um estudo comparativo dos índios da América do Sul. Os trabalhos de reedição e atualização foram realizados entre 1982 e 1986, ano do lançamento dos três volumes do projeto, tendo Darcy Ribeiro como editor.[12] Os textos de Heloísa Fénelon publicados na Suma foram um estudo sobre "Habitação indígena brasileira", em parceria com Hamilton Botelho, e outro sobre "O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku". [13]

Suas últimas atividades foram numa articulação com universidades e museus japoneses, atuando por um ano na Universidade de Osaka, em 1995. Faleceu pouco tempo após retornar ao Rio de Janeiro, em 1996.

COMENTÁRIOS *IN VITAE*: ARTE E ANTROPOLOGIA

A aproximação entre arte e antropologia foi analisada por James Clifford na chave do "sistema arte-cultura", no qual o "ocidente contextualizou e valorizou objetos exóticos" de séculos anteriores. Para o autor, recuperar a história das coleções é fundamental para que se compreenda a apropriação das "coisas exóticas, dos fatos e significados" por parte da antropologia e da arte moderna. Desde a virada do século XIX para o XX, objetos coletados seriam classificados sob duas grandes categorias: "artefatos culturais (categoria científica) ou obras de arte (categoria artística)", sendo-lhes destinados lugares específicos de salvaguarda (museus etnográficos e museus de belas artes). No decorrer do século XX, vários movimentos direcionaram "cultura etnográfica" para "bela arte" e "obras de arte" para cultura. Objetos

[12] Os volumes iniciais foram dedicados à Etnobiologia (v.1), à Tecnologia indígena (v.2) e à Arte Índia (v.3).
[13] Nos anos 1980, seu interesse de observação e estudos também se voltou ao candomblé, como se percebe no projeto *O espaço do candomblé no Rio de Janeiro*, com apoio do Instituto Nacional do Folclore / Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Entre 1982 e 1988, percorreu diversas casas de candomblé no município. Tal qual nas pesquisas sobre populações indígenas, um dos interesses era o estudo dos espaços sociais, entre os quais a arquitetura e a cultura material, incluindo-se "objetos usados em rituais, indumentárias e outros." Entrevista com Heloísa Fénelon. Programação Funarte. Rio de Janeiro, ano 3, n. 25, jan. 1988, p.9

tidos como “exóticos”, “primitivos”, “arcaicos” passaram também a ser vistos como “arte”, equiparados estética e moralmente às obras ocidentais, conformando ideais de “arte primitiva”. Categorias elaboradas sob as epistemologias e cosmologias ocidentais, arte e cultura foram estendidas a todos os povos do mundo (CLIFFORD, 1994:69-89).

Heloísa Fénelon é uma das mais importantes referências na atribuição de valor de arte às bonecas Karajá. Não foi a primeira a lançar este enunciado, mas foi fundamental na elaboração de uma tese sobre o tema. “A arte e o Artista na Sociedade Karajá”, foi apresentada no concurso de livre docência da cadeira de História da Arte da Escola de Belas Artes, em 1968, onde se tornou docente. Em 1978, foi publicada pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), com apoio da FINEP, em meio aos projetos que desenvolvia com recursos desta instituição de fomento.

Já no título fica claro o uso de categorias do campo da arte e da antropologia. Na apresentação do trabalho, as referências ficam ainda mais evidenciadas. Do campo da arte, tiveram importância os estudos comparativos das manifestações artísticas, os estudos sobre estética da escultura e as pesquisas em história da arte e história e sociologia da arte. A participação no curso de antropologia cultural e o envolvimento acadêmico com pesquisadores da área foram a chave para referenciais teóricos que compuseram o seu repertório antropológico. De Darcy Ribeiro, reconheceu o incentivo e a orientação inicial. Com ele aprendera que o pesquisador não deveria se limitar à “reconstrução de culturas tribais muitas vezes próximas da descaracterização”, mas deveria também se ocupar da “situação real e presente”. Além do risco de perderem o seu “caráter próprio”, as sociedades indígenas estariam “ameaçadas em suas possibilidades de sobrevivência”. Heloísa Fénelon lembra ainda que esta reflexão era um “trabalho pioneiro” de Ribeiro sobre a “política indigenista no Brasil” (COSTA, 1968:2). O tema de arte indígena emergiu em Darcy através de obras como “arte kadiwéu” (1951) e “arte plumária dos índios Kaapor” (1957), resultado de trabalhos de campo e da análise de coleções do Museu Nacional.

