

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

NILZA SILVANA NOGUEIRA TEIXEIRA

MUSEU MAGÛTA, UMA TRAJETÓRIA TICUNA:
A COLABORAÇÃO COMO MÉTODO NO ESTUDO DE COLEÇÕES
ETNOGRÁFICAS E NA FORMAÇÃO DE MUSEUS INDÍGENAS



MANAUS - AMAZONAS
Janeiro de 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

NILZA SILVANA NOGUEIRA TEIXEIRA

MUSEU MAGÜTA, UMA TRAJETÓRIA TICUNA:
A COLABORAÇÃO COMO MÉTODO NO ESTUDO DE COLEÇÕES
ETNOGRÁFICAS E NA FORMAÇÃO DE MUSEUS INDÍGENAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social, sob a orientação da profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo e co-orientação do Dr. Wolfgang Kapfhammer, na Linha de Pesquisa Antropologia da Amazônia Indígena.

MANAUS - AMAZONAS
Janeiro de 2022

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

T266m Teixeira, Nilza Silvana Nogueira
Museu Magüta, uma trajetóriaTicuna : a colaboração como método no estudo de coleções etnográficas e na formação de museus indígenas / Nilza Silvana Nogueira Teixeira . 2022
304 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Deise Lucy Oliveira Montardo
Coorientador: Wolfgang Kapfhammer
Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Ticuna. 2. Museu Indígena. 3. Coleções Etnográficas. 4. Projetos em Colaboração. 5. Amazônia Europa. I. Montardo, Deise Lucy Oliveira. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

NILZA SILVANA NOGUEIRA TEIXEIRA

MUSEU MAGÜTA, UMA TRAJETÓRIA TICUNA:
A COLABORAÇÃO COMO MÉTODO NO ESTUDO DE COLEÇÕES
ETNOGRÁFICAS E NA FORMAÇÃO DE MUSEUS INDÍGENAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social, sob a orientação da profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo e co-orientação do Dr. Wolfgang Kapfhammer, na Linha de Pesquisa Antropologia da Amazônia Indígena.

BANCA EXAMINADORA

PROFA. DRA. DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO (UFAM)
ORIENTADORA/PRESIDENTE

PROFA. DRA. MARÍLIA XAVIER CURY (USP/MAE)

PROFA. DRA. SONIA REGINA LOUREIRO (UFMT)

PROFA. DRA. MÁRCIA REGINA CALDERIPE (PPGAS/UFAM)

PROFA. DRA. ANA CARLA DOS SANTOS BRUNO (PPGAS/UFAM)

Dedico este estudo

À minha mãe

Nair Nogueira Teixeira (in memoriam)

À vovó Ticuna

Rosa Aiambo (in memoriam)

À artesã e ativista Ticuna

Hilda Pinto Félix

À minha irmã

Leila Nogueira Teixeira

Cada uma, a seu modo, exemplos de resistência e coragem.

A

Paulino Manoelzinho Nunes, Pajé Paulino

Nino Fernandes (in memoriam)

Pedro Inácio Pinheiro (in memoriam)

Guerreiros Ticuna na defesa de seu Povo.

Agradecimentos

Sobre longas travessias.

Encontrar os Ticuna mudou a minha vida, ao me fazer ver e conhecer a história desses indígenas no Amazonas. O trabalho de pesquisa me levou a lugares muito diferentes de tudo o que eu havia vivido. Sou do Baixo Amazonas, de Parintins, e muito do que me define inicia por um território geográfico e imaginário: a beira do Rio Amazonas. A margem do rio foi a constante de minha infância e adolescência. Quem cresce nesse lugar, sabe que a vida é dominada pelo regime das águas. Viajei ao Alto Solimões quando iniciei a vida de pesquisadora antropóloga entre os Ticuna, a primeira longa travessia. A segunda, me levou a outro continente e, de certo modo, me fez percorrer um caminho inverso ao de colecionadores e viajantes que, muito antes de mim, estiveram na Amazônia. Fui até o Velho Mundo para conhecer os objetos Ticuna em coleções etnográficas de quatro grandes museus etnológicos na Europa. A terceira travessia foi concluir esta tese.

Em nome de tudo que o Povo Ticuna representa em minha vida, eu agradeço.

Em particular, sou grata a Hilda Pinto Félix, Nino Fernandes, Pajé Paulino, Mislene Mendes, Josiane Tikuna, D. Orcinda, Rosa Chota, Margareth, Nina, Maria Mariano, João Ramos, Alírio Mendes, Vítor Costa, Bernardino e Elcilene, Santo Cruz e Marfizia Gomes (*in memoriam*), pois todas estas pessoas, à sua maneira, mas sempre com generosidade e alegria, ensinaram-me, incentivaram-me, deram seu apoio e acreditaram no meu trabalho.

A minha vida acadêmica se construiu sob a orientação da professora Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo, em uma jornada que iniciou no mestrado e se completa no doutorado. A minha gratidão só não é maior que a generosidade de Deise Lucy para orientar. As trocas ao longo de todo esse tempo aumentaram a minha admiração por seu trabalho como pesquisadora e por seu modo de conduzir o engenhoso processo de orientar. Deise combina o conhecimento na Antropologia, com uma inteligência emocional que extrai o melhor de nós, mesmo quando já não vemos alternativas no árduo caminho do trabalho de pesquisa. Sou grata por cada momento vivido, pela paciência, amizade, confiança e por todo aprendizado no campo da Antropologia e na vida.

O estágio na Alemanha se tornou realidade por meio da confiança do professor Dr. Wolfgang Kapfhammer e da professora Dra. Evelyne Durr, que se interessaram pelo tema e me inseriram como aluna no Instituto de Etnologia da Ludwig-Maximilians-Universität de Munique. Agradeço ao empenho pessoal do professor Wolfgang na resolução da complexa burocracia alemã e, mais especialmente, pelas conversas sempre pertinentes, pelas aulas, por intermediar meu acesso aos museus e me colocar em lugares onde pude conhecer curadores e curadoras dos museus etnológicos e, principalmente, por me apresentar com tranquilidade e descontração todo um universo de coisas que eu desconhecia.

A Nino Fernandes agradeço por tudo que me ofereceu, sua amizade e seu conhecimento sobre o Museu Magüta. As longas conversas, as brincadeiras, os planos de realizar projetos para o Museu Magüta, as caronas de moto, as queixas e as esperanças, tudo foi marcante para mim em nossa convivência. A partida súbita, em 2018, deixou em mim um vazio, que só foi preenchido pelo seu exemplo de luta. Nino Fernandes foi um guerreiro e lutou junto com os outros líderes do seu tempo com as armas da política para conseguir uma vida melhor para seu Povo. E foram vencedores.

Ao Pajé Paulino, agradeço por me conduzir nos caminhos da cultura Ticuna e pelos rios amazônicos até o igarapé São Jerônimo. A viagem que vivemos me aproximou de um lugar ao qual já me julgava pertencer, a Amazônia. MUITÍSSIMO grata!

Trabalhando com os objetos, contei com a colaboração fundamental de Hilda e Josiane às quais sou grata pelo muito que me deram. Com Hilda, trabalhamos no estudo dos objetos e da vida Ticuna dentro do Museu; com Josiane Tikuna, pude experimentar uma outra forma de inserção no universo Ticuna por causa de sua formação como antropóloga e ativista que deseja ser uma liderança da sua geração.

Sou grata a Mislene Mendes por me proporcionar a oportunidade de me manter em contato com as pessoas no Magüta em um momento crucial deste trabalho. Minha gratidão se espalha para Marfizia Gomes pelo apoio decisivo na reunião com os membros do CGTT, numa das negociações do campo, e a Santo Cruz pelas inúmeras conversas e trocas de informações sobre as peças Ticuna, por telefone e pessoalmente, a partir do meu retorno em 2019.

Com Bernardino e Elcilene tenho um longo trabalho de colaboração e amizade. Desde 2010, me apoiam e discutem comigo sobre cultura material Ticuna. Bernardino foi tradutor em muitas entrevistas que fiz, desde o tempo do mestrado, e Elcilene colaborou

com seus conhecimentos de artesã. Sou grata aos dois por todo apoio e amizade ao longo do tempo e a Bernardino, em especial, pela curadoria que fez das peças do Museu Magüta.

No Museum Fünf Kontinente, tive o apoio decisivo da Dra. Anka Krämer de Huerta, com quem aprendi, na prática, o trabalho em acervo. Por seu empenho e incentivo, pelo que me ensinou e por sua amizade, sou muitíssimo grata. E agradeço também à diretora do MFK, a Dra. Uta Werlich, que gentilmente autorizou minha pesquisa no acervo, e à Dra. Beate Kränzle, restauradora do museu.

No Museu Etnológico de Berlim, agradeço à disponibilidade da Dra. Andrea Scholz por me receber, mesmo com o acervo fechado para visita, e me acompanhar no trabalho de seleção dos objetos. Grata também por aceitar a minha indicação como participante do Simpósio do Projeto Compartilhando Saberes, sob sua coordenação. As discussões sobre colaboração entre museus etnológicos e comunidades de origem no âmbito desse projeto iluminaram algumas escolhas teóricas desta tese. Agradeço a Helene Tello, restauradora desse projeto, que nos deu suporte quando do acesso ao depósito dos objetos americanos durante essa visita.

No Museu der Kulturen Basel, tive a satisfação de contar com o apoio de Alexander Brust, curador das peças americanas. Sou muitíssimo grata pelo convite e pela oportunidade de conhecer a coleção Ticuna feita por Borys Malkin em Basel.

No Weltmuseum Wien, tive o apoio da Dra. Claudia Augustat, curadora do museu e sou muito grata pela oportunidade e pela generosidade com que forneceu informações sobre as coleções com peças Ticuna. Agradeço a Dra. Joy Slappnig, que me acompanhou durante toda a visita, sempre alegre e incansável na busca pelos objetos.

No Museu Goeldi, agradeço a Dra. Cláudia López Garcés, curadora do museu à época em que lá fiz minha pesquisa. Agradeço-a especialmente por suas contribuições pertinentes e instrutivas por ocasião de meu Exame de Qualificação. Agradeço também a Suzana Primo dos Santos Caripuna, Técnica da coord. Ciências Humanas.

Agradeço ao professor Dr. Frantomé Pacheco (*in memoriam*) pelas importantes contribuições e orientações durante o Exame de Qualificação. Sua lembrança e seu exemplo sempre irão me acompanhar.

