



História Unisinos
ISSN: 2236-1782
efleck@unisinos.br
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Melo Santos, Rita de Cássia
Objetos em trânsito - Amélia Cavalcanti e o colecionismo do século XIX
História Unisinos, vol. 24, núm. 3, 2020, Septiembre-Diciembre, pp. 351-364
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
São Leopoldo, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=579865460003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Objetos em trânsito - Amélia Cavalcanti e o colecionismo do século XIX

Objects in transit - Amélia Cavalcanti and the 19th century collecting

Rita de Cássia Melo Santos¹

<http://www.cchla.ufpb.br/dcs/>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-93686176>

Resumo: A coleção Marquesa de Cavalcanti, mantida no Museu Volkenkunde, em Leiden, na Holanda, é um dos registros mais antigos da existência de objetos brasileiros neste museu. Faz parte de uma coleção mais ampla criada para a Exposição Antropológica Brasileira, realizada em 1882, e para a Exposição Universal de Paris, realizada em 1889. O foco principal deste artigo são os itinerários dessa coleção, desde suas primeiras exposições no Brasil e em Paris até a coleção *Volkenkunde* em Leiden. Apesar do desafio colocado pela ausência de documentação para entender a “vida social” dos objetos, acreditamos que a investigação dos itinerários das coleções e a análise das diferentes relações sociais inscritas nos objetos possam fornecer uma chave para a compreensão da história da etnografia e da arqueologia. Este artigo analisa como as coleções conectaram regiões coloniais à áreas metropolitanas na segunda metade do século XIX, no caso particular do Brasil, Paris e Holanda. Discute ainda o papel da mulher na produção de coleções arqueológicas e etnográficas e, consequentemente, o seu lugar na produção de conhecimento antropológico e arqueológico.

Palavras-chave: Viscondessa de Cavalcanti; Coleções etnográficas; Volkenkunde Museum

Abstract: The Marquesa de Cavalcanti Collection, hosted at the Volkenkunde Museum, in Leiden, Netherlands, is one of the oldest records of the existence of Brazilian objects in this museum. It is part of a broader collection created for the Brazilian Anthropological Exhibition, realised in 1882, and for the Universal Exhibition in Paris, realised in 1889. The main focus of this article is on the itineraries of this collection from its first exhibitions in Brazil and Paris to the Volkenkunde Collection in Leiden. Despite the challenge posed by the lack of documentation to understand the “social life” of objects, we believe that the investigation of the itineraries of collections and the analysis of different social relations inscribed in these objects may provide a key to understanding the history of ethnographic and archaeological collections. This article analyses how collections connected colonial regions to metropolitan areas in the second half of the 19th century, in the particular case of Brazil, Paris, and the Netherlands. It further discusses the role of women in the production of archaeological and ethnographic collections and, consequently, their place in the production of anthropological and archaeological knowledge.

¹ Universidade Federal da Paraíba. Departamento de Ciências Sociais/CCHLA e Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Campus, Jardim Cidade Universitária 58.051-900 João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Keywords: Viscountess Cavalcanti; Ethnographic collections; Volkenkunde Museum

Introdução

A coleção Marquesa de Cavalcanti é o mais antigo registro de objetos brasileiros no Museu Volkenkunde, na Holanda. Fundado em 1837, o Museu Volkenkunde é um dos primeiros museus etnográficos da Europa. Sua coleção, formada inicialmente a partir dos gabinetes de curiosidades holandeses, teve sua expansão máxima no final do século XIX e durante a primeira metade do século XX (Keurs, 2007). A coleção Marquesa de Cavalcanti no Museu Volkenkunde faz parte de uma coleção maior, criada inicialmente para a Exposição Antropológica Brasileira no Rio de Janeiro, realizada em 1882, e para a Exposição Universal de Paris, realizada em 1889. A criação de coleções no Brasil, destinadas a exposições nacionais e universais, consistiu em um longo processo de reunião de coleções individuais e doações privadas mobilizadas por colecionadores particulares, cientistas, diretores de museus, ministros e até pelo imperador Dom Pedro II (1825-1891).

Embora os objetos vissem representar a nação e sua civilização, foram escolhidos através de esforços muito específicos, realizados em circunstâncias muito precisas por esses colecionadores, e às vezes de difícil definição sobre sua real pertença. Segundo Heizer, apesar de ser produzidas no contexto de exposições públicas e nacionais, as coleções que compõem a Coleção Marquesa de Cavalcanti original são propriedade intelectual e artística do Visconde e da Viscondessa de Cavalcanti (Heizer, 2005). Além do contexto inicial de sua criação, em momentos posteriores, outras circunstâncias permitiram a manutenção e ampliação da coleção.

No caso da coleção Marquesa de Cavalcanti, o destino da coleção após a exposição em Paris em 1889 foi determinado por um fato bastante inesperado. O clima de instabilidade política que precedeu a proclamação da República Brasileira (1889), e a lealdade de Diogo Velho Cavalcanti (1829 a 1899) ao imperador Dom Pedro II, fizeram com que o Visconde se tornasse o comissário da delegação brasileira na exposição de Paris. Após o término do evento, ele decidiu, por lealdade ao ex-imperador, permanecer em Paris, regressando ao Brasil somente em 1891, após a morte de Dom Pedro II. A família, então em retorno ao Brasil, permaneceu aqui até o ano de 1899, quando faleceu o Visconde (Costa, 2010). Com a morte de seu marido, Amélia Machado de Cavalcanti de Albuquerque (1852-1946) tornou-se a principal herdeira das coleções e iniciou um processo de distribuição da coleção

por meio de doações e vendas, principalmente nas primeiras décadas do século XX.

De uma perspectiva interpretativa, tomo a sugestão de Joyce de pesquisar os itinerários dos objetos e as relações sociais que eles desencadeiam (Joyce, 2017). Essa escolha – ao invés do caminho clássico da “vida social das coisas” (Appadurai, 1988) – traz à tona o potencial analítico tomado a partir do distanciamento das analogias com a vida humana proposto por Appadurai. Afinal, como Joyce aponta ao analisar a circulação da cerâmica hondurenha,

[...] os itinerários, em particular, permitem-me imaginar os muitos séculos em que os vasos descansavam embaixo do solo entre os séculos X e XIX, como uma pausa no trânsito, não como a morte e uma espécie de ressurreição da vida após a morte. Participar de itinerários também me permite vincular histórias parciais de vasos individuais, oleiros e os lugares que eles ocupavam em fios mais longos, que finalmente conectam os experimentos mais antigos com argila em Honduras, antes de 1500 aC, até o dia 21.

Os itinerários da coleção Cavalcanti são o foco deste artigo, que explora como as coleções arqueológicas e etnográficas conectaram regiões coloniais a capitais metropolitanas na segunda metade do século XIX. Além disso, discute o papel das mulheres (aristocráticas) na confecção de tais coleções e, consequentemente, o seu lugar na produção de conhecimento antropológico e arqueológico. Como enfoque mais importante, porém, este artigo lida com essas questões abordando os potenciais e as limitações do encontro com coleções não documentadas.

Quando comecei minha pesquisa no Museu Volkenkunde, em Leiden, pouco se sabia sobre a história da coleção. Apenas o nome de seu colecionador era conhecido – um nome que fora mantido ao longo dos anos – e o século XIX como o período de sua criação. Além disso, o inventário da coleção indicava a existência de 339 itens, principalmente arqueológicos. A precariedade da informação em relação às coleções arqueológicas e etnográficas está longe de ser um problema exclusivo do Museu Volkenkunde. Stocking (1985) calcula que cerca de 90% das coleções no mundo não possuem dados relevantes sobre sua criação e composição.