A outra referência para o estudo da arte indígena foi Castro Faria. Segundo a autora, Castro a orientou para que realizasse pesquisa de observação direta da “produção de obras, que nós chamamos de arte” na “cultura ocidental” junto aos karajá (FARIA, 1996:267). Seria ele um dos poucos, assim como Darcy, a se preocupar com o estudo das “artes primitivas e da Etnologia brasileira”. Anos antes das pesquisas de Fénelon, Castro Faria já havia

desenvolvido estudos sobre “figuras em argila” e “figuras humanas” deste grupo, apontando a existência de uma fase “tradicional” e de uma fase “moderna”. A mudança estilística resultaria do avanço dos contatos com a “sociedade nacional” e incentivada pela produção de artesanato, voltado ao comércio com turistas, sertanejos (“neobrasileiros”) e indigenistas. Na homenagem necrológica que prestou à sua orientanda e posterior colega, Castro negou a posição de pioneirismo no estudo de arte indígena que lhe fora atribuído por Heloísa Fénelon, argumentando que os seus estudos se basearam em “peças produzidas, de coleções etnográficas e arqueológicas do Museu Nacional”. Nesta passagem, afirmou que até então nada se sabia “sobre a estética dos seus autores” e menos ainda “se eles seriam identificados como artistas”. As sociedades tidas por “simples” seriam vistas como “homogêneas” por “um velho preconceito” (da antropologia), sendo identificadas apenas “as funções de chefia: religiosa, guerreira, de facções ou de linhagens”. Por isso, Heloísa Fénelon seria efetivamente a “pioneira na construção de uma antropologia da arte”, pois seu trabalho se fundamentara em “observação participante”, no “colecionamento teoricamente esclarecido, na identificação dos autores e dos seus papéis sociais” (FARIA, 1997:267).

Já as relações com Roberto Cardoso de Oliveira a incentivaram a desenvolver observação à luz dos referencias de “contato interétnico” e “colonialismo interno”. Convidado por Darcy Ribeiro a ingressar nos quadros do SPI em 1953 e lecionar no curso do Museu do Índio, Cardoso de Oliveira havia concluído a graduação em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Em sua produção, ideias como “aculturação” e “deculturação”, presentes na antropologia norte-americana, e “mudança social”, presente nos estudos britânicos, foram acionadas para entender as populações indígenas brasileiras, lançando mão de categorias como fricção interétinca e colonialismo interno.

Ainda que não possamos falar em gênero como categoria de análise neste momento, temas como o “ajustamento da mulher karajá à sociedade” e os “problemas relativos à socialização das crianças e ao papel social da mulher” foram indicados por Josidelth Gomes Consorte, orientadora durante o curso de aperfeiçoamento em antropologia, e Maria Laís Mousinho Guidi. (COSTA, 1968:2).

Na tese, Heloísa Fénelon indica que os períodos de campo foram majoritariamente concentrados na aldeia de Santa Isabel do Morro, na proximidade do posto do SPI na região, o Posto Indígena Getúlio Vargas. Em 1959, por exemplo, esteve por treze dias na aldeia

Fontoura; por poucas horas no Posto Indígena Heloísa Alberto Torres, na aldeia de Barra do Tapirapé; e ainda menos tempo em aldeias karajá junto ao povoado brasileiro de Mata Verde. Suas observações foram mais concentradas na aldeia de Santa Isabel do Morro, nas imediações do Posto Indígena do SPI. Não são, portanto, todas as mulheres indígenas ou todas as mulheres Karajá representadas como as de maior prestígio artístico. Os dados da coleção de objetos desta primeira fase de pesquisa de campo, formadas para o Museu Nacional, indicam a sua distinção pelas bonecas e pelas ceramistas de Santa Isabel. Dos 84 itens registrados, 79 são classificadas como "figuras em cerâmicas", as "ritxoko". Dos 81 objetos com indicação nas fichas de qual aldeia provem, 65 são de Santa Isabel do Morro, 8 de Fontoura, 5 de Mato Verde e 3 de Barra do Tapirapés.

O objetivo de sua investigação era "compreender o processo de mudança que tem sofrido a sociedade karajá, provocado através do contato com a sociedade nacional, imposto à sociedade indígena". As transformações na arte acompanhariam as mudanças na vida social indígena como um todo. A autora deu atenção especial à cerâmica e aos desenhos ornamentais utilizados na decoração do corpo e de objetos por ela considerados artesanais. A formação e os estudos da coleção de desenhos revelaram para a autora "duas expressões antagônicas": por um lado a "representação de aspectos ou maneiras de viver da sociedade estranha"; por outro, "a vida autêntica indígena". (COSTA, 1968:1).