Agradeço às professoras Dra. Marília Xavier Cury, Dra. Sonia Regina Loureiro, Dra. Ana Carla dos Santos Bruno e Dra. Márcia Regina Calderipe por terem aceitado compor a banca de defesa de tese e, principalmente, por suas sugestões e seus comentários.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas nas pessoas da coordenação, do corpo de professoras, professores e técnicos administrativos.

Agradeço à Salima Cure, Trajano, Anderson, May, Rodrigo, Pietá, Benedito, Nilvânia, pelas conversas, iniciativas e tentativas de realizar projetos de colaboração com o Museu Magüta, que muito enriqueceram este trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Ennio Candotti por ter me apoiado, cedendo-me passagens aéreas para Tabatinga, e à Profa. Dra. Jocilene Cruz, que compartilhou comigo fotografias do Museu Magüta, ambas ações fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço à Vania Santos, bibliotecária supervisora do Instituto Moreira Salles, pelo envio de cópia de artigo que só encontrei lá.

Agradeço aos queridos amigos Maria Francisca e Camilo Sanchez, que me acolheram em sua casa, em Tabatinga, de quem guardo as trocas acadêmicas generosas e um imenso livro de memórias do que vivemos juntos nas inúmeras travessias, nas lanchas à jato, entre Benjamin e Tabatinga e nos rolês aleatórios por Letícia, Santa Rosa e Islândia.

Minha gratidão à Profa. Dra. Ivanilce Castro (INC/UFAM), pela acolhida em Tabatinga e pelas informações preciosas sobre as mudanças na vida indígena que observava na região do Alto Solimões.

Agradeço pelo apoio e pelas contribuições surgidas no Grupo de Pesquisa Maracá, vindas de Leandro, Audirene, Mbo'esara, Luiz, Clarinda, Agenor, Daniele e Kely.

Agradeço pelo incentivo, colaboração e carinho dos amigos e amigas Iza, Regina Alfaia, Eder Jorge, Josali, Marineuza, Theo, Josias Sales, Socorro Batalha, Luciano Cardenes, Denis, Alvatir, Maria Pires, Sandra, Roberto e Fabio Sian Martins.

Às amigadas contraídas na Europa – Biancka Miranda e Stephan Hollensteiner, Laslo, Ianno, Olympia e Ennio, Ana Bogeia, Selma e Novello, Christine e Jean-Paul, Regina Pereira, Patrícia e Stephan, Fenícia, Ferran, Elza e Guillan, Francesco, Andrea, Christopher, Rodrigo e Veronika –, agradeço do fundo do coração pelo carinho, pelo apoio e pelas alegrias vividas juntos.

Agradeço pelo carinho e incentivo recebido da minha família, esse mar de amor, com quem compartilhei as experiências que tive nesta travessia, em especial, minhas manas, Peta, Darclê, Neybe e Leila, e meus manos, Ademir, Odiney, Josemir e Josenir, assim como as minhas cunhadas, Ana Sol e Norma, e minha sogra, Benedita.

Aos que viveram comigo o longo percurso para realizar este trabalho, agradeço pelo amor que me dedicaram: meus filhos, Alice e Igor, que me ofereceram carinho e alegraram os meus dias, e meu bem Roberto, que me deu amor e apoio incondicionais.

Resumo

Museu Magüta, uma trajetória Ticuna: a colaboração como método no estudo de coleções etnográficas e na formação de museus indígenas.

Neste trabalho, investigamos o processo que resultou na construção do Museu Magüta, iniciada nos últimos anos da década de 1980. A trajetória de objetos da cultura Ticuna, presentes na formação do acervo desse museu indígena e em diferentes coleções etnográficas pelo mundo, foi o ponto de partida para refletir acerca das transformações pelas quais passou o Museu Magüta durante sua história e das estratégias adotadas pelos indígenas para a sua manutenção. O Museu Magüta foi inaugurado, em janeiro de 1991, no município de Benjamin Constant (Amazonas, Brasil). Foi resultado do que hoje podemos chamar de um projeto de colaboração. Esta iniciativa provocou uma grande mobilização indígena para coletar objetos que pudessem dar substância à representação Ticuna. A noção de que o estudo dos objetos e de seus materiais trariam a estabilidade necessária à compreensão do que seja um museu indígena se apoiou na ideia de que os objetos não são apenas signos ou símbolos; eles nos conformam e nos constituem. Por meio do estudo dos materiais de que são feitos e da circulação desses materiais que dão origem à forma das coisas, podemos compreender que a vitalidade dessas relações reside justamente em dar forma e não na forma acabada. O olhar sobre o processo de colaboração e as mudanças vividas pelo Museu Magüta e seu acervo conta com o estudo também das coleções de outras instituições: de Spix e Martius, no Museum Fünf Kontinente; de Borys Malkin, no Museum der Kulturen Basel; de Johann Natterer, no Weltmuseum Wien; das coleções de peças Ticuna no Museu Etnológico de Berlim e de projetos de colaboração entre museus etnológicos e museus indígenas. A metodologia utilizada compreende um trabalho de campo – realizado em etapas nos anos de 2015, 2016 e 2019, na cidade de Benjamin Constant, e em 2018-2019, em Munique, Alemanha – e se ampara na análise dos inúmeros dados levantados, no registro fotográfico das peças dos acervos do Magüta e dos museus europeus, entrevistas, conversas informais e documentos produzidos no âmbito do Museu Magüta. Pudemos observar que a apropriação que os Ticuna fizeram das estratégias de construção de um museu tornou possível o seu protagonismo na produção de símbolos e imagens sobre si mesmos. Por fim, a minha análise sobre esses fatos considerou o acervo do Museu Magüta e suas peculiaridades de coleta e exposição, bem como as ações e os usos que os indígenas fazem do Museu no cotidiano. Isto permitiu enxergar melhor tanto a dimensão propriamente museológica como a dimensão política de que é feito o cotidiano do Museu.

Palavras-Chave: Ticuna; Museu Indígena; Coleções Etnográficas; Projetos em Colaboração; Amazônia; Europa.

Abstract

Magüta Museum, a Ticuna trajectory: collaboration as a method for the study of ethnographic collections and in the formation of indigenous museums.

This work investigates the trajectory of objects from the Ticuna culture in different ethnographic collections around the world. This is a starting point to reflect on the transformations the Magüta Museum has gone through during its history and the strategies adopted by the indigenous people for its maintenance. The Magüta Museum was created in January 1991 in the municipality of Benjamin Constant (Amazonas, Brazil). It was the result of a great indigenous mobilization to collect objects that could give substance to the Ticuna representation. The notion that the study of objects and their materials would bring the stability needed to understand what an indigenous museum is was based on the idea that objects are not just signs or symbols, they shape and constitute us. Through the materials they are made of and the circulation of these materials from which the forms of things originate, we can understand that the vitality of these relationships lies precisely in giving form and not in the finished form. Looking at the changes experienced by the Magüta Museum and its collection, also includes the study of the collections of other institutions: Spix and Martius, at the Museum Fünf Kontinente; Borys Malkin at the Museum der Kulturen Basel; Johann Natterer at the Weltmuseum Wien; and the collections of Ticuna pieces at the Ethnological Museum in Berlin. The methodology used comprises fieldwork – carried out in 2015, 2016 and 2019, in the city of Benjamin Constant, and between March 2018 and June 2019, in Munich, Germany – and is supported by the analysis of numerous data surveyed, in the photographic record of the pieces from the Magüta and European museum collections, interviews, informal conversations and documents produced within the scope of the Magüta Museum. We could observe that the appropriation that the Ticuna made of the strategies for building a museum made it possible for them to play a leading role in the production of symbols and images about themselves. Finally, my analysis of these facts considered the Magüta Museum collection and its peculiarities of collection and exhibition, as well as the actions and uses that the indigenous people make of the Museum in their daily lives. This allowed us to better see both the properly museological dimension and the political dimension of the Museum's daily life.

Keywords: Ticuna; Indigenous Museum; Ethnographic Collections; Collaborative Projects; Amazon; Europe.

Résumé

Musée Magüta, une trajectoire Ticuna : collaboration comme méthode dans l'étude des collections ethnographiques et dans la formation de musées indigènes.

Dans ce travail nous étudions la trajectoire des objets culturels Ticuna dans des différentes collections ethnographiques à travers le monde, un point de départ pour réfléchir sur les transformations subies par le musée Magüta au cours de son histoire et les stratégies adoptées par les peuples autochtones pour sa préservation. Le Musée Magüta a ouvert ses portes en janvier 1991 dans la ville de Benjamin Constant (Amazonas, Brésil). C'était le résultat d'une grande mobilisation indigène pour collecter des objets qui pouvaient donner corps à la représentation des Ticuna. L'étude des objets et de leurs matériaux comme condition nécessaire pour comprendre ce qu'est un musée indigène se fait soutenue par l'idée que les objets ne sont pas seulement des signes ou des symboles, ils nous façonnent et ils nous constituent. À partir des matériaux qui les composent et de la circulation de ces matériaux d'où proviennent les formes des choses, on peut comprendre que la vitalité de ces relations réside précisément dans la mise en forme et non dans la forme finie. L'examen des mutations vécues par le Musée Magüta et sa collection comprend également l'étude des collections d'autres institutions : de Spix et Martius au Museum Fünf Kontinente ; de Borys Malkin au Museum der Kulturen Basel ; Johann Natterer au Weltmuseum Wien ; et des collections de pièces des Ticuna au Musée ethnologique à Berlin. La méthodologie d'étude comprend des travaux de terrain menés par étapes en 2015, 2016 et 2019, dans la ville de Benjamin Constant, et entre mars 2018 et juin 2019, à Munich, en Allemagne, et s'appuie sur l'analyse de nombreuses données recensées, dans l'enregistrement photographique des pièces des collections de Magüta et des musées européens, des interviews, des conversations informelles et des documents produits dans le cadre du Museum Magüta. On a pu constater que l'appropriation que les Ticuna faisaient des stratégies de construction d'un musée leur permettait de jouer un rôle de premier plan dans la production de symboles et d'images sur eux-mêmes. Enfin, mon analyse de ces faits a considéré la collection du Musée Magüta et ses particularités de collection et d'exposition, ainsi que les actions et les usages que les peuples indigènes font du Musée dans leur vie quotidienne. Cela nous a permis de mieux voir à la fois la dimension proprement muséologique et la dimension politique de la vie quotidienne du Musée.

Mots-clés : Ticuna ; Musée indigène ; Collections ethnographiques ; projets collaboratifs ; l'Amazonie ; l'Europe.