É comum, portanto, que os objetos acabem sendo usados como meros elementos “exóticos”, sem muita referência de onde possam ter vindo e quem foi responsável por reunir-los e, muito menos, sobre seus criadores. Poucas

² A referência realizada por Stocking foi feita ainda na década de 1980, exatamente no ponto de virada dos Estudos de Cultura Material, sobretudo na Antropologia e Arqueologia Britânicas. Embora já houvesse avanços nos estudos de cultura material, ainda havia muito o que fazer. Para um resumo do ponto de virada nos estudos sobre Cultura Material e o aumento de estudos, consulte: D. Hicks e M. Beaudry (2010).

são as instituições que conseguem fornecer uma avaliação detalhada e completa de suas coleções.² Longe de ser uma questão exclusiva para a coleção formada pela Viscondessa, esse costumava ser um procedimento recorrente dos museus. Segundo Fabian (2004), para deixar de ser um “artefato étnico” e se tornar um “objeto etnográfico”, “as coisas” eram radicalmente descontextualizadas nas configurações dos museus. Seu lugar nos museus etnográficos e nos esquemas de interpretação supõe a supressão das condições de sua aquisição e conceitualização prévia.

Se entendermos que a falta de informações sobre coleções não é um problema singular, mas um problema que afeta um grande número de museus etnográficos e de história natural em todo o mundo, parece correto perguntarmo-nos como podemos contribuir para criar soluções para esse impasse. Tomando o caso específico da coleção Marquesa de Cavalcanti, e tentando enfrentar esse problema de coleções não documentadas, este artigo está organizado em três partes.

Primeiro, exploro o processo de formação dessa coleção no Brasil e suas conexões com o ambiente científico e museológico, controlado por uma elite econômica e intelectual. Analiso a coleção como parte das exibições da Exposição Antropológica realizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro em 1882. Na segunda parte, analiso o uso de parte da coleção na Exposição Universal de Paris em 1889, enfatizando, nesta seção, a importância das mudanças de ênfase da coleção. Em 1889, Amélia optou por destacar as peças numismáticas da coleção e reduziu a presença de objetos arqueológicos e etnográficos. Ao tentar entender essa escolha no âmbito do itinerário da coleção, apresento posteriormente os caminhos que levaram a coleção ao Museu Volkenkunde em Leiden, quando um circuito pré-estabelecido de comerciantes colocou em contato Amélia Machado Cavalcanti e os diretores dessa instituição, que buscavam ampliar a representatividade das coleções sul-americanas no museu. Finalmente, na conclusão, volto – através do caso apresentado aqui – às contribuições concretas que esse tipo de estudo poderia proporcionar para a compreensão de coleções não documentadas.

1. A coleção Cavalcanti na Exposição Antropológica Brasileira

Embora referida apenas como a “Coleção Cavalcanti”, esta parte da coleção do Museu Volkenkunde em Leiden

não deve ser entendida como uma criação individual. O casal Cavalcanti e sua família realizaram o processo de coleta durante o século XIX. As coleções brasileiras formadas ao longo do século XIX não foram fruto de um plano científico ou museológico. Em vez disso, foram em grande parte o resultado dos esforços de colecionadores particulares com formação educacional e condições de coleta amplamente diferentes. Apesar dos esforços de Ladislau Netto (1838-1894), diretor do Museu Nacional, para construir laboratórios e treinar expedições durante a segunda metade do século XIX, a descontinuidade de recursos financeiros para adquirir coleções ou formar equipes de pesquisa tornou impossível materializar as pretensões de Netto.

Quando o impulso de coleta se intensificou no Brasil nas últimas décadas do século XIX – animado pelo *boom* de exposições nacionais e estrangeiras –, a associação com colecionadores particulares tornou-se uma colaboração frequente e importante para a realização desses eventos. No “Guia da Exposição Antropológica de 1882”, das 780 entradas que compõem o guia, cerca de 187 mencionam a contribuição de colecionadores particulares e instituições associadas – cerca de 28% das exposições vieram de mãos privadas.³

No caso específico da coleção depositada no Museu Volkenkunde, sua formação resulta diretamente dessa associação entre colecionadores particulares e exposições públicas coordenadas por comitês e instituições vinculadas ao Museu Nacional. Embora não possamos determinar exatamente quando cada peça foi adquirida ou os métodos de coleta realizados pelo casal Cavalcanti, sabemos que uma parte inicial da coleção foi formada entre os anos de 1870 e 1880, tendo sua primeira exposição relevante em 1882 na Exposição Antropológica do Rio de Janeiro e depois um período de silêncio até 1889, quando foi novamente exibida em Paris na Exposição Internacional.

Nesse sentido, a primeira pergunta a ser feita refere-se ao ‘espírito colecionador’ do casal Cavalcanti. O que poderia tê-los motivado a reunir os objetos exibidos em 1882? Que referências eles tiveram ao produzir o que seria exibido no Rio de Janeiro, depois em Paris e, finalmente, nas reservas do Museu Volkenkunde? Estudar os itinerários da coleção, estudando a trajetória do casal, sua formação acadêmica, sua inserção nos círculos políticos e científicos, pode nos ajudar a entender melhor os significados da coleção em si e a importância que ela assumirá em diferentes pontos de sua trajetória.

O casal (*Viscondes* e não *Marqueses*, como está registrado no livro de tombo do Museu Volkenkunde)

³ O guia não apresentou necessariamente objetos de maneira individual. Pequenos e grandes arranjos foram listados, e ao lado deles foi indicado o nome do proprietário. Quando o próprio Museu Nacional era o detentor do objeto, ele era indicado por meio de um ‘M.N.’. Museu Nacional. Guia da Exposição Antropológica de 1882 (Rio de Janeiro: Typ. Por G. Leuzinger & Filhos, 1882).

era formado por Amélia Machado de Cavalcanti de Albuquerque (1853–1946) e Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque (1829–1899). Ambos descendentes de famílias brasileiras ligadas à agricultura e ao governo, casaram-se em 1871 e receberam, em 1888, o título de Viscondes diretamente do imperador Dom Pedro II. Apesar de sua nomeação tardia como Viscondes, o casal veio da alta classe aristocrática e imperial do Brasil.

Numa época em que o treinamento acadêmico institucional não era facilmente acessível para as mulheres no Brasil, a primeira e mais intensa educação de Amélia se deu no ambiente doméstico. Nesse sentido, sua formação moldou suas práticas de coleta. Amélia era filha de Constantino Machado Coelho e Mariana Barbosa de Assis Machado. Seus pais eram reconhecidos na região de Minas Gerais, de onde vieram, não apenas como economicamente influentes, mas também como uma família instruída. Seu pai, por exemplo, foi considerado pelo naturalista e viajante Louis Agassiz como um excelente fotógrafo. O viajante até lhe agradeceu especificamente em seu trabalho por suas contribuições: “*Agassiz deve à gentileza do Sr. Machado uma série de fotografias e vistas estereoscópicas dessa localidade, que começaram durante a expedição e foram concluídas durante nossa viagem ao norte*” (Agassiz, 1937).

Mariano Procópio, seu tio por parte de mãe, foi deputado provincial de Minas Gerais e fundador da colônia de Dom Pedro II. Foi responsável pela construção da estrada que ligaria Petrópolis (RJ) a Juiz de Fora (MG) e, também, o primeiro membro da família a participar de uma exposição já em 1878, como delegado da Exposição Universal em Paris, onde recebeu títulos honoríficos por suas ações e realizações (Costa, 2010, p.40).

Não é possível determinar de onde veio a motivação colecionadora de Amélia Machado. Podemos afirmar, no entanto, que o trabalho e a participação de seu tio, Mariano Procópio, na Exposição Universal de Paris; a estreita relação com seu pai, Constantino Machado Coelho, com sua conexão com o universo da fotografia; os naturalistas-viajantes que atravessaram a região de Minas Gerais; e, finalmente, a popularização da coleta como um passatempo no começo do século XIX entre as elites instruídas, tudo contribuiu para moldar o interesse e a prática de formação de coleções empreendida por Amélia.

Nosso conhecimento das coleções da Viscondessa vem especificamente de registros de muitas coleções, mostrando a amplitude de seus interesses: fotografias, medalhas, autógrafos e documentos, entre outros. Entre os mais curiosos, atualmente mantidos no Museu Mariano Procópio, está um álbum que contém flores

secas retiradas de sepulturas de santos e personalidades famosas, chamado Álbum para Coleções.⁴ Organizado em páginas individuais, em cada página há uma ou mais flores secas ou hastes com a inscrição do nome da pessoa ou local onde a flor foi colhida. A identificação foi escrita pela própria Viscondessa, com flores de cemitérios ou de lugares onde pessoas famosas, como o autor francês Allan Kardec (1804–1869), foram enterradas e lugares como Santo Sepulcro (Mariano Procópio, 1944, p.92).