Em sua proposta analítica, as mudanças provocadas pelo avanço das populações "sertanejas" e "neobrasileiras", atreladas ao fato da navegação no rio Araguaia ter construído uma crescente rede turística desde a década de 1940, teriam levado não apenas a mudanças nos padrões estéticos, mas também do próprio comportamento dos Karajá. Baseada nas narrativas das ceramistas e de outros informantes, Heloísa Fénelon indicou o nome de Wederí como a ceramista responsável pela criação das modernas bonecas cozidas. O cozimento permitiria maior possibilidade de criação e durabilidade, diferente do que acontece com as bonecas de cera de abelha e barro cru. O aumento dos contatos coloniais e ampliação do mercado consumidor de artesanato seriam alguns dos motivos e incentivos às transformações.

Em sua tese, indica que do mesmo modo que o "turista valoriza o índio artista (isto é, especializado no fabrico de objetos artesanais)", os karajá teriam a consciência das vantagens que esta visão do civilizado (*tori*, branco) poderia lhes proporcionar, sobretudo no sentido econômico: "permite caracterizá-los como um povo de artesãos orgulhosos de sua habilidade"

(COSTA, 1978:27). Em sua sugestão, entre os Karajá "as funções da arte" seriam a "manutenção do orgulho tribal", exercendo também função "essencialmente econômica". A população sertaneja com quem os karajá conviviam à época não exerceria atividades de caráter artístico, enquanto estes indígenas seriam reconhecidos por expertises estéticas de crescente circulação. Haveria também entre os próprios karajá um sentimento de distinção, uma "consciência que tem os melhores artistas da qualidade superior de seu trabalho, e, ainda mais, a prática elaborada pintura do corpo". Esta consciência lhe sugere "um alto grau de sensibilidade dos Karajá de Santa Isabel em relação às atividades artísticas" (COSTA, 1978:27).

Dialogando com o vocabulário do campo intelectual indigenista da qual estava inserida, o pressuposto de Heloísa Fénelon era o de que o "indígena brasileiro está igualmente submetido à situação de colonização", portanto sujeito "às consequências culturais dela decorrentes". Deste modo, a arte Karajá, "assim como desapareceram ou se descaracterizaram muitas outras artes indígenas no Brasil", estaria sujeita à "perda de qualidade e de seu caráter singular". Porém, "no caso da cerâmica Karajá", sua conclusão vai numa outra direção: a cerâmica não sofreu "decadência imediata" com as mudanças provocadas pela "ação externa". Em sua tese, não é a mudança que, por si, provoca "perda de valor". Mas são "circunstâncias específicas em que se dá a adoção de novas formas artísticas" que permitem ou não a atribuição do valor de "perda" cultural. Sustentando assim que entre a produção de cerâmica Karajá houve o "enriquecimento em vários aspectos desta arte". (COSTA, 1978:157-158).

COMENTÁRIOS (PRELIMINARMENTE) FINAIS

O objetivo deste trabalho foi exercitar questões em desenvolvimento na pesquisa de doutorado que venho realizando no PPGH-UNIRIO. Não se trata de aplicar métodos e categorias de forma automática a fim de obter resultados direcionados. Nem tão pouco era a intenção chegar a conclusões definitivas. Trata-se, antes, de verificar o potencial analítico da trajetória intelectual de Heloísa Fénelon desde um ponto de vista historiográfico em diálogo com o campo da história cultural e social dos intelectuais e da produção e circulação de ideias e conceitos. Ainda: de pensar sobre o ofício do historiador que se dedica aos temas de museus e coleções etnográficas.

Tomando por base a categoria de comentário tratada por Michel Foucault na ordem do discurso, analisei passagens da trajetória intelectual de Heloísa Fénelon, de sua produção acadêmica sobre os Karajás e sobre comentários posteriores que lhe foram atribuídos, culminando no processo de políticas de criação de patrimônios culturais. Foi possível perceber, mesmo que de forma embrionária, fluxos genealógicos de sua trajetória, inserida numa rede de sociabilidade que a vinculou a nomes como Darcy Ribeiro, Luiz de Castro Faria e Roberto Cardoso de Oliveira e a propostas temáticas e teórico-metodológicas que a acompanharam em sua vida institucional e profissional. Neste sentido, através de protocolos antropológicos e estéticos, a atribuição de valor de arte à produção material indígena (especificamente Karajá) foi fundamental à tese de que o contato entre "indígenas" e "sociedades nacionais" não é, a priori, causa das perdas culturais, como se tinha por pressuposto nas categorias de aculturação.