Lista de Figuras

Obs.: fotografias sem indicação de autoria, são de Silvana Teixeira.

Figura 1. Figura 1 Reforma do Museu Magüta (frente). Foto: Jocilene Gomes, 2005.	94
Figura 2. Figura 2 Museu Magüta (fundos). Foto: Jocilene Gomes, 2005.....	94
Figura 3. Figura 3 Museu Magüta (frente). Foto 2016.....	95
Figura 4. Figura 4. Salas nos fundos do Museu Magüta: à direita, Arquivo; à esquerda, Biblioteca; ao fundo, casa onde vive o Pajé Paulino, 2016.	95
Figura 5. Paulino Manoelzinho Nunes (Pajé), Benjamin Constant. Foto 2011.	97
Figura 6. Hilda Pinto Félix (Artesã) e Nino Fernandes (Diretor), Benjamin Constant. Foto 2011.	98
Figura 7. Livro de Registros de Peças do ano de 2007, com uma página colada. Museu Magüta. Foto 2016.	101
Figura 8. Sumário do Livro de Registro do ano 2007. Museu Magüta. Foto 2016.	102
Figura 9. Escultura “CANOA-NGÜ'E feito por ZEZINHO MARIANO Aldeia de são João de Veneza (BC)”. Museu Magüta. Foto 2016.....	102
Figura 10. Oficina de pintura sobre cestaria e grafismo Ticuna. Comunidade Barro Vermelho, Lago são Jerônimo, TI Éware I. Foto 2011.	105
Figura 11. Máscara de Tururi N. Reg. 0306, Museu Magüta. Foto 2016.	106
Figura 12. Tela pintada TURURI-NHO'Ê, autor LÚCIO CORDEIRO, I'NAËCÜ, Aldeia Feijoal (BC), exposição Museu Magüta. Foto 2016.	107
Figura 13. Quadro explicativo, exposição Museu Magüta. Foto 2016.	108
Figura 14. Quadro explicativo, exposição Museu Magüta. Foto 2016.	108
Figura 15. Quadro com desenho retratando a dança do tracajá, exposição Museu Magüta. Foto 2016. .	109
Figura 16. Cocar da Moça Nova, exposição Museu Magüta. Foto 2016.	109
Figura 17. Vista da primeira parte da exposição do Museu Magüta, artesã Hilda Pinto Félix. Foto 2016.	109
Figura 18. Cocar da Moça Nova, acervo Museu Berlim, N. Reg. VB 907, data 1884, coletor Otto Staudinger. Foto 2019.	110
Figura 19. Cocar da Moça Nova, acervo WMW, N. Reg. VO 1479, coleção Johann Natterer, 1817-1836. Foto 2019.....	110
Figura 20. Etiqueta da Figura 19 em destaque. Foto 2019.....	110
Figura 21. Adorno de braço, acervo WMW, N. Reg. VO 1488, coleção Johann Natterer, 1817-1836. Foto 2019.	111
Figura 22. Lista de adornos na vitrine do Museu Magüta. Foto 2016.	116
Figura 23. “Colar de dente de animais. Feito por Sra. Oneide Ovídio Fernandes. Aldeia Filadélfia, em 2006, Mun. Benjamin Constant”. Foto 2016.	116
Figura 24. “Pulseira de Tucumã. Feita por Sra. Hilda Pinto Félix, Aldeia Filadélfia (BC). Foto. 2016. .	116
Figura 25. “Língua do Pirarucu. Coletada por Nino Fernandes”. Foto 2016.....	117
Figura 26. Quadros com as imagens das assembleias do CGTT e fotos dos capitães, exposição do Museu Magüta. Foto 2016.	118
Figura 27. Inclusão da fotografia do Pajé Paulino no quadro dos capitães do CGTT. Foto 2016.	119
Figura 28. Expositor com colares indígenas, acervo Museu Magüta. Foto 2016.	120
Figura 29. “Colar com semente de tento. Feito Aldeia Belém do Solimões (TBT)”. Foto 2016.....	121
Figura 30. “Colar Munutchuru. Feito Aldeia Belém do Solimões (TBT). Em 1987”. Foto 2016.	121
Figura 31. Colar de sementes. A numeração referente a esse colar aparece com duas descrições diferentes. No ano de 2005 o colar de número 12 era assim descrito: “Colar de olho de Santa Luzia, Aldeia Lago Grande (SAI)”. No ano de 2016 a descrição era: “Colar de T ”	122
Figura 32. O colar de sementes e dente de animal. No ano de 2001 a descrição para o colar de número 13 era: “Colar de Munutchuru. Feito na Aldeia de O'ta (SPO)”. No ano de 2016 a descrição era: “Colar de Coco de Tucumã. Feito na Aldeia de O'ta (SPO)”. Foto 2016.....	122
Figura 33. Colares Ticuna. Foto Retirada do livro No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta, 2016, p. 217.	124
Figura 34. Colar Ticuna, acervo MFK, Inv. Nr. 464 V-092, coleção Spix e Martius, ano 1817-1820. Foto 2019.	125

Figura 35. “Colar de Dente de Macaco. Feito na Aldeia de Belém do Solimões (TBT)”. Acervo Magüta. Foto 2019.....	126
Figura 36. Fotografia de família Ticuna, acervo MB, fotógrafo Albert Frisch, 1868/1912. Foto 2019. ..	128
Figura 37. Colar com dentes de animal e sementes, acervo WMW, coleção Natterer, 1817/1835. Foto 2019.	129
Figura 38. Hilda Félix demonstra o uso do bastão com tambor de couro sobre o ombro, acervo Museu Magüta, Foto 2016.	131
Figura 39. Tambor do casco de quelônio (tracajá), acervo Museu Emílio Goeldi, coleção Curt Nimuendajú. Foto 2018.....	132
Figura 40. Bastões de uso ritual, acervo Museu Magüta. Foto 2016.	132
Figura 41. Bastão de dança, acervo MEB, N. Reg. VB11584, coletor Siegfried Wähner, 1936. Foto 2019.	133
Figura 42. Bastão de dança - peixe, acervo MEB, N. Reg. VB11565, coletor Siegfried Wähner, 1936. Foto 2019.....	134
Figura 43. Bastão de dança, acervo MEB, N. Reg. VB11580, coletor Siegfried Wähner, 1936. Foto 2019.	134
Figura 44. Bastão de dança-worecu, acervo MEB, N. Reg. VB11588, coletor Siegfried Wähner, 1936. Foto 2019.....	134
Figura 45. Bastão de dança, acervo MPEG, coleção Curt Nimuendajú. Foto 2018.	135
Figura 46. Bastão de dança, acervo MFK, coleção Ernst Josef Fittkau, 1972. Foto 2019.....	135
Figura 47. Esculturas em madeira de Yói, Ípi, Aicanã e Mowacha, acervo Museu Magüta. Foto 2016. .	136
Figura 48. Esculturas em sementes de palmeira, acervo pessoal, produzido por mulheres indígenas da Comunidade Barro Vermelho, TI Éware I. Foto 2011.....	137
Figura 49. Buzina To'cü, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	138
Figura 50. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	140
Figura 51. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	141
Figura 52. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	142
Figura 53. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	143
Figura 54. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	143
Figura 55. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	144
Figura 56. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	144
Figura 57. Mascarado, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	145
Figura 58. Mascarado, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	146
Figura 59. Pote de Cerâmica, acervo Museu Magüta, coletada por Nino Fernandes, ano 2004. Foto: Jocilene Gomes 2015.	149
Figura 60. Detalhe do prato de cerâmica (B) encontrado no sítio arqueológico de Tonantins. Fotografia retirada do artigo (TAMANAHA & NEVES 2014).	150
Figura 61. Gargantilha Xavante, acervo Museu Magüta, coletor Nino Fernandes. Foto 2016.....	151
Figura 62. Conjunto de objetos vindos de Oaxaca, acervo Museu Magüta, coletor Nino Fernandes. Foto 2016.	151
Figura 63. Boné e arma em madeira, acervo Museu Magüta, coletor Paulinho Manoelzinho Nunes. Foto 2016.	152
Figura 64. Centro de Interpretación Ambiental, NATUTAMA. Puerto Nariño, Colômbia. Foto 2016. ...	155
Figura 65. Mascarado, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	158
Figura 66. Quadro com os irmãos Yói, Ipí, Aicanã, Mowatcha, acervo Museu Magüta. Foto 2016.	159
Figura 67. Quadro cópia do desenho feito por Pedro Inácio, autor Dhia'ni Pásaro, acervo Museu Magüta. Foto 2016.....	159
Figura 68. Cesto de tucum, acervo Museu Magüta, pintado por Paulino Manoelzinho Nunes. Foto 2016.	164
Figura 69. Cesto de tucum, acervo Museu Magüta, pintado por Paulino Manoelzinho Nunes. Foto 2016.	164
Figura 70. Adornos de joelhos, acervo MFK, coleção Spix&Martius, ano 1817/1820. Foto 2019.....	215
Figura 71. “Máscara Demônio do Milho”, acervo MFK, Coleção Spix&Martius. Foto 2019.	217
Figura 72. “Máscara Mawü”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	220
Figura 73. Máscara inteira, ao fundo e no centro, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	221
Figura 74. “Máscara Demônio da Floresta”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	222
Figura 75. Máscara Üaiari/Jurupari”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	223
Figura 76. Máscara Üaiari/Jurupari”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	224