Se, para Amélia, tudo era passível de ser colecionável, as coleções de flores de cemitérios dificilmente seriam consideradas ‘dignas de museus’. Na época, tais coleções eram vistas como parte da cultura doméstica e sentimental das mulheres. Portanto, foi somente através de coleções com um valor comercial previamente estabelecido e com credenciais acadêmicas estabelecidas – como as coleções numismáticas e arqueológicas – que a Viscondessa entrou no universo comercial de coleções e conseguiu criar uma conexão com o Museu Volkenkunde.

A abordagem de Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque ao colecionismo parece ter respondido a outros interesses, muito diferentes daqueles que haviam estimulado sua esposa a formar coleções. Claramente, o gênero era um aspecto importante da definição dos atos de colecionar na época. Vindo de uma família com uma importante formação política no Nordeste do Brasil, Diogo ocupou diferentes cargos administrativos, legislativos e executivos. Na província onde nasceu, na Paraíba, foi procurador-geral, diretor de educação e congressista durante vários mandatos entre 1857 e 1875. Em nível regional, foi presidente das províncias do Piauí (1859 a 1860), Ceará (1868 a 1869) e Pernambuco (1870 a 1871). Nacionalmente, conseguiu se tornar Ministro de Estado (1875-1878) e Senador do Rio Grande do Norte entre 1877 e 1899. No período de seu casamento com Amélia, Diogo já havia acumulado muita experiência política, tendo ocupado dois cargos de Presidente de província. No entanto, além do título de Visconde, ele só alcançaria suas principais posições políticas, as de ministro e senador, após o casamento com Amélia.

No Brasil, assim como em outros lugares durante o século XIX e início do século XX, a relação entre posições políticas e administrativas e a formação de coleções para museus não era de todo incompatível, não estando restrita àquelas de escalões mais altos. Pessoas de projeção, como a princesa Leopoldina e seu marido, Dom Pedro I, imperadores do Brasil; Francisco Ricardo Zany, governador da região do Rio Negro; Antônio Peixoto de Azevedo, tenente da milícia; e Antônio Manso, médico e gerente

⁴ O Museu Mariano Procópio foi fundado pelos descendentes de Mariano Procópio, tio de Amélia Cavacanti. Esta coleção inclui uma parte significativa da coleção da família, incluindo sua importante biblioteca. O museu também está localizado na casa da família, situada na cidade de Juiz de Fora, no Estado de Minas Gerais.

do Jardim Botânico de Cuiabá, estiveram envolvidos de maneira decisiva e importante na criação de coleções e instituições museológicas durante a primeira metade do século XIX (Santos, 2016; 2018).

Apesar da forte relação existente entre os membros das elites políticas e burocráticas e o interesse por formar coleções⁵, o fato de Diogo Velho ter-se tornado colecionador parece se originar da influência de seu casamento com Amélia Machado. Podemos, portanto, afirmar que o casamento, longe de favorecer apenas uma pessoa do casal, representou um elo que uniu forças políticas e elites altamente educadas. Enquanto Amélia apoiava Diogo por meio de suas relações acadêmicas, competência social e políticas no Sudeste do Brasil, Diogo ofereceu-lhe um importante espaço de influência, conquistado em sua própria carreira. Essa combinação resultou na designação de Diogo Velho como presidente da Comissão Brasileira da Exposição Universal em Paris em 1889. Os 18 anos entre o casamento (1871) e a nomeação como representante para a exposição da Universal em Paris (1889) compreendem várias realizações importantes, que precisam ser explicadas para melhor entendimento das práticas de coleta empreendidas pelo casal e suas conexões com a construção da imagem nacional brasileira, especialmente no último quartel do século XIX.

Durante todo esse período, parece bastante claro que Amélia foi uma colecionadora ativa. Embora não haja registros de seus métodos, os resultados apresentados em exposições públicas a partir do início da década de 1880 são irrefutáveis. A primeira grande exposição da qual ela participou como colecionadora foi a ‘Exposição Antropológica de 1882’ no Rio de Janeiro (veja a Figura 1). Durante três meses, de sexta a quarta-feira, entre as 10h e as 15h, a exposição ficou aberta ao público. Sua inauguração contou com a presença da família imperial, do corpo legislativo e diplomático e do público em geral, cuja presença em massa “quase não permitiu que nada fosse visto”⁵.

Amélia foi a única mulher mencionada entre os 20 colecionadores particulares associados à exposição. Curiosamente, embora a maioria dos outros colecionadores tenha sido mencionada menos de cinco vezes ao longo do “Guia da Exposição Antropológica”, as coleções conectadas diretamente a Amélia são mencionadas cerca de 18 vezes. A mesma entrada no catálogo poderia incluir um pequeno número de objetos ou até uma pequena coleção, como é o caso do item 142 da Sala Gabriel Soares de Etnografia e Arqueologia, para o qual Amélia contribuiu com um arranjo de diferentes objetos arqueológicos –

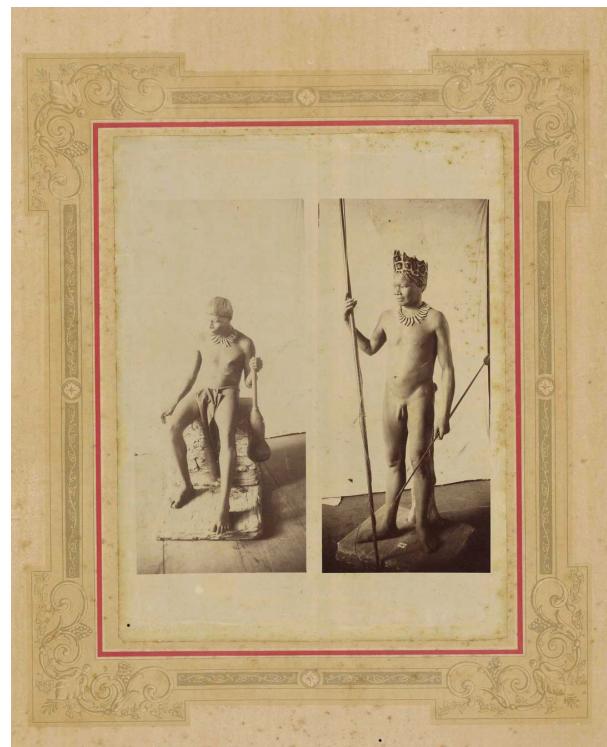


Figura 1. Figura moldada em gesso pelo escultor Leo Deprés, sobre os indígenas José e Zefirino, da tribo Cherente, do rio Tocantins; foi exibida na sala de Rodrigues Ferreira, ao lado da ‘coleção Cavalcanti’. Artefatos e aspectos da vida indígena (Exposição Antropológica Brasileira, 1882). Fotógrafo: Marc Ferrez, 1843–1923. Arquivo: Biblioteca Nacional / Rio de Janeiro / Brasil.

Figure 1. Figure molded in plaster by the sculptor Leo Deprés, on the indigenous people Jose and Zefirino, of the tribe Cherente at the River Tocantins; it was exhibited in the room of Rodrigues Ferreira, next to the ‘Cavalcanti collection’. Artefacts and aspects of indigenous life (Brazilian Anthropological Exhibition, 1882). Photographer: Marc Ferrez, 1843–1923. Archive: Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro/Brazil.

arcos, pontas de flechas, eixos, entre outros itens (veja a Figura 2) (Museu Nacional, 1882, p.70).