Para Heloísa Fénelon, são as condições em que ocorrem os contatos que definem os desdobramentos. No caso da arte cerâmica Karajá, a autora observou enriquecimento. Este "enriquecimento" estaria associado aos efeitos da "fase moderna" na produção da cerâmica, particularmente das bonecas. Na chave da "invenção das tradições" (HOBSBAWN, 1997), o que fora chamado de "fase moderna" tornar-se-ia uma das referências da tradição "inventada" como nacional, no processo de patrimonialização destas práticas culturais, nos anos 2010. Sob este ponto de vista, a atribuição de valor de arte, cultura e patrimônio imaterial aos saberes e modos de fazer as bonecas Karajá e a atuação de museus neste processo é revelador de jogos de forças e relações de poder nos processos de classificação e criação de imagens de nação e nacional. Apesar da atualização dos preconceitos e da violência física e simbólica contra estas populações, alvo de políticas de colonização em nome do desenvolvimento, não se pode negar a inscrição de uma visão mais positiva em relação à sua produção, o que pode ser pensado como desdobramento da ação política da trajetória intelectual e de produção de ideias e conceitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Campo Cultural e projeto criador. In: POUILLON, Jean (org.) Problemas do estruturalismo. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

_____ Os usos sociais da ciência – por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2004.
_____ Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe. In: A Economia das Trocas Simbólicas. Perspectiva: São Paulo, 2005.
BURKE, Peter (org.) A escrita de História. Novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992
---------- O que é história cultural. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2008.
CERTEAU, Michel de. A Escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
CHARLE, Christophe. "O nascimento dos intelectuais", *História da Educação*, Pelotas, n. 14, set. 2013.
CHARTIER, Roger. "O homem de letras" em VOVELLE, Michel (org.) *O homem do iluminismo*, Lisboa, Ed. Presença, 1997.
_____ "Pierre Bourdieu e a história", *Topoi, Revista de História*, Rio de Janeiro, v.3, n.4, jan. jun. 2002, p. 139-182.
_____ A história cultural. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
CHUVA, Márcia R. Romeiro. Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40). Tese de Doutorado em História. UFF, 1998.
_____. História e Patrimônio. Revista Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 32, 2012.
COSTA, Maria Heloísa Fénelon. A arte e o Artista na Sociedade Karajá. Tese apresentada ao concurso de livre docência na cadeira de História de Arte da Escola de Belas Artes, 1968.
_____ A arte e o Artista na Sociedade Karajá. Brasília: FUNAI, 1978.

_____ Catálogo da exposição Arte Indígena Brasileira: 28 de abril a 31 de maio de 1983. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.
_____ O mundo dos Mehinaku e suas representações. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.
CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico, 23 (Cidade), Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. pp. 69-89.
DARNTON, Robert (1986). O grande massacre de gatos e outros episódios da história francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
DOMIGUES, Maria Heloísa Bertol. Tradução Cultural na Antropologia dos anos 1930-1950: as expedições de Claude Lévi-Strauss e de Charles Wagley à Amazônia. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 3, n. 1, p. 31-49, jan.-abr. 2008.
FARIA, Luiz de Castro. Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996). In: Anuário Antropológico/96. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.
FOUCAULT, Michel. A arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. *Microfísica do Poder*. Edições Graal, 1979.
_____ Sobre o Discurso (aula inaugural do Collège de France, em 2 de dezembro de 1970). São Paulo: Edições Loyola, 1996.
GOMES, Angela de Castro e HANSEN, Patricia Santos. Intelectuais mediadores – práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civiliação Brasileira, 2016.
HOBSBAWN, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: paz e terra, 1997.
HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
JASMIM, Marcelo Gantus. "História dos conceitos e teoria política e social: referências preliminares", em *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, vol. 20, n. 57, fevereiro de 2005.
KOSELLECK, Reinhart. "Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos". *Estudos Históricos*, vol 10, 1992.
LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
LIMA, Pedro Luiz. "A arqueologia do saber e o contextualismolingüístico: um estudo comparativo dos métodos de Michel Foucault, Quentin Skinner e John Pocock", *Leviathan*, Cadernos de Pesquisa Política,n. 8, 2014.
LIMA FILHO, Manuel Ferreira. A Arte de Saber Fazer Grafismo nas Bonecas Karajá. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012.
SILVA, Ricardo. "O contextualismolingüístico na história do pensamento político: Quentin Skinner e o debate metodológico contemporâneo" em *Dados, Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 53, n. 2, 2010.
REVEL, Jacques. Jogos de Escala. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
SIRINELLI, Jean-François. "Os intelectuais". In: RÉMOND, René. *Por uma história política*, Rio de Janeiro, FGV, 1996.

_____ "As elites culturais" em RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François (orgs.). *Para uma História Cultural*, Lisboa, Ed. Estampa, 1998.

_____"Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas, configurações historiográficas" AZEVEDO, Cecília ET alli. (org.) *Cultura política, memória e historiografia*, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2009.

SOUZA LIMA, Antônio Carlos. Um grande cerco de paz. Poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. O exercício da tutela sobre os povos indígenas: considerações para o entendimento das políticas indigenistas no Brasil contemporâneo. Revista de Antropologia, v. 55, n. 2 São Paulo: USP, 2012.