Figura 77. Máscara “cavalo”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	225
Figura 78. Máscara “veado”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	226
Figura 79. Máscara “urubu”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	227
Figura 80. Máscara “Toü”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	228
Figura 81. Máscara “gato maracajá”, acervo MFK, coleção Fittkau, 1972. Foto 2019.	228
Figura 82. Inalador, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	230
Figura 83. Tambor, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	230
Figura 84. Pente, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	231
Figura 85. Bolsa, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	231
Figura 86. Peixe/pássaro, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	232
Figura 87. Peixe/pássaro (verso), acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.	232
Figura 88. Agulhas com fios de fibra vegetal, acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.	242
Figura 89. Máscara (animais perigosos), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.	242
Figura 90. Máscara (animais perigosos), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.	243
Figura 91. Máscara (representa o clã, menos perigosa), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.	244
Figura 92. Máscara (do clã, ou da imaginação, menos perigosa), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.	245
Figura 93. Cesto Buré, acervo Museu de Berlim, 1878. Foto 2019.	249
Figura 94. Artesã Ticuna, comunidade Barro Vermelho, TI Éware I. Foto 2011.	250
Figura 95. Cordão de pássaros, acervo Museu de Berlim. Foto 2019.	251
Figura 96. Máscara com estrutura, acervo Museu de Berlim. Foto 2019.	252
Figura 97. Detalhe do verso de máscara com estrutura, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	253
Figura 98. Mascara com detalhes em metal, acervo Museu de Berlim. Foto 2019.	254
Figura 99. Máscara com detalhe em porcelana, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	254
Figura 100. Máscara com desenho de lagarta, caixa de Leipzig, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	257
Figura 101. Máscara grande com marcas como riscos, caixa de Leipzig, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	257
Figura 102. Máscara com listras, caixa de Leipzig, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	258
Figura 103. Brinquedo hidroavião, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	260
Figura 104. Tambor, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	260
Figura 105. Tambor, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	261
Figura 106. Bonecas, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	264
Figura 107. Araras dissecadas, acervo Museu Berlim. Foto 2019.	265
Figura 108. Cesto cagueiro, acervo WMW, coleção Natterer. Foto 2019.	273
Figura 109. D. Orcinda exhibe as sementes que utiliza para fazer colares e diz que são iguais às do colar. Comunidade Bom Caminho, Benjamin Constant, 2019.	275
Figura 110. D. Orcinda e seu colar de caracóis, comunidade Bom Jardim, Benjamin Constant, 2019.	276
Figura 111. Cocar, acervo WMW, coleção Natterer, identificado no Museu Magüta como não sendo dos Ticuna. 2019.	279
Figura 112. Cocar, acervo WMW, coleção Loreto-Paranaguá, identificado no Museu Magüta como não sendo Ticuna. 2019.	280
Figura 113. Mulheres Indígenas Ticuna olhando fotografias, Museu Magüta, 2019.	282
Figura 114. Grupo de indígenas Ticuna olhando fotografias, Museu Magüta, 2019.	282
Figura 115. Diretor do Magüta Santo Cruz (à direita) conversa com um professor Ticuna olhando cópia do inventário de peças Ticuna no WMW. Museu Magüta, 2019.	283
Figura 116. Montagem da exposição, Museu Magüta, 2019.	285
Figura 117. Exposição de fotografias no Museu Magüta, 2019.	285
Figura 118. Exposição de fotografias, Museu Magüta, 2019.	286
Figura 119. Construção do Centro Cultural no Museu Magüta, foto postada no grupo de WhatsApp Museu Magüta, por Santos Inácio Filho, em 13/10/2021.	288

Siglas e Abreviatura

AMATÜ – Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Bom Caminho
AMIT – Associação de Mulheres Indígenas Ticunas de Filadélfia
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CGTT – Conselho Geral da Tribo Ticuna
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DAAD – Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico
FOCCIT – Federação dos Caciques e das Comunidades Indígenas Ticuna
FUNAI – Fundação Nacional do Índio
ICMBio – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
INC – Instituto Natureza e Cultura
LMU – Ludwig-Maximilians Universität
MEB – Museu Etnológico de Berlim
MEMATÜ – Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Porto Cordeirinho
MFK – Museum Fünf Kontinente
MKD – Museum der Kulturen Basel
OMC – Ordem do Mérito Cultural
PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena
WMW – Weltmuseum Wien

Sumário

Agradecimentos.....	5
Resumo.....	10
Lista de Figuras	13
Siglas e Abreviatura	16
Introdução.....	20
Parte 1.....	31
A criação do Museu dos Ticuna: “As lutas indígenas”	31
1.1 O contexto Histórico	34
1.1.1 O protagonismo indígena	38
1.2 Narrativas sobre o projeto de colaboração para construir o Museu Magüta.....	56
1.2.1 As transformações do Museu Magüta.....	65
1.3 Quem são os donos do Museu?	69
1.3.1 As estratégias de apropriação dos Ticuna	71
1.3.2 O registro legal como estratégia para legitimar decisões.....	79
1.3.3 Harmonizando o museu como espaço ritual	84
Parte 2.....	89
Museu Magüta: acervo, práticas e a representação Ticuna.....	89
2.1 Formação do acervo	100
2.1.1 Impactos e implicações políticas da criação de um museu indígena	110
2.1.2 Objetos e território	113
2.1.3 Adornos	119
2.1.4 Esculturas	130
2.1.5 As Máscaras	138
2.2 A exposição como arena dos conflitos.....	147
2.2.1 A exposição e as relações de sociabilidade.....	156
2.3 A ocupação dos espaços no “território” do museu.....	160
2.3.1 A reserva técnica e o arquivo	161
2.3.2 As práticas do museu indígena Ticuna.....	163
Parte 3.....	167
Objetos Ticuna em coleções etnográficas – uma proposta de colaboração com o Museu Magüta	167
3.1 O trabalho de campo em Benjamin Constant.....	167
3.2 O seminário no Museu Magüta – “os caciques devem decidir o que querem com o seu museu”	170
3.3 Negociações no trabalho de campo I – o diretor destituído	175

3.4	Negociações no trabalho de campo II – o projeto em Munique e a morte de Nino Fernandes	177
3.4.1.	O projeto em Munique	177
3.4.2	Rupturas – A morte de Nino Fernandes	180
3.5	Novas negociações no trabalho de campo III – o novo diretor e a experiência do contato virtual.....	181
3.5.1	O campo da colaboração entre museus e comunidades de origem – limites e perspectivas	183
3.5.2	O compartilhamento de saberes entre museus e povos originários – acesso ao patrimônio ou acúmulo de novos conhecimentos	187
3.5.3	A principal questão do Simpósio: o que é interessante e relevante? Para quem e por quais motivos?.....	189
3.5.4	Mediando o despertar dos objetos nos museus	194
3.6	Experiências de colaboração entre museus e povos indígenas no Brasil.....	196
3.6.1	Redes de museus	204
3.7	O trabalho realizado nos acervos do Museu Magüta e dos museus etnológicos na Europa	207
3.8	Museum Fünf Kontinent – Munique, Alemanha	210
3.8.1	Os caminhos da coleção Spix & Martius	212
3.8.2	– As peças Ticuna da coleção Spix & Martius.....	215
3.9	Museum der Kulturen Basel (MKB) – Basileia, Suíça	233
3.9.1	– Considerações sobre fotografias de campo e a coleção de Borys Malkin	234
3.9.2	– Dados sobre os objetos Ticuna do Museum der Kulturen Basel – MKB	240
3.10	O Museu Etnológico de Berlim, Alemanha	245
3.10.1	A caixa de Leipzig.....	255
3.10.2	O tambor e os “brinquedos”	259
3.10.3	Os adornos de pássaros	262
3.11	Weltmuseum Wien – o Museu Etnológico de Viena, Áustria	266
3.11.1	Considerações sobre objetos e fotografias na coleção Ticuna	266
3.11.2	– A coleção Natterer, a coleção Loreto e algumas considerações dos indígenas Ticuna	268
3.11.3	– Sobre expedições, fotógrafos, objetos e fotografias.....	276
4	Conclusão	281
5	Referências	290

Introdução

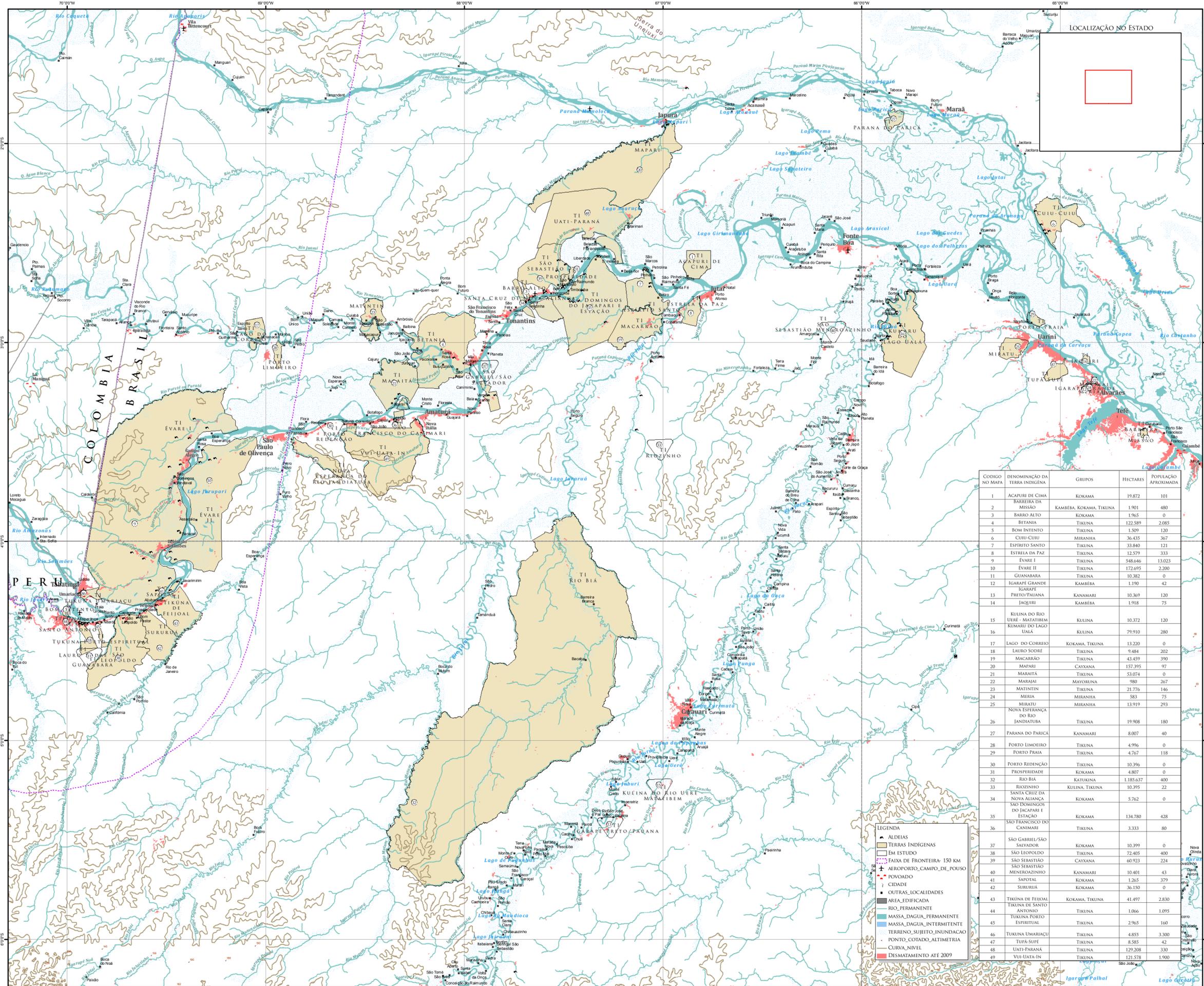
Com mais de trezentos anos de contato com não-indígenas, os Ticuna aparecem na bibliografia histórica desde os relatos deixados pelo padre Cristóbal de Acuña sobre a expedição de Pedro Teixeira (1637-1639), quando, numa breve passagem, menciona os “Tecunas” como índios inimigos situados ao norte dos Omáguas (ORO 1978). A etnografia deixada por Curt Nimuendajú sobre os Ticuna é uma referência incontornável desde que foi publicada por conter um apanhado abrangente de sua organização social, de sua cultura material e de sua cosmologia. Sobre os Ticuna, existe ainda uma vasta bibliografia compilada por Alain Fabre (2005) e nela se pode encontrar estudos que abordam os desdobramentos da vida Ticuna tanto em suas comunidades quanto fora delas. Os dados superlativos sobre a população e a língua Ticunas nos deixam entrever não somente a força de sua cultura, mas também o êxito de suas estratégias coletivas de resistência e de adaptação às mudanças inevitáveis provenientes da relação de contato com não indígenas. A criação de um museu e a preservação do saber-fazer de artesãos e artesãs dão conta da resistência de alguns dos fios que suportam a teia cultural desse Povo.