As contribuições das coleções de Amélia eram inferiores às do Imperador (com cerca de 42 menções) e eram compatíveis com as do Barão de Tefé (24 menções) e do Conde D’Eu (13 menções) – importantes atores sociais do cenário da política e da ciência durante o período imperial brasileiro. A coleção de Amélia Cavalcanti na exposição antropológica de 1882 também superou as contribuições de algumas instituições colaboradoras, como o Instituto Histórico e o Liceu do Ceará, com seis e dez menções, respectivamente; e foi semelhante, em termos

⁵ Rangel de S. Paio, ‘Questões científicas’, Gazeta de Notícias, 30 de Julho de 1882.

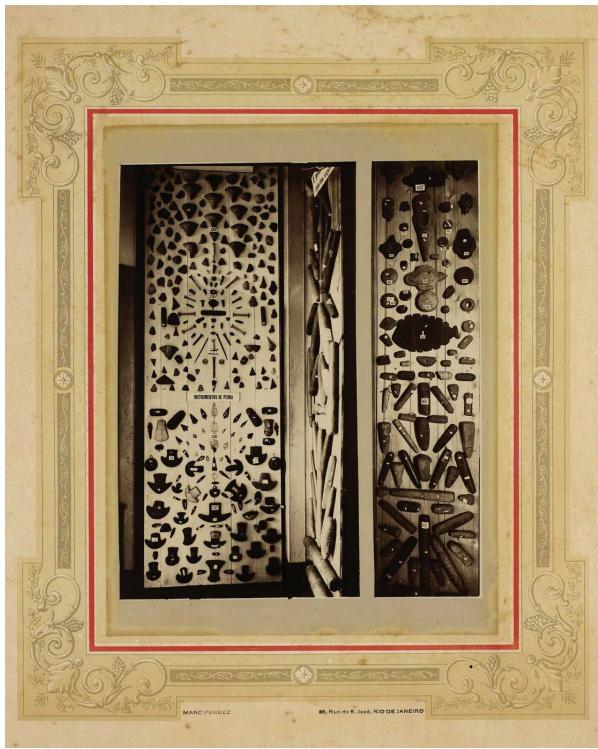


Figura 2. Artefatos e aspectos da vida indígena (Exposição Antropológica Brasileira, 1882). Fotografia: Marc Ferrez, 1843–1923. Arquivo: Biblioteca Nacional / Rio de Janeiro / Brasil.

Figure 2. Artifacts and aspects of indigenous life (Brazilian Anthropological Exhibition, 1882). Photographer: Marc Ferrez, 1843–1923. Archive: Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro/Brazil.

quantitativos, à contribuição da Biblioteca Nacional, com dezenove menções (Museu Nacional, 1882). Em termos de citações, com exceção das coleções do próprio Museu Nacional e da coleção do imperador, a coleção de Amélia foi a quarta mais mencionada na literatura.

Um aspecto que chama a atenção para a participação de Amélia Cavalcanti na Exposição de 1882 é o fato de seus objetos serem expostos em salas mistas, entre Etnografia e Arqueologia ('Sala Rodrigues Ferreira' e 'Sala Gabriel Soares') e não aparecem em salas dedicadas exclusivamente à arqueologia, como no caso do 'Lery Room', do 'Hartt Room' e do 'Lund Room'. Nessas salas, havia uma prevalência de materiais cerâmicos, esqueletos e caveiras – itens que não figuravam nas coleções de Amélia. Sua coleção era composta principalmente por itens como colares, pentes, pulseiras, enfeites de cabeça, roupas, tapetes, balões, pontas de flechas, arcos, remos, entre outros. Isso é digno de nota porque a coleção Cavalcanti, posteriormente incorporada ao Museu Volkenkunde, será classificada

356

como arqueológica, mesmo que contenha objetos como colares e ornamentos. Talvez essa ênfase no domínio arqueológico se deva à existência de uma peça específica que se destacou da coleção, a saber, um pequeno machado de pedra arqueológico.

A relevância do machado de Amélia para a antropologia não se restringiu apenas à exposição em 1882. Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional no Rio de Janeiro, fez referência na revista *Arquivos do Museu Nacional* a um machado de pedra de Amélia, semelhante a outro desse tipo no Museu Britânico. Novamente, segundo o diretor, os dois machados vieram dos índios do vale do Tocantins ou do Maranhão, provavelmente os índios Gaviões, que são “tão selvagens quanto industriosos” (Netto, 1885, p. 408 e 503). Ladislau Netto, no mesmo artigo, sugere a importância das pontas de flecha, o ‘objeto mais notável da exposição de 1882’.

Para Castro Faria, a singularidade da exposição de 1882 estava tanto em sua concepção quanto em seus resultados. Entre os resultados, por exemplo, destacam-se a consolidação da antropologia como domínio autônomo com métodos específicos e o reconhecimento internacional do Museu Nacional como instituição de antropologia. Além disso, com a Exposição Antropológica de 1882, as coleções do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, dobraram de tamanho e o conhecimento que produziu pôde ser transmitido a um público mais amplo. Ao mesmo tempo, governos provinciais, colecionadores particulares e o Museu Nacional consolidaram relações e acordos para o empréstimo de objetos para fins de exibição. No que diz respeito às ideias, segundo Castro Faria, o que se destaca na exposição de 1882 é a importância do caráter etnográfico e da composição de suas coleções, resultado de experiências anteriores (Castro Faria, 1999). A ênfase etnográfica escolhida pelo Museu Nacional para sua exposição antropológica foi um aspecto consideravelmente novo, no momento em que outros museus do mundo seguiam um modelo inspirado na história natural stricto sensu.

Na opinião pública da época, a “Exposição Antropológica de 1882” resultou em ganhos políticos e sociais. Um dos jornais mais ativos do Rio de Janeiro, ‘Gazeta de Notícias’, escreveu sobre o fim dos preconceitos contra as populações indígenas: julgamentos contra eles como ‘ociosos’ e ‘preguiçosos’ não seriam admitidos após a exposição. A partir desse ponto, seria necessário demonstrar ‘simpatia’, ‘compaixão’ e ‘interesse’ pelas populações indígenas no Brasil.⁶ Isso é importante porque, na exposição seguinte, esse aspecto não

⁶ Rangel de S. Paio, ‘Questões científicas’, *Gazeta de Notícias*, 30 de Julho de 1882.

teve um caráter tão relevante. Como veremos, a ênfase passou para a industrialização nacional e o progresso para fins comerciais.

2. A coleção ‘Marquise de Cavalcanti’ na Exposição Universal em Paris, 1889

No final do século XIX, enquanto as exposições nas antigas áreas coloniais estavam se tornando mais frequentes e tendo maior alcance, nas metrópoles elas eram um fenômeno ainda maior. No Velho Mundo, seu advento remonta a meados do século XIX, quando essas exposições começaram a expressar os ideais de progresso, poder e desenvolvimento que o capitalismo emergente estava imprimindo nas novas configurações de estado. Os primeiros estados que realizaram exposições foram a França e a Grã-Bretanha, no final do século XVIII. No entanto, exposições nacionais também apareceram a partir de 1844 em países como a Bélgica, a Áustria, o estado-membro do Reino Alemão, a Prússia e a Espanha (Dantas, 2012). Desde 1851, vemos o surgimento da configuração internacional, incluindo não apenas a Europa, mas também as Américas, Ásia e África. A primeira exposição internacional durou 141 dias, apresentando uma estrutura que prosperaria nas exposições seguintes. 34 países aceitaram o convite, e seus produtos foram observados por mais de seis milhões de pessoas que visitaram a feira. A exposição foi marcada por uma grande variedade de expositores, cerca de 61.722, dos quais 838 eram brasileiros (Barbuy, 1996).

Diferentemente da exposição de 1882, que era exclusivamente antropológica e tinha princípios científicos, o objetivo da Exposição Universal de Paris era apresentar os potenciais econômicos de cada país para promover o comércio. Essa foi uma diferença fundamental que impactou diretamente na exibição de objetos etnográficos e arqueológicos. Para a exposição de Paris, o Brasil ocupou dois espaços: primeiro, o ‘Pavillon du Brésil’ e, segundo, o ‘Palais de l’Amazon’. As coleções da Marquesa de Cavalcanti estiveram presentes em ambas.

O ‘Pavillon du Brésil’ (ver Figuras 3–5) foi construído pelo grupo de representantes do Rio de Janeiro, e procurou exibir os produtos econômicos do Brasil. O Visconde Cavalcanti, Eduardo Silva Prado e o jornalista Frederico José de Santa Anna Nery foram responsáveis pela construção do Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Paris em 1889. Eduardo Prado foi um importante intelectual brasileiro, co-fundador da editora brasileira, membro do Instituto Histórico e Geográfico e da Academia Brasileira de Letras, nomeado adido da delegação



Figura 3. Vista lateral do ‘Pavillon du Brésil’, ‘Exposição Universal de Paris’, autor desconhecido. Quadro no livro: G. Lenôtre, *A Exposição Universal de 1889: grande trabalho ilustrado, histórico, encyclopédico e descriptivo*, 3 (Paris: Dentu, 1890), p. 28

Figure 3. Side view of the ‘Pavillon du Brésil’, ‘Universal Exhibition of Paris’, Author unknown. Picture in the book: G. Lenôtre, *L’Exposition universelle de 1889: grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*, 3 (Paris: Dentu, 1890), p. 28.

brasileira em Londres; ele se tornou uma figura importante na articulação do Brasil na exposição. Frederico Nery tinha conhecimento sobre economia e comércio, imigração para o Brasil e culturas e folclore indígenas, tendo publicado vários trabalhos sobre esses assuntos.

Para a organização do pavilhão brasileiro em Paris, a delegação recebeu 950 mil francos, sendo 800 provenientes do Rio de Janeiro, 50 da Bahia e 100 de Minas Gerais. Decorado com plantas brasileiras, o pavilhão reproduziu não apenas a ideia de floresta nativa, mas também incorporou diferentes elementos das populações civilizadas. A exposição criou uma experiência de uma pequena parte do Novo Mundo através do apelo a todos os sentidos – a degustação

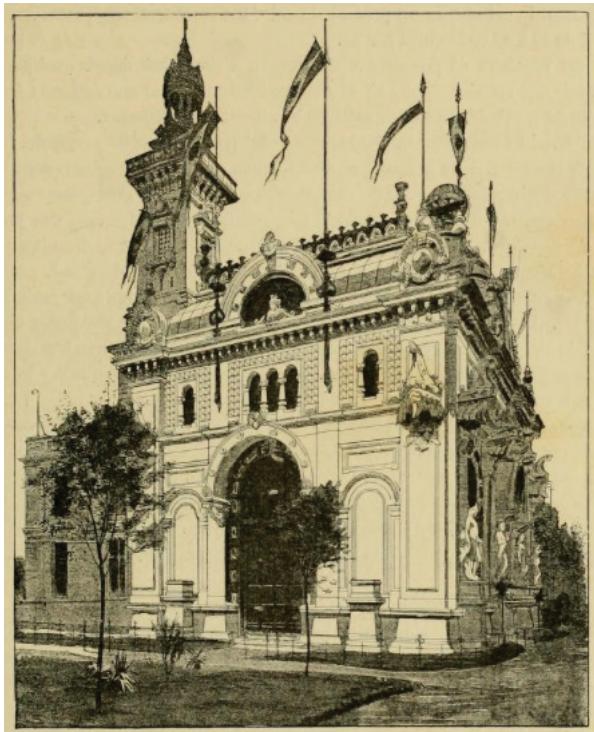


Figura 4. Entrada principal ‘Pavillon du Brésil’, ‘Exposição Universal de Paris’, 1889. Autor desconhecido. Figura no livro: G. Lenôtre, A Exposição Universal de 1889: grande trabalho ilustrado, histórico, encyclopédico e descriptivo, 3 (Paris: Dentu, 1890), p. 28

Figure 4. Main entrance ‘Pavillon du Brésil’, ‘Universal Exhibition of Paris’, 1889. Author unknown. Picture in the book: G. Lenôtre, *L’Exposition universelle de 1889: grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*, 3 (Paris: Dentu, 1890), p. 28.

de licores de café e frutas, trazendo para o centro da Europa sabores do exterior, por exemplo.

Nos três andares do edifício principal, foram distribuídos itens que forjariam a imagem do Brasil aos estrangeiros. No primeiro andar, foram exibidas matérias-primas como minerais, bolinhas de gude e de borracha. No segundo andar, os materiais manufaturados foram privilegiados (veja a Figura 5). Nesse espaço, o visitante se deparava com itens têxteis, conservas, cerâmica, produtos farmacêuticos entre outros. Por fim, no último andar, ficavam os produtos que sugeriam uma ideia da civilização brasileira. Nesta sala, o público encontrou litografias, artes decorativas, uma coleção de insetos e uma coleção de numismática (Cavalcanti, 1889). Da mesma forma, em uma sala separada no térreo, uma pequena galeria de belas artes exibia imagens históricas do Brasil como ‘Independência ou Morte’, de Pedro Américo, e ‘Batalha de Guararapes’, de Victor Meirelles, entre outros (Barbuy, 1996, p. 226).

A coleção de numismática no segundo andar era



Figura 5. Vista interna do “Pavillon du Brésil”, segundo andar, onde ficavam as coleções da Viscondessa de Cavalcanti. Álbum de fotos, Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Arquivo: Arquivo Nacional / Rio de Janeiro / Brasil (BR RJANRIO O2.0.FOT.494). Fotógrafo não identificado.

Figure 5. Inside view of the ‘Pavillon du Brésil’, second floor, where the collections of Viscondessa de Cavalcanti were located. Photo album, Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Archive: Arquivo Nacional / Rio de Janeiro / Brazil (BR RJANRIO O2.0.FOT.494). Unidentified photographer.

de propriedade de Amélia Cavalcanti e destacava a presença de um exemplar das primeiras moedas cunhadas nas Américas pelos holandeses, ainda em 1645 (Lenôtre, 1890, p.178). Além dessa coleção, a Viscondessa havia emprestado itens de sua coleção de mineralogia, entre os quais se destacavam puríssimos diamantes e pedras preciosas de diferentes províncias brasileiras. Apesar do valor econômico da coleção de diamantes e pedras preciosas, foi devido a sua coleção numismática que a Viscondessa de Cavalcanti se tornou conhecida nos círculos antiquários europeus. A publicação de um catálogo de luxo, acessível por pessoas especializadas, colaborou nesse processo.

O segundo espaço ocupado pelo Brasil, ‘Pavillon de l’amazonie’ (ver Figura 6), foi criado por iniciativa do diretor do Museu Nacional, Ladislau Netto, com o apoio e financiamento direto das províncias do Pará e Amazonas. O ‘Pavillon de l’amazonie’ foi uma exposição organizada na “Casa Inca” da “Exposição Retrospectiva de Habitações

Humanas". Esta exposição retrospectiva ocupou a margem do rio Sena e foi dividida em três grandes regiões – ‘período pré-histórico’, ‘período histórico’ e ‘civilizações isoladas’. Entre as ‘civilizações isoladas’, um subgrupo, as ‘populações indígenas da América’ encerraram a exposição com três modelos de habitações: os ‘peles vermelhas’, os astecas e os incas (Lenôtre, 1890, p.27). A exposição etnográfica brasileira foi instalada por Ladislau Neto no interior desse grande esquema evolutivo, mais especificamente na habitação inca.

Para realizar esta exposição, Netto recebeu a quantia de 150.000 francos diretamente da Província do Amazonas. Havia um interesse dos governadores das províncias do Pará e da Amazônia de que informações sobre a região fossem exibidas na Exposição Universal de Paris, como forma de aumentar a comercialização de recursos e atrair investimentos na região. Na composição definida para o “Pavillon du Brésil”, essas regiões não conseguiram assegurar um espaço suficiente e, por isso, decidiram-se lançar um espaço alternativo, devido a outras exposições contempladas por ele (Barbuy, 1996, 228). Por esse motivo, Netto, utilizando a experiência de 1882, propôs a criação de um espaço eminentemente etnográfico e arqueológico, com uma mostra composta por antiguidades escavadas, em grande parte, na ilha do Marajó, na foz do Amazonas.