Os Ticuna representam 6,8% da população indígena do Brasil, que, em 2010, era de mais de 800 mil pessoas. São o povo com a maior população e possuem o maior número de falantes da língua com mais de 5 anos de idade, tanto dentro das terras indígenas como nas cidades (IBGE 2010). A língua Ticuna é um tipo isolado único, não pertencendo a nenhum dos troncos linguísticos reconhecidos no Brasil (SOARES 2008; NIMUENDAJÚ 1952). Moradores, em sua maioria, da tríplice fronteira – Brasil, Peru e Colômbia –, os Ticuna estão distribuídos em 27 (vinte e sete) terras indígenas¹, localizadas em 13 (treze) municípios² do estado do Amazonas, numa região que se estende desde a fronteira mencionada até o Médio Solimões.

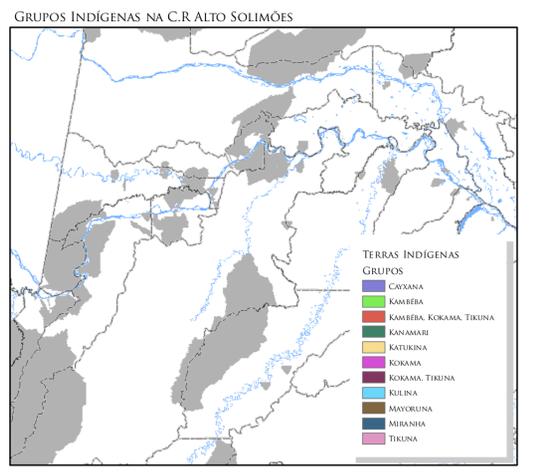
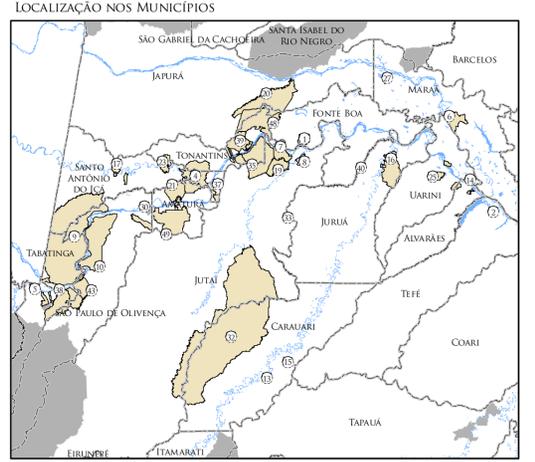
¹ São elas: Barreira da Missão; Betânia; Bom Intento; Espírito Santo; Estrela da Paz; Évare I; Évare II; Guanabara; Lago do Correio; Lauro Sodré; Macarrão; Maraitá; Matintin; Nova Esperança do Rio Jandiatuba; Porto Limoeiro; Porto Praia; Porto Redenção; Riozinho; São Francisco do Canamari; São Leopoldo; Tikuna de Feijoal; Tikuna de Santo Antônio; Tikuna de Porto Espiritual; Tukuna Umariaçu; Tupã-Sapé; Uati-Paraná; Vui-Uata-In.

² Tefé; Alvarães; Jutai; Santo Antônio do Içá; São Paulo de Olivença; Fonte Boa; Amaturá; Benjamin Constant; Tabatinga; Uarini; Tonantins; Maraã; Juruá.

ÁREA DE ABRANGÊNCIA DA COORDENAÇÃO REGIONAL DO ALTO SOLIMÕES

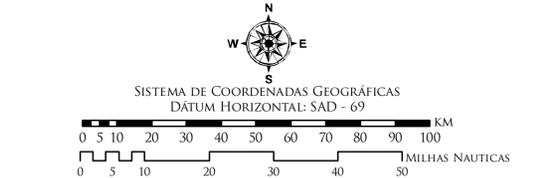
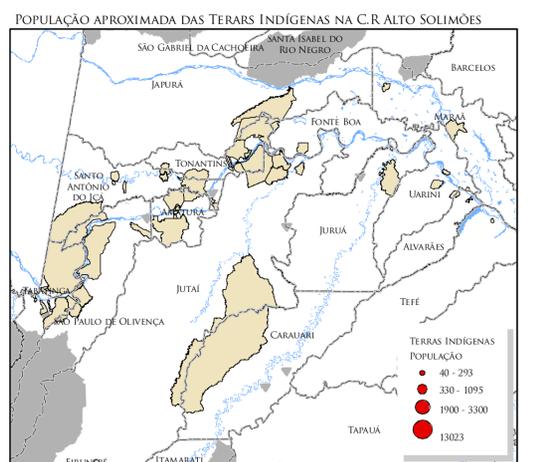


FUNAI
 FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO
 DIRETORIA DE PROTEÇÃO TERRITORIAL
 COORDENAÇÃO GERAL DE MONITORAMENTO TERRITORIAL
 COORDENAÇÃO DE INFORMAÇÃO PARA PROTEÇÃO



CODIGO NO MAPA	DENOMINAÇÃO DA TERRA INDÍGENA	GRUPOS	HECTARES	POPULAÇÃO APROXIMADA
1	ACAPURI DE CIMA	KOKAMA	19.872	101
2	BAZEIRAS DA MISSÃO	KAMBÉRA, KOKAMA, TIKUNA	1.901	480
3	BARRO ALTO	KOKAMA	1.965	0
4	BETANIA	TIKUNA	122.589	2.085
5	BOM INTENTO	TIKUNA	1.509	120
6	CUIU-CUIU	MIRANHIA	36.435	367
7	ESPÍRITO SANTO	TIKUNA	33.840	121
8	ESTRELA DA PAZ	TIKUNA	12.579	333
9	EVARE I	TIKUNA	548.646	13.023
10	EVARE II	TIKUNA	172.695	2.200
11	GUABARÉ	TIKUNA	10.382	0
12	IGARAPÉ GRANDE	KAMBÉRA	1.190	42
13	PRETO/PAIANA	KANAMARI	10.369	120
14	JACUIRI	KAMBÉRA	1.918	75
15	KULINA DO RIO UREI - MATATIBEM	KULINA	10.372	120
16	KUMARI DO LAGO UAMA	KULINA	79.910	280
17	LAGO DO CORREIO	KOKAMA, TIKUNA	13.220	0
18	LAURO SODRE	TIKUNA	9.484	202
19	MACARRÃO	TIKUNA	43.459	390
20	MAPARI	CAYXANA	157.395	97
21	MARABÁ	TIKUNA	53.074	0
22	MARABÁ	MAVORUNA	900	267
23	MATINTIN	TIKUNA	21.776	146
24	MIRIA	MIRANHIA	583	75
25	MIRATU	MIRANHIA	13.919	293
26	NOVA ESPERANÇA DO RIO JANDIATUBA	TIKUNA	19.908	180
27	PARANA DO PARICÁ	KANAMARI	8.007	40
28	PORTO LIMOZEIRO	TIKUNA	4.996	0
29	PORTO PRAIA	TIKUNA	4.767	118
30	PORTO REDENÇÃO	TIKUNA	10.396	0
31	PROSPERIDADE	KOKAMA	4.807	0
32	RIO BILÁ	KATUKINA	1.185.637	400
33	RIOZINHO	KULINA, TIKUNA	10.395	22
34	SANTA CRUZ DA NOVA ALIANÇA	KOKAMA	5.762	0
35	SÃO FRANCISCO DO ESTEAÇO	KOKAMA	134.780	428
36	SÃO FRANCISCO DO CANIMARI	TIKUNA	3.333	80
37	SÃO GABRIEL/SÃO SAUADOR	KOKAMA	10.399	0
38	SÃO LEOPOLDO	TIKUNA	72.405	400
39	SÃO SEBASTIÃO	CAYXANA	60.923	224
40	SÃO SEBASTIÃO MENEROZINHO	KANAMARI	10.401	43
41	SAPOTAL	KOKAMA	1.265	379
42	SURUBUIÁ	KOKAMA	36.150	0
43	TIKUNA DE FEIJÓAL	KOKAMA, TIKUNA	41.497	2.830
44	TIKUNA DE SANTO ANTONIO	TIKUNA	1.066	1.095
45	TIKUNA PORTO ESPÍRITUAL	TIKUNA	2.965	160
46	TIKUNA UMARIACU	TIKUNA	4.855	3.320
47	TUPÁ-SUPÉ	TIKUNA	8.385	42
48	UATI-PARANA	TIKUNA	129.208	330
49	VIII-UIATA I	TIKUNA	121.578	1.900

- LEGENDA**
- ALDEIAS
 - TERRAS INDÍGENAS
 - EM ESTUDO
 - Faixa de Fronteira- 150 KM
 - AEROPORTO, CAMPO_DE_POUSO
 - POVOADO
 - CIDADE
 - OUTRAS_LOCALIDADES
 - ÁREA_EDIFICADA
 - RIO_PERMANENTE
 - MASSA_D'AGUA_PERMANENTE
 - MASSA_D'AGUA_INTERMITENTE
 - TERRENO_SUJEITO_INUNDACAO
 - PONTO_COTADO_ALTIMETRIA
 - CURVA_NIVEL
 - DESMATAMENTO_ATE_2009



BASE CARTOGRÁFICA:
 1- BASE CARTOGRÁFICA SIVAM/IBGE 1:250.000
 2- TERRAS INDÍGENAS E ALDEIAS - FUNAI
 3- DESMATAMENTO - PRODES/INPE
 GEOPROCESSAMENTO: CGMT/FUNAI
 DATA: 06/12/2010

Compreender a história do Museu Magüta constituiu o principal desafio desta pesquisa e mobilizou esforços para encontrar datas e referências precisas, entrevistar pessoas que fizeram parte do processo de criação do museu e ordenar acontecimentos para responder perguntas que eu, de início, considerava muito simples, a saber: de onde surgiu a ideia de construir um museu? Quem teve essa ideia? Por que construir na cidade e não na aldeia/comunidade? Como foram escolhidas as peças? Como decidiram sobre as formas de expor? O que mudou no Museu desde a sua criação? O contexto histórico em que esse processo transcorreu foram, estritamente, as décadas de 1980 a 2000. Porém, guarda implicações com um passado mais remoto, manifesto nas coleções etnográficas, e também com eventos mais recentes que, durante a pesquisa e sob muitos aspectos, reproduziram adversidades semelhantes àquelas que motivaram os Ticuna a construir um museu sobre seu povo. Isto demonstrou, ainda no tempo da escrita desta tese, a persistência de impasses vividos pelos indígenas no Brasil, em particular, na região do Alto Solimões, *locus* da pesquisa.