Para a composição da coleção deste espetáculo, junto aos itens do Museu Nacional, Netto solicitou que colecionadores particulares emprestassem objetos – exatamente como havia feito em 1882. A exposição foi criada com 190 peças, incluindo urnas funerárias, cerâmicas e pontas de flechas, colares, penas, laços, retratos de povos indígenas brasileiros de diferentes regiões (Uaupés, Rio Negro, Alto Amazonas, etc.), entre outros itens. A contribuição dos colecionadores particulares foi importante: eles foram responsáveis por tomar emprestados 22 itens, dos 190 itens apresentados (Barbuy, 1996, 229).

Dos itens apresentados no ‘Pavillon de l’Amazone’, os mais proeminentes foram um vaso marajoara pintado e uma cabeça mumificada, fornecida pelo Barão do Marajó, Sr. José Coelho da Gama e Abreu (Governo do Estado do Pará, 1890, p. 22). Dos objetos emprestados pela Viscondessa de Cavalcanti, destacam-se quatro itens nos relatórios da exposição: dois colares (um com dente de onça e outro decorado com sementes), um ornamento indígena da Amazônia e uma amostra de fibras vegetais (Império do Brasil, 1889). Embora reduzida, sua contribuição foi a terceira mais expressiva do conjunto de colecionadores, sendo menor apenas do que as contribuições do pintor e fotógrafo Alfredo Duscalbe, que emprestou seis pinturas de índios e mestiços brasileiros; e as contribuições de Madame Santa-Anna Nery com a mesma quantidade de



Figura 6. Vista interna do ‘Pavillon du Amazones’ ou ‘Incas House’, onde estavam localizadas as coleções de Visconde dessa Cavalcanti. Álbum de fotos, Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Arquivo: Arquivo Nacional / Rio de Janeiro / Brasil (BR RJANRIO O2.0.FOT.494). Fotógrafo não identificado.

Figure 6. Inside view of the ‘Pavillon du Amazones’ or ‘Incas House’, where the collections of Visconde dessa Cavalcanti were located. Photo album, Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Archive: Arquivo Nacional / Rio de Janeiro / Brazil (BR RJANRIO O2.0.FOT.494). Unidentified photographer.

itens, mas compostas por redes de pesca, penas, máscaras do povo Tikuna e outros objetos (Império do Brasil, 1889).

A participação da Viscondessa de Cavalcanti na exposição de 1889 foi recompensada com uma medalha de ouro. O prêmio da Viscondessa não foi o único, mas parte de um conjunto de 566 prêmios concedidos durante a exposição, o qual incluía 22 grandes prêmios, 80 medalhas de ouro, 142 medalhas de prata, 170 medalhas de bronze e 152 menções honrosas (Governo do Estado do Pará, 1890). Entre os 838 expositores brasileiros credenciados, pouco mais da metade recebeu prêmios, e a Viscondessa fez parte dos 10% que receberam a medalha de ouro, segunda categoria de prêmios concedidos. Sua participação na Exposição Universal de Paris destaca os vários contextos de exibição e os ‘complexos de exposição’ de sua coleção (Shelton, 2006). No Brasil, Amélia poderia expor melhor sua coleção composta por itens de

diferentes origens geográficas e étnicas. Uma vez na Europa e, especialmente, na Exposição Universal de Paris, sua coleção precisava necessariamente se restringir a duas linhas principais: os domínios “industriais” e a curiosidade sobre os ancestrais da “Amazônia”. Embora não pudesse apresentar sua coleção em toda a sua diversidade, a exibição especificamente da coleção numismática lhe proporcionou uma entrada no círculo muito particular do mercado de coleções, que envolvia antiquários e uma rede comercial que levava aos mais importantes Museus etnográficos europeus.

3. A aquisição da “coleção Cavalcanti” pelo Museu Volkenkunde

Várias cartas no arquivo do Museu Volkenkunde atestam que o processo de incorporação dessa coleção ao Museu Volkenkunde ocorreu através do trabalho de Schulman, um importante especialista em antiguidades e livreiro, que comercializava coleções numismáticas em toda a Europa. Havia uma indicação que o etnógrafo e naturalista alemão Johann Schmeltz, curador do Museu Volkenkunde na época das primeiras negociações e diretor quando a compra foi finalizada, estaria interessado em expandir as coleções do museu. Para esse fim, o Museu propôs a Schmeltz que construísse uma rede de contatos necessários para identificar objetos que poderiam ser de interesse na expansão da coleção do museu.

Schmeltz conhecia a Viscondessa através de suas coleções numismáticas, e também conhecia sua carreira anterior como colecionadora de artefatos etnográficos e arqueológicos; então, ele a contatou (via Schulman) em nome do Volkenkunde. Em 30 de julho de 1896, Schulman respondeu a Schmeltz dizendo que entrara em contato com a Viscondessa para solicitar a produção de um catálogo de sua coleção. De acordo com ele, o catálogo permitiria uma venda com um preço melhor e compensaria os custos de sua produção.⁷

Em 23 de setembro de 1896, a própria Viscondessa de Cavalcanti escreveu a Schmeltz. Nesta carta, ela se disponibilizou a enviar uma lista objetiva da coleção – demonstrando assim que a conversa mencionada anteriormente por Schulman realmente acontecera – e aproveitou a ocasião para mencionar a singularidade e a beleza de sua

coleção. Ela também enfatizou a dimensão científica da coleção, atestada pela publicação de Ladislau Netto sobre o machado e a ponta da flecha na Revista Arquivos do Museu Nacional - indicando o volume e os números de página, para que o próprio Schmeltz pudesse verificar as informações. Além disso, até enviou um pequeno desenho com a própria mão, indicando as medidas de um dos machados de sua coleção. O machado de pedra, segundo ela, foi obtido na província de Goiás, possivelmente entre os índios Gavião (ver Figuras 7 e 8).⁸

Aparentemente, os objetos realmente interessavam o curador, mas os recursos necessários para sua aquisição só foram obtidos dois anos depois. Schulman chegou a escrever em agosto de 1898 a Schmeltz solicitando um adiantamento para a aquisição da coleção, em vista do iminente retorno da Viscondessa para o Brasil.⁹ No mesmo período, a compra foi feita pelo preço de seis mil francos.¹⁰ O processo de aquisição levou alguns anos, e só foi alcançado graças ao esforço e doação de recursos por Victor Stuers, Ministro do Comércio holandês e patrocinador da aquisição da coleção.¹¹

Stuers desempenhou um papel importante na expansão do Museu Volkenkunde e estava ligado à expansão do campo dos museus holandeses, mais precisamente na segunda metade do século XIX. Seu envolvimento foi decisivo para o financiamento e modernização dos museus, para expandir as coleções além do domínio das colônias holandesas e para a revitalização da cultura do país. De acordo com Pieter Ter Keurs (2007), o colonialismo holandês tornou-se mais agressivo e eficaz durante a segunda metade do século XIX, no momento em que as coleções etnográficas holandesas estavam se expandindo para incluir regiões que estavam fora do universo colonial holandês. Portanto, a busca pelas coleções brasileiras não reflete um interesse particular pelas regiões da América do Sul, mas um esforço coletivo mais amplo da Holanda no mundo, que articula práticas coloniais e de colecionismo.

Esta expansão tardia sobre as áreas não coloniais holandesas refletiu-se na composição da coleção do museu. No relatório anual do Museu Volkenkunde para os anos de 1898/1899, há uma menção direta à fraca representação do Brasil nas propriedades do museu. As coleções eram restritas a pequenas réplicas, notadamente de joias.¹² Entre 1898 e 1899, a coleção foi ampliada por meio de duas entradas: uma doação do Dr. Bässler e a aquisição

⁷ Carta de Schulman para Schmeltz, 30 de Julho de 1896, Arquivo da Universidade de Leiden, 6443.

⁸ Carta da ViscondeViscondessa de Cavalcante para Schmeltz, 23 de Setembro de 1896, Arquivo da Universidade de Leiden, 6209.

⁹ Carta de Schulman para Schmeltz, 03 de Agosto de 1898, Arquio do Volkenkunde Museum, Leiden, LdnRMN_A01_027_358 e LdnRMN_A01_027_359.

¹⁰ Ao lado da lista de objetos no arquivo do Museu Volkenkunde em Leiden, há uma nota com os seguintes valores: 2 \$ 500, 1500, 250.490 \$ 20, 200, 600, 900. Sugere-se que o preço da bolsa da coleção fosse 6 \$ 440 francos e que os valores correspondessem aos arranjos de peças.

¹¹ Carta de Victor Stuers sobre a compra da coleção Cavalcanti, agosto de 1898. Arquivo do Museu Volkenkunde, A01_027_00369-370 2.

¹² Relatório do diretor do Rijks Ethnographisc Museum, em Leiden, no período de 1 de outubro. 1898 a 30 de setembro 1899. (Leiden: 'S Gravenhage, 1899).

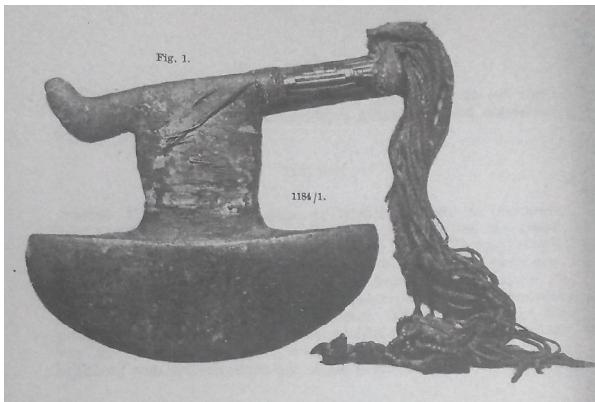


Figura 7. Imagem do machado de pedra ‘Coleção Cavalcanti’ no Rijks Ethnographisc Museum te Leiden, Verslag van den directeur over het tijdvak van 1 oct. 1898 a 30 de setembro de 1899. Encontrou 4 pratos. (Leiden: S Graveshage, 1899), p. 10)

Figure 7. Picture of the stone axe ‘Cavalcanti collection’ in Rijks Ethnographisc Museum te Leiden, Verslag van den directeur over het tijdvak van 1 oct. 1898 tot 30 Sept. 1899. Met 4 platen. (Leiden: ‘S Gravenhage, 1899), p. 10.



Figura 8. Machado de pedra da ‘coleção Cavalcanti’ no Museu Volkenkunde (Inv. N. 1184-1).

Figure 8. Stone axe from the ‘Cavalcanti collection’ at Volkenkunde Museum (Inv. N. 1184-1).



Figura 9. Cabeça de Jivaro no Museu Volkenkunde, ‘Coleção Cavalcanti’ (Inv. N. 1184-422).

Figure 9. Jivaro Head at Volkenkunde Museum, ‘Cavalcanti Collection’ (Inv. N. 1184-422).

definitiva da coleção Cavalcanti. Os objetos doados pelo Dr. Bässler vieram de quatro grandes áreas – (a) dos povos Jivaros, no rio Napo; (b) dos Yaguas, no rio Amazonas; (c) povos indígenas do rio Ucayali (efetivamente localizados no Peru); e (d) e objetos de um residente indígena da província de Chanchamayo (também no Peru).¹³ Os objetos que compunham a coleção eram principalmente tecidos, ponchos, enfeites de penas, arcos, flechas, flautas, tambores, entre outros. Embora a proveniência dos objetos seja bem definida, o relatório simplesmente apresenta uma lista de itens sem mais comentários sobre sua relevância específica – exceto por um arco antigo composto de penas, mas que não é mais comercializável.

Em relação à coleção adquirida da Viscondessa de Cavalcanti, o relatório menciona com destaque o machado ceremonial, com uma lâmina de pedra perfeitamente preservada.¹⁴

O relatório publicado também inclui uma imagem do machado (Figura 7), para que possamos ter certeza de qual objeto é mencionado. Além do destaque para o machado, o relatório menciona outros dois itens relevantes: uma cabeça Jivaro mumificada sem decoração (Figura 9) e uma bela coleção de Tembetás em formato cilíndrico. Além disso, a coleção compreende cinzéis, machados, flautas, flechas, arcos de madeira – alguns de tamanho grande; bolsas e chocinhos, entre outros itens.¹⁵

De todos os objetos da coleção adquiridos pelo diretor do Museu Volkenkunde, a cabeça Jivaro se destaca por dois motivos. Primeiro, devido à singularidade do objeto em si, sua raridade e excepcionalidade. A cabeça mumificada, assim como os crânios, constituem elementos de forte disputa entre colecionadores ao longo do século XIX (Santos, 2018). O segundo aspecto que chama a atenção é sua completa ausência dentre os itens das coleções da Viscondessa nas ocasiões em que sua coleção foi exibida (como no caso da Exposição Universal de Paris, anteriormente analisada).

É possível que, ao final da exposição de 1899, a Viscondessa tenha assumido a custódia da cabeça de Jivaro concedida pelo barão de Marajó e depois, através de uma negociação não documentada, se tornou sua proprietária. Ela então teria posteriormente negociado com o Museu Volkenkunde, junto com os outros itens listados aqui. Para confirmar esta hipótese, precisaríamos investigar as propriedades da coleção do Barão de Marajó. Portanto, a investigação dos itinerários da coleção Cavalcanti, em vez de fechar uma trama, funciona como um fio que, quando puxado, desenrola uma trama muito complexa, envol-

vendo diferentes atores sociais e instituições imbricadas por objetos. Seguir os objetos e seus itinerários leva, ao final, a saber mais sobre como as relações entre as pessoas foram constituídas.

4. Algumas considerações finais

O que os itinerários da coleção Cavalcanti podem nos dizer sobre a formação das coleções etnográficas e arqueológicas da América Latina no final do século XIX? E o que dizer, afinal, do significado de coleções não documentadas nesse contexto?

Como vimos ao longo do artigo, a coleção Cavalcanti não é, de fato, “indocumentada”. Há muitos dados e informações positivas sobre seu conteúdo, seus usos políticos e científicos, seu valor de mercado e, para alguns itens, suas origens étnicas e geográficas. Há pelo menos três grandes momentos do seu ‘itinerário’ sobre os quais temos informações e que foram abordados aqui: a Exposição Antropológica Brasileira, em 1882; a Exposição Universal de Paris, em 1889; e, o momento da negociação de sua compra pelo Museu Volkenkunde, entre 1896 e 1898. Essas três janelas para o passado da coleção nos permitem fazer considerações gerais sobre como trabalhar e fazer pesquisas sobre coleções.

No período de consolidação e expansão dos museus etnográficos e arqueológicos, a formação de coleções, tanto para as regiões coloniais quanto metropolitanas, não se restringiu a especialistas. Apesar da relativa consolidação dos campos científicos, da realização de exposições, congressos e cursos de capacitação, ainda era por meio de ações de pessoas de alguma maneira ligadas à administração colonial que de fato se obtinha os objetos. Esta não é exatamente uma descoberta nova, mas é importante confirmá-la e destacar que também no caso da América Latina – ou, mais especificamente, do Brasil – administradores coloniais e imperiais, colecionadores ‘amadores’ ou científicos, tiveram um papel importante na formação das coleções nacionais que hoje podem ser encontradas nos museus europeus.

Além disso, o gênero não pareceu ser uma condição excluente no universo da formação de coleções. Essa afirmação tampouco é nova, mas a maneira como a Viscondessa administrava e fazia uso (político e econômico) de suas coleções parece um tanto incomum. Muito embora a Viscondessa não tenha tido nenhuma atuação direta em campo, colecionando por si mesma os objetos que integram seu acervo, ela foi a principal intermediária na

¹³ Relatório do diretor do Rijks Ethnographisc Museum, em Leiden, no período de 1 de outubro. 1898 a 30 de setembro 1899. (Leiden: 'S Gravenhage, 1899), p. 13 e 14.

¹⁴ Relatório do diretor do Rijks Ethnographisc Museum, em Leiden, no período de 1 de outubro. 1898 a 30 de setembro 1899. (Leiden: 'S Gravenhage, 1899), p. 14.