Em razão disto, pretende-se aqui também contribuir para o melhor conhecimento da cultura material Ticuna, que compreende os objetos aportados em coleções de museus etnológicos europeus e, claro, no Museu Magüta – o qual, ao longo de sua trajetória, veio a se caracterizar como *museu indígena* na medida em que seus diretores conseguiram se apropriar desse ambiente e realizar a transição de espaço ritual para um espaço museológico. Entre os Ticuna, a ideia de museu permaneceu restrita ao ambiente do Magüta. Embora tenha sido o primeiro museu de um povo indígena e concebido em parceria com não indígenas – configurando aquilo que, atualmente, chamaríamos de um projeto de colaboração –, as discussões sobre o processo de musealização transcorreu sem os desdobramentos verificados em processos semelhantes vividos por outros povos indígenas³, como, por exemplo, reflexões acerca das concepções nativas sobre suas práticas, seus artefatos e seus territórios. Podemos, destarte, afirmar que a junção desses dois espaços (o ritual e o museológico) tratou-se de um processo construído pelas

³ Em torno da construção de museu Indígenas no Brasil o trabalho de parceria com universidades e museus etnológicos, antropólogos e museólogos tornou possível um movimento de colaboração, reflexão e produção de conhecimento sobre a construção de museus indígenas. Uma das questões que se pode verificar (CURY 2020, 2016) e (GOMES 2016) foi a compreensão por parte dos indígenas das possibilidades passíveis de serem exploradas pela museologia e outra, foi a ideia de que muitos, senão todos, os aspectos da vida indígena poderiam ser musealizados e quando os indígenas entrecruzaram aspectos de sacralidade como sendo uma das qualidades para que algo precise ser preservado, logo musealizado, o ambiente do museu também pode ser compreendido sob a perspectiva de sacralidade e de adequação às atividades de caráter ritual.

sucessivas gestões que estiveram à frente do Magüta, à medida em que cada uma, ao seu modo, ia se apropriando do Museu.

Para discutir estas e outras questões relacionadas aos Ticuna, ao seu museu e a certas coleções etnográficas abrigadas no continente europeu, o presente estudo foi dividido em três partes: 1) A criação do Museu dos Ticuna: “As lutas indígenas”; 2) Museu Magüta: acervo, práticas e a representação Ticuna; e 3) Objetos Ticuna em coleções etnográficas – uma proposta de colaboração com o Museu Magüta.

Na primeira parte da tese, *a criação do Museu dos Ticuna: “as lutas indígenas”*, busco restabelecer o contexto histórico em que aconteceu a criação do museu, explorando e interrogando as diferentes narrativas sobre sua criação. Esta parte aborda três aspectos do contexto histórico em que o Povo Ticuna esteve imerso durante o processo que levou à decisão de criar um museu. Para efeito de análise, foram separados em três blocos: o primeiro aspecto é o *contexto histórico*; o segundo trata sobre o *protagonismo indígena*, em que busco apresentar as diferentes visões dos agentes envolvidos nesse processo de construção do museu; e na terceira parte, apresento o questionamento sobre *quem são os donos do museu*, buscando tornar evidente as estratégias indígenas para ocupar e construir o Museu Magüta como o museu dos Ticuna.

Na construção do contexto histórico foi possível verificar que os registros da vida e dos acontecimentos Ticuna se encontravam dispersos em informações descritas em artigos científicos, notas em jornais, boletins de pouca circulação, em sites de *internet*, documentos do Museu Magüta e arquivos pessoais. O Museu Nacional, no Rio de Janeiro, que era depositário de um conjunto significativo de informações sobre os Ticuna, lamentavelmente teve seu acervo destruído por um incêndio em 2018 (FRANÇA 2020). Os documentos existentes nos acervos de Manaus tratam de um passado mais longínquo, e a arquivos pessoais, não consegui ter acesso. Utilizei como fontes principais os documentos encontrados no Museu Magüta, as atas das assembleias promovidas pelo Museu e pela associação dos caciques, o Conselho Geral da Tribo Ticuna (CGTT), entrevistas com os indígenas, publicações do *Boletim Magüta*, as informações disponíveis nos sítios eletrônicos do Instituto Socioambiental (ISA), que inclui em seu acervo documental cartas de lideranças Ticuna (enviadas ao ISA para serem tornadas públicas) além de consultas aos sítios eletrônicos do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). A análise do material se deu pelo cruzamento de informações sobre convênios, parcerias e/ou ações de colaboração entre indígenas, assessores não indígenas, organizações governamentais e não-governamentais, com

narrativas de alguns indígenas que trabalharam no museu e descreveram essas iniciativas, além da verificação dos trabalhos acadêmicos publicados sobre o tema.

A proximidade com os Ticuna, imprescindível para a realização da pesquisa, foi possível porque a estrutura do Museu Magüta já me servira como um lugar de apoio e de referência durante o período de elaboração de minha dissertação de mestrado (TEIXEIRA 2012), realizada entre 2010 e 2012, a partir da qual fiz minha inserção no campo a fim de trabalhar com as artesãs Ticuna. Quem me apresentara a algumas dessas artesãs de Benjamin Constant e me ajudara a encontrar as indígenas com quem eu, anos antes, havia travado contato em Manaus, foi Nino Fernandes, que, à época, já era o diretor do Museu, cargo que ocupou até falecer, em 2018. Esse conhecimento prévio facilitou-me as negociações para realizar a pesquisa sobre o Museu Magüta. Serviu-me também para ampliar a comunicação e as redes de relacionamento por mim construídas em Benjamin Constant e como referência para os indígenas Ticuna a respeito de meu trabalho como pesquisadora. Entretanto, foi no processo de aproximação dos principais agentes envolvidos na construção do Magüta que ficou evidente a complexidade das relações de colaboração, bem como a luta interna pelo protagonismo no processo de criação e manutenção do museu Ticuna.

A abordagem sobre *O protagonismo indígena* é aqui iniciada com uma apresentação dos agentes que estiveram implicados no processo de criação do museu e nos primeiros anos de funcionamento. E para compreender os conflitos e as disputas que atingiram a todos os agentes em torno do Museu Magüta e os colocou em rota de colisão, amparei-me no princípio de que antagonismos e competições são próprios do comportamento humano em sociedade e não características restritas a determinados grupos étnicos. Assim, considerei que “o desafio da análise cultural é o de desenvolver instrumentos de tradução e mediação para ajudar a tornar visíveis as diferenças de interesses, de acesso, de poder, de necessidades, de desejos e ainda de perspectivas filosóficas” (FISCHER 2011:19). Para compreender a construção do museu a partir dos projetos de colaboração entre indígenas e assessores, busquei identificar as ações desenvolvidas e as projeções dessa construção a partir dos conceitos de “rotas” e “desvios” (APPADURAI 2008), buscando elucidar os deslocamentos destes objetos e suas atribuições de valor ao entrarem e saírem da condição de mercadoria, bem como do quanto de política se fez necessário ao longo desses percursos. Ao final da primeira parte, abordo a questão sobre “*Quem são os donos do museu*”, para demonstrar a ideia de que o patrimônio Ticuna é o que eles chamam de nossa cultura e que a cultura, conforme esse

entendimento, está diretamente ligada aos objetos e estes, aos seus *donos*. A compreensão desse conceito nos termos usados pelos Ticuna, amparou-se no uso que os Ticuna faziam da palavra cultura. Tomei como referência as reflexões feitas por Manuela Carneiro da Cunha quando evidenciou as mudanças pelas quais o termo cultura foi submetido no processo de organização dos movimentos indígenas e na elaboração e reivindicação de direitos por parte dessas organizações, nacional e internacionalmente, nos documentos produzidos sobre o direito dos Povos Indígenas. O entendimento sobre esse conceito transitou de “cultura dos Povos Indígenas como patrimônio da humanidade [...] à ‘cultura’ como propriedade particular de cada povo indígena”. Cunha considera que essa passagem tem “a marca da influência e da imaginação das ideias metropolitanas dominantes” (CUNHA 2009:327). Esse tema se articula diretamente com a segunda parte, onde desenvolvo o processo de construção do Museu Magüta.

A segunda parte: *Museu Magüta – acervo, práticas e representação Ticuna* se ocupa do processo de constituição do acervo, das mudanças pelas quais passou a exposição e na ocupação dos espaços no interior do “território” do museu. Ainda nessa parte da tese, identificaremos as estratégias utilizadas pelos indígenas para se apropriar do museu por meio das formas de ocupação e do uso do espaço, a fim de compreender o que foi e é o museu indígena Ticuna para além das expectativas de uso projetadas sobre esse espaço quando ele foi construído. Quanto ao acervo, procurei observar as trajetórias que compõem a vida social desses objetos (APPADURAI 2008). E foi verificando o deslocamento que os objetos Ticuna sofreram ao saírem do espaço ritual e/ou social, que foi possível vislumbrar os contextos humanos e sociais em que se desenrolou a movimentação dos *simples objetos* para a condição de *objetos no museu*.