¹⁵ Relatório do diretor do Rijks Ethnographisc Museum, em Leiden, no período de 1 de outubro. 1898 a 30 de setembro 1899. (Leiden: 'S Gravenhage, 1899), p. 14.

formação, guarda, exibição e transmissão de coleções entre o Brasil e o Museu Volkenkunde, atuando como tal nos principais eventos nacionais e internacionais. Além disso, ela dirigiu-se diretamente ao diretor Schmeltz para negociar a aquisição de sua coleção, destacando sua relevância científica. A análise, portanto, da atuação da Viscondessa de Cavalcanti por meio de sua coleção constitui um quadro importante dos possíveis espaços de ação para as mulheres naquele período e no ambiente dos museus – levando em consideração, é claro, os aspectos privilegiados permitidos por sua raça, origem familiar, classe e posição política, conforme detalhado nas passagens anteriores.

Um segundo aspecto mostrado na documentação existente é o privilégio do coletor em detrimento das populações referida aos objetos colecionados. Embora alguns dados sobre pertencimento étnico e localização geográfica de objetos persistam ao longo do tempo, a documentação é radicalmente desigual em relação ao registro (e manutenção) de informações dos ‘coletores’ e ‘coletados’. Embora isso seja algo óbvio para aqueles iniciados na antropologia, deve-se notar que as concepções de cultura e o que ela constrói significativamente em termos materiais estavam em plena disputa na segunda metade do século XIX.

Apesar da existência de ‘exposições exclusivamente antropológicas e etnográficas’, as regras do trabalho de campo e da documentação, tal como as conhecemos e as aplicamos hoje, ainda não haviam sido estabelecidas no período em que muitas coleções arqueológicas etnográficas foram formadas, especialmente na América Latina. O trabalho dos “pais fundadores” da etnografia moderna – Bronislaw Malinowski (2005 [1922]) e Franz Boas (1940 [1896]) – ainda era incipiente no período analisado neste artigo. Os espetáculos de exibição do século XIX nos mostram o zelo de curadores e colecionadores em construir uma imagem da primitividade das populações autóctones, guiada por uma ciência que legitimava essa posição. Este é o já bem considerado processo de “outrificação” descrito por Fabian (2006) em seus trabalhos.

Então, o que nos resta? Precisamos abordar o problema da ausência de documentos nos contextos e situações em que eles foram (ou não) produzidos. Se as relações de poder coloniais e assimétricas foram as condições sob as quais esse legado material veio a existir, é com elas que precisamos criar um diálogo, buscando a intrincada rede de relações sociais que permitiu a continuidade desses objetos ao longo do tempo. Nesse sentido, a sugestão de Joyce (2017), de seguir os itinerários dos objetos, parece ser uma linha de trabalho muito proveitosa.

Devemos ser persistentes no desvendamento das várias camadas de significado que foram lentamente colocadas, documento após documento, etiqueta após etiqueta, exposição após exposição, nas coleções e obje-

tos nos museus. Precisamos apontar como o silêncio e a não informação foram produzidos, porque o silêncio e o esquecimento são o resultado de uma ação ativa de silenciar e esquecer e não apenas um efeito natural do tempo. Além disso, precisamos nos apropriar dos fragmentos que nos foram legados e construir as narrativas envolvidas na objetificação de populações e regiões inteiras do globo, como Saïd (1979) e Comaroff (1992) fizeram para outros problemas antropológicos. Devemos colocar em uso nossa ‘imaginação etnográfica’ (Comaroff, 1992), para buscar ultrapassar os limites imposto ao conhecimento de colecionadores e coleções.

Portanto, trabalhar com seu legado colonial não é uma tarefa de segunda ordem na agenda dos museus contemporâneos. É a condição de possibilidade de implosão das “Glass boxes”, que persistem em nossos museus e seguem aprisionando as coletividades (Ames, 2006). Confrontar esse legado é o caminho para re-fundar a ‘Ilusão Museal’ – a capacidade dos museus de produzir utopias e compartilhar – agora, em novos termos, alinhando horizontes comuns às demandas contemporâneas das populações que foram excluídas desse processo (Oliveira, Santos, 2019).

Referências

- AGASSIZ, L. 1937. *Jornada pelo Brasil* (1865–1866). Rio de Janeiro, Ed. Brasiliiana.
- AMES, M. 2006. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver, UBC Press.
- APPADURAI, A. 1988. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- BARBUY, H. 1996. ‘Brazil goes to Paris in 1889: a place at the Universal Exhibition,’ *Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 4.1, 211–261,
- CASTRO FARIA, L. 1999. *Antropologia: Escritos exumados 2. Dimensões do conhecimento Antropológico*. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense.
- CAVALCANTI, A. M. 1889. *Catalog of Brazilian and foreign medals referring to Brazil, from the numismatic collection belonging to the Viscountess of Cavalcanti*. Paris.
- COMAROFF, J. L. COMAROFF J. 1992. *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, Westview Press.
- COSTA, A. M. R. F. 2010. ‘A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio’. Juiz de Fora, MG. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora.
- DANTAS, M. M. C. 2012. *Casa Inca ou Pavilhão Amazônia? A participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de 1889*. Rio de Janeiro, RJ. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- FABIAN, J. 2004. ‘On Recognizing Things: The “Ethnic Artefact” and the “ethnographic object”’, *L'Homme*, 70 (2004), 47–60.
- _____, ‘The Other Revisited: Critical Afterthoughts’, *Anthropological Theory*, 6.2, 139–152.
- _____. 2004. ‘On Recognizing Things: The “Ethnic Artefact” and

- the “ethnographic object”, *L'Homme*, 70, 47–60.
- GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. 1890. Pará na Exposição Universal de Paris em 1889. Relatório do Presidente da Comissão.
- HEIZER, A.L. 2005. Observar o Céu e medir a Terra. Instrumentos científicos e a participação do Império do Brasil na Exposição de Paris de 1889. Campinas, SP. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas.
- HICKS, D., BEAUDRY, M. 2010. *Handbook of Material Culture Studies*. Oxford; New York, Oxford University Press.
- IMPÉRIO DO BRASIL, 1889.
- JOYCE, R. 2017. *Painted Pottery of Honduras. Objects lives and Itineraries*. Leiden, Boston, Brill.
- KEURS, P. Teur. 2007. ‘Theory and Practice of Colonial Collecting,’ in *Colonial Collections Revisited*. ed. by Pieter ter Keurs, Leiden, CNWS Publications, 2007, pp. 1–15.
- LÊNOTRE, G. 1890. L’Exposition universelle, 1889: grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif. Paris, E. Dentu.
- MUSEU MARIANO PROCÓPIO. 1944. Inventário Artístico, Histórico e Científico do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, Minas Gerais.
- MUSEU NACIONAL. 1882. Guia da Exposição Antropológica. Rio de Janeiro, RJ.
- NETTO, L. 1885. Investigações em Arqueologia Brasileira. *Arquivos do Museu Nacional*. V. 6 (1885).
- OLIVEIRA, J.P. SANTOS, R.C. 2019. Descolonizando a ilusão Museal - Etnografia de uma proposta expositiva. In: *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão Museal*. João Pessoa, Ed. UFPB.
- SANTOS, R.C. 2018. “Sobre crânios, idiomas e artefatos indígenas: O colecionismo e a História Natural na viagem de Johann Natterer ao Brasil (1817–1835)”. In Sociedade e Cultura, v. 21, p. 20–35.
- _____, 2016. Um naturalista e seus múltiplos: colecionismo, projeto austríaco na América e as viagens de Johann Natterer no Brasil (1817–1835). Rio de Janeiro, RJ. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SAÏD, E. 1979. *Orientalism*. New York, Vintage Books.
- SHELTON, A.A. 2006. ‘Museums and Museum Displays,’ in *Handbook of Material Culture*, ed. by Christopher Tilley. London, Sage.
- STOCKING, G.W. 1985. *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison:, The University of Wisconsin Press.

Submetido em: 30/05/2020

Aceito em: 22/07/2020