A reunião de objetos no museu não significou uma acumulação de posses, mas uma demonstração de que são capazes de criar objetos e ritos que os diferenciam e identificam. Essa identidade não é um tipo de riqueza a ser distribuída, mas o reconhecimento de uma vivência cultural que está atuante e reivindica o direito de continuar existindo. No caso dos povos Melanésios, como explicou Alfred Gell, o processo de acumulação de bens pelos “grandes homens” não ocorria para manter os objetos como bens privados, mas para serem distribuídos; e no mundo dos colonizadores ou no ocidente, colecionar tem sido uma estratégia de difusão de uma perspectiva específica – ou “de um eu, uma cultura, uma autenticidade possessiva” (GELL 2018:71).

A despeito da maneira pela qual se possa descrever o processo de colecionar, esse ato, quando feito por uma coletividade, carrega a ideia de identidade e de uma cultura

ligada à materialidade. Os atos de colecionar e reunir objetos em um sistema arbitrário de valor e significado implica que a coleção e a preservação de um domínio da identidade estão ligadas à política do grupo e às suas normas, da mesma forma como a coleção está ligada a hierarquias de valor (CLIFFORD 1994:71).

Estudar os objetos Ticuna a partir de seus elementos segue as ideias de Tim Ingold (2015) sobre os estudos de cultura material. Segundo este antropólogo, a concretude oferecida pelo estudo do material de que os objetos são feitos, bem como uma ampliação da observação desses materiais, pode fornecer um maior acesso para compreender as sociedades humanas que os utilizam. É uma postura que se opõe aos estudos que consideram a materialidade como mais interessante que o próprio material e, segundo essa perspectiva, justamente por esses estudos estarem mais interessados na materialidade, deslizam do objeto para suas funções e impactos, fugindo ao desafio imposto de enfrentar o objeto pelos materiais que o constituem.

Outro recurso que utilizamos para compreender as ações no Museu Magüta foi a noção apresentada por Daniel Miller (2013) de que “os objetos nos fazem”. Este autor ampara sua proposta teórica em Pierre Bourdieu, que, com sua teoria da prática, demonstra que as normas aprendidas desde a infância, no escopo do que chamamos cultura, ocorrem mesmo é no dia a dia, nas rotinas que nos põem em contato com as coisas, com os objetos e que nos propiciam uma experiência, uma relação, uma interação significativa com as coisas (MILLER 2013:83).

Sabemos que o caminho teórico escolhido por Tim Ingold (2015) questiona os modelos adotados pela corrente representada por Daniel Miller e da qual fazem parte Bruno Latour e Alfred Gell, dentre outros. A abordagem central destes estudiosos chama atenção para a vida social dos objetos por serem os processos sociais os geradores e os sustentáculos destes artefatos, de modo que estes devem ser pensados a partir de como foram feitos e como funcionam no contexto em que foram fabricados, pois seus significados são sempre instáveis (GELL 2018).

Ingold, por sua vez, vai considerar a abordagem dessa corrente nos estudos de cultura material como um desvio do estudo do objeto para o estudo de sua funcionalidade e de sua *agência*. Ingold considera o próprio conceito de *agência* (a capacidade que os artefatos têm de afetar as ações das pessoas de diferentes formas) “na melhor das hipóteses uma figura de linguagem (...) e na pior (...) tem levado grandes mentes a se enganar”, por reduzir coisas a objetos e vida a agência (INGOLD 2012:34). Para estabelecer a distinção, considera que “coisa” é tudo que pode ser considerado “um

agregado de fios vitais”, onde “materiais de todos os tipos, com propriedades variadas e variáveis, são avivados pelas forças do cosmo, misturados e fundidos uns aos outros” (*idem*:26). Ingold está se apoiando nas ideias de Heidegger, para quem “a coisa (...) é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam”, enquanto que o objeto é algo que “se coloca para nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas” (HEIDEGGER 1971:167, citado em INGOLD 2012:29). As considerações de Ingold pretendem restaurar a vida nos estudos de cultura material, uma vez que ele os considera como mortos. O autor vai optar pelos “processos de formação ao invés do produto final e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria”, compreendendo que a vida das coisas está no processo, no *dar forma* e não na *forma acabada*, pois a forma em si seria como um mundo efetivamente morto (INGOLD 2012:32). Essa ausência de vitalidade causada pela redução das coisas a objetos é que deslocaria a atenção para aquilo que as pessoas fazem com os objetos, ao invés de dar atenção à vida, que é inerente a esta “circulação de materiais que continuamente dão origem à forma das coisas” e, assim, trazer as coisas à vida (*idem*).

A despeito da importância da crítica teórica realizada por Ingold (2012) à corrente teórica a qual Daniel Miller pertence, consideramos que seja possível capturar uma ideia específica de Miller em seu mais recente trabalho, para os estudos da cultura material Ticuna, justamente por ser a construção da pessoa Ticuna um processo em que os objetos são parte importante e também porque, em *Trecos, troços e coisas*, Miller deixa um pouco de lado o conceito de agência e desloca sua investigação para “confrontar os trecos: reconhecê-los, respeitá-los; nos expor à nossa própria materialidade, e não negá-la” (MILLER 2013:12). O autor deseja mostrar que nós também somos objetos, trecos, troços e que a nossa interação com a cultura material tanto pode ampliar quanto limitar a nossa humanidade; para tanto, deseja demonstrar “como e por que uma apreciação mais profunda das coisas nos levará a uma apreciação mais profunda das pessoas” (*idem*:12).

O estudo de peças/objetos/coisas do Museu Magüta se torna mais amplo por verificar que a experiência museológica em curso no museu Ticuna vai incluir o que denomino como “novos objetos”, que são as plantas e a fabricação de remédios, e vai fazer uso de “novas práticas”, que envolvem o conhecimento xamânico de cura, inserindo assim formas próprias de uso do espaço pelos indígenas. Outro aspecto verificado é o percurso dos objetos Ticuna ao longo do tempo dos objetos coletados em diferentes momentos, sendo os mais antigos do início do século XIX, indo até aqueles que foram

produzidos na primeira década do século XXI. Segundo a noção de que devemos “seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias [e] somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar os cálculos humanos que dão vida às coisas”, foi possível avaliar a trajetória desses objetos considerando sua história social e os diferentes regimes de valor que puderam assumir durante sua vida social (APPADURAI 2008:17). Conhecer o nome das pessoas que confeccionaram os objetos e as comunidades onde viviam permitiu observar o caminho percorrido pelo objeto; a informação de autoria torna evidente a participação da pessoa e daquela comunidade na formação do museu. Isto que também evidencia quais comunidades possuíam uma organização e uma participação política nas questões que envolviam todo o grupo Ticuna.

A curadoria da exposição no Museu Magüta foi pensada por seus colaboradores para “não reforçar o estigma de atraso e ‘primitivismo’ que marca as populações indígenas de modo geral” (GRUBER 1994b:90-91). Assim, ao invés dos materiais que os indígenas comumente utilizam, como as fibras, os cipós e os trançados para servir de suporte às obras que seriam expostas, fizeram uso de cubos de madeira pintados e de vitrines. As cenas do cotidiano indígena também foram objeto da exposição e, a essas manifestações artísticas, acrescento os *novos objetos*, uma categoria⁴ para descrever aquilo que foi sendo incorporado ao acervo ao longo do tempo, por seu caráter simbólico em relação a acontecimentos importantes da vida social. Os curadores do Magüta buscaram equiparar o seu empreendimento museológico ao perfil dos museus já existentes, para que, “se porventura os Ticuna tiverem a oportunidade de visitar outros museus, poderão orgulhosamente constatar que o seu é um museu de verdade, podendo ser até mais atraente e mais cheio de vida” (*idem*). Um outro aspecto presente no processo, foi o desejo de abrir o museu para outras manifestações artísticas, como a de outros grupos indígenas, pois “os índios não devem estar condenados a consumir apenas sua própria cultura” (*idem*). A ideia de que iniciativas de construção de museu pudessem se multiplicar entre indígenas e também, entre todos aqueles que assim como os indígenas possuíam “oportunidades extremamente limitadas de se expressar, de preservar sua memória cultural, de resgatar e reconstruir sua história” (*idem*), de fato se disseminou pelo Brasil nas décadas seguintes.

⁴ Categoria criada no processo de análise dos objetos no Museu Magüta para descrever tudo o que foi incorporado a partir da gestão unicamente dos indígenas.

Ao longo do processo de apropriação do museu por parte dos Ticuna, procuramos deixar mais evidente a curadoria desenvolvida pelos indígenas que irão ocupar a direção do museu, inicialmente na gestão de Constantino Ramos Lopes, depois, nas de Nino Fernandes e do Pajé Paulino. É possível dizer, nos termos de hoje, que ocorreu uma curadoria compartilhada entre os indígenas e sua assessora Jussara Gruber quando do início do Museu, mas que no decorrer desse processo os indígenas se apropriaram também desse instrumento e imprimiram o seu próprio método de salvaguarda e de comunicação. Nesse contexto, a curadoria é tomada como ação coletiva, tanto na concepção como na execução, por envolver um conjunto de atuações que interseccionam diferentes campos. Entretanto, continua associada à figura do curador a capacidade ou o poder de decidir o perfil ou a proposta de uma exposição. Sendo assim, considerando esses aspectos, podemos dizer que o trabalho dos Ticuna no Museu Magüta teve todos os elementos caros ao processo de curadoria (BRUNO 2008).

A Parte 3, *Objetos Ticuna em coleções etnográficas*, está dedicada ao processo de colaboração em que atuei, mediando o acesso do Museu Magüta aos objetos Ticuna preservados em importantes coleções de quatro museus etnológicos da Europa. Na Alemanha, analisei as coleções do Museum Fünf Kontinente (MFK), de Munique, e do Museu Etnológico de Berlim; em Basileia, na Suíça, o Museum der Kulturen Basel (MKB); e em Viena, Áustria, o Weltmuseum Wien (WMW). Apresento o longo processo de negociação e as vicissitudes para a realização do trabalho de campo em Benjamin Constant, no Museu Magüta, e os métodos empregados para manter o vínculo com os indígenas e assim realizar as discussões sobre os objetos durante o período em que pesquisei na Alemanha. Apresento um levantamento não exaustivo das iniciativas de colaboração entre museus etnológicos e povos indígenas, inicialmente a partir das experiências que deram origem a esse campo de pesquisa e, em seguida, faço um apanhado das ações desenvolvidas no Brasil, apresentando alguns aspectos da pesquisa em colaboração usando como ancoragem as discussões e reflexões ocorridas no simpósio *Coisas Vivas na Amazônia e no museu: conhecimentos compartilhados no Humboldt Forum*⁵, promovido pelo Museu Etnológico de Berlim. Justifico essa escolha de abordagem para o tema da colaboração por ter o simpósio proporcionado estrutura e

⁵ O *Humboldt Forum* é um projeto que está reformulando o espaço de exposição de alguns museus em Berlim, dentre eles o Museu Etnológico. O Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu* transcorreu neste Museu, em 2018, como parte do Projeto *Compartir Saberes*, o qual teve por proposta refletir sobre as ações de colaboração empreendidas por este museu com indígenas do Brasil e da Venezuela.

espaço para que indígenas e pesquisadores indígenas e não-indígenas avaliassem projetos dessa natureza e propusessem soluções para os problemas apresentados.

O levantamento dos objetos Ticuna em coleções etnográficas será o último assunto a ser apresentado tomando como ponto de partida o museu onde as coleções estão localizadas. Cada museu será brevemente apresentado, assim como cada coleção. Os museus possuem algumas peculiaridades, o MFK possui a coleção *Spix & Martius* e o WMW possui a coleção *Natterer*, ambas com objetos Ticuna de mais de duzentos anos e que, pela primeira vez, têm suas imagens compartilhadas com os povos originários de onde foram coletados. O Museu Etnológico de Berlim não só possui fotografias históricas e objetos centenários, como guarda caixas com objetos Ticuna, que, ao final da Segunda Guerra Mundial, foram levadas por soldados russos e permaneceram por mais de quarenta anos na Alemanha Oriental. Devolvidas depois da queda do Muro de Berlim, as caixas com objetos seguiam intactas até nossa chegada, quando conseguimos abrir uma delas. O MKB possui uma coleção de objetos coletados no final da década de 1960 que nos permite observar o desenvolvimento da produção de objetos nas comunidades Ticuna. A coleção de fotografias de campo realizadas por ocasião da coleta dos artefatos guarda uma memória recente e passível de ser utilizada em discussões sobre o registro do passado Ticuna na região do Alto Solimões.

Conclusão – A título de conclusão, discorro sobre o meu retorno ao Alto Solimões e ao Museu Magüta para a última etapa do nosso processo de colaboração, que teve, como um de seus resultados principais, uma exposição fotográfica no próprio Museu. As fotografias retratavam objetos das etnias Ticuna e Juri, pertencentes à coleção *Spix & Martius*, tendo sido preparadas pela antropóloga Anka Krämer de Huerta, responsável pelo arquivo fotográfico e curadora substituta da coleção americana do *Museum Fünf Kontinente*. Considero que todo esse processo de reconhecimento dos objetos nos vários acervos, a curadoria das fotografias que compuseram a exposição e o texto final desta escrita como documento são “registros gerados através de trocas comunicativas (...) que aconteceram como eventos contingentes e situados historicamente” (FABIAN 2010:63)

PARTE 1

A criação do Museu dos Ticuna: “As lutas indígenas”

O Museu Magüta foi construído, no final dos anos de 1980, no município de Benjamin Constant, no estado do Amazonas, que faz fronteira com o Peru. Sua construção foi parte de um projeto maior de colaboração entre lideranças Ticuna do Alto Solimões e agentes do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Criado como uma instituição, mas sem uma identidade jurídica própria, fazia parte do conjunto de ações do Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões – Centro Magüta/CDPAS. A institucionalização pode ser atestada pela criação de atas e estatutos, mas nesse caso o Museu estava sendo criado dentro da Associação dos caciques e não possuía esses elementos individuais sobre si, algo que vai ser importante no processo de apropriação do museu pelos Ticuna e no seu posterior descolamento da associação dos caciques. O uso de instrumentos legais como atas, registro em cartório e criação de associações são fatores de tensão entre os indígenas por às vezes contrapor a legalidade de uma instituição e a sua legitimidade, uma vez que, em geral, cada instituição para ser legitimada precisa do aval dos caciques de cada comunidade.

O movimento de organização indígena que se desenrolou no Alto Solimões teve suas primeiras tentativas de organização nos anos finais da década de 1970 (CARDOSO DE OLIVEIRA 2006:41). A extinção do Serviço de Proteção aos Índios – SPI em 1967 e a mudança empreendida pelo governo brasileiro que, em seu lugar, criou a Fundação Nacional do Índio – FUNAI que, na região do Alto Solimões, empreendeu ações de proteção e assistência aos indígenas, em atenção ao projeto de construção da rodovia Perimetral Norte. Estas ações culminaram com a criação de seis novos postos de atenção aos indígenas nas suas regiões mais populosas e vieram favorecer as ações indigenistas e à organização indígena. O protagonismo das lideranças indígenas na década seguinte, de 1980, abriu caminho para organizar os caciques Ticuna em uma associação, o Conselho Geral das Tribos Ticuna – CGTT. Após a associação dos caciques, uma segunda organização foi criada, desta vez em parceria com especialistas não indígenas, o Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões – CDPAS/Centro Magüta ou simplesmente Centro Magüta, como ficou mais conhecido (OLIVEIRA 2015).

Construir um museu fez parte do conjunto de ações promovidas pela união do CGTT e do Centro Magüta para afirmar a identidade indígena e fazer valer o direito de

reivindicar a demarcação das terras tradicionalmente ocupadas pelos Ticuna na Região do Alto Solimões. A causa maior desse grupo era a demarcação das terras e a esta demanda primordial se seguiram outras, como: educação em escolas com professores indígenas, saúde especial indígena, o reconhecimento e a afirmação de sua identidade. A criação do museu foi uma das ações estratégicas para dar visibilidade à cultura indígena em Benjamin Constant e projetar a causa Ticuna.

A narrativa do Ticuna Nino Fernandes sobre a criação do museu, a partir de suas memórias, permite compreender aspectos da visão indígena de quem participava ativamente desse processo na condição de liderança da associação dos caciques no Centro Magüta e da associação dos professores Ticuna. Em entrevista a mim concedida, em 2016, ele conta:

Eu sabia onde que começou essa ideia [de criar um museu], acho que no Santa Inês em 78, na comunidade de Santa Inês, lá no município de São Paulo de Olivença. Lá que nós discutimos primeiro, porque houve tanta assim (...) quer dizer a palavra discriminação, primeiro (...) tá muito, muito, muito grande, (...), tá tendo muito. (...) antes os pesquisadores que vieram de fora, pessoal do CIMI, antes era OPAM, Jussara [Gruber], João Pacheco [de Oliveira], outra turma né, [eles] foram atacados [na cidade], (...) Aí que nós pensamos como que fosse nós, principalmente nós Ticuna, tem respeito, que maneira? como pode? Nós mostramos essa ideia, como, já que nós estamos fazendo, como assim, curso de capacitação dos professores né, assim, um tipo de capacitação dos professores, lá que eu lembro muito bem falou com a Jussara, num falou não [à sós], assim plenário né, ele disse assim, a gente parece que num é gente, parece nós somos é um bicho, ninguém respeita a gente, (...). parece a gente é animal, parece a gente não tem valor de nada, igual um passarinho, um passarinho você atira pamm caiu ó..., quem que brigou por causa do passarinho? Ninguém! Parece nós somos é isso. Como fosse nós ficar respeitado, que maneira? Será que é bom? Alguém falou sobre artesanato, será que não é bom fosse nós mostrar o que é nosso? O que é nossa cultura, aí que vem aquela ideia pra montar o museu. (...) nós fomos pro Museu Nacional [pausa] parece 70, 82 parece, que nós fomos pra lá, eu fui pro Museu Nacional (...) Quem foi é Pedro Inácio, Eu, Pedro Mendes, Constantino, (...) Nós somos é 8 pessoas, nós fomos pra lá, lá no RJ. Aí o João Pacheco foi convidar nós pra lá, (...), eu e uma senhora que me acompanhou,

Ticuna também, que eu fui, antes [ênfase], acho que 78 eu fui pra lá, aí me levou, João [Pacheco] me levou prá lá e aquela senhora e mostrou pra nós assim como é que é museu, como é que é, o que que tá tendo lá..(...) dessa reunião lá de Santa Inês, nós já temos experiência o Reinaldo, finado Reinaldo, já temos essa experiência, aí o que que vamos fazer, vamos mostrar a nossa cultura, vamos colocar pra poder com isso daí a pessoa respeitar a gente, porque esta tendo muito essa briga, essa discriminação lá, aí, causa disso que eu sabia né, nós pedimos isso (...). (Nino Fernandes 2016)

As memórias relatadas privilegiam a iniciativa indígena na idealização do museu e demonstram que é na materialidade dos objetos Ticuna que se ancora a ideia de tudo aquilo que é reconhecidamente próprio, seu ou de sua propriedade. Os objetos Ticuna – “*nosso artesanato*” –, feitos com materiais retirados da floresta ou coletados nas roças, são extraídos de uma relação de pertencer e de ser pertencido – “*nossa cultura*” – pela relação com os materiais com que convivem em seu território.

Constantino Ramos Lopes, Ticuna que teve um lugar fundamental em todo o processo de criação do Museu Magüta, destacou, em entrevista⁶, a intensa participação dos indígenas na construção do museu e explicou porque considerava importante a sua criação. Constantino esclareceu que a escolha de construir o museu na cidade de Benjamin Constant, e não em alguma das aldeias, era uma escolha estratégica, pois assim poderia ser visitado tanto por indígenas quanto por não indígenas. Constantino Lopes entendia que “o museu conserva a cultura e relembra a nossa memória” (SOUZA 1996). “Conservar a cultura” remete diretamente aos objetos guardados no museu e “cultura” representa tudo isso que pode ser materializado no saber fazer dos indígenas. “Relembrar a nossa memória” conota a vitalidade dos elementos que compõe essa fina malha chamada cultura e exhibe o modo como esses aspectos da coletividade são acionados pelos indígenas. Um aspecto a ser ressaltado foi a participação e o protagonismo indígena no domínio do espaço do museu, no processo de autorrepresentação dos Ticuna, próprio daquele momento específico em que o museu estava sendo criado. Exibir a diversidade de técnicas indígenas e apresentar o maior grupo de objetos possíveis para destacar a força da cultura era o objetivo primordial, pois os objetos afirmariam a identidade e a cultura.

⁶ *Catálogo da Exposição Esculturas Ticuna na Sala do Artista Popular*, Rio de Janeiro, Funarte, de 27 de agosto a 29 de setembro de 1996.

Isto marcaria as diferenças entre a construção de um museu indígena e a construção de um museu etnográfico pois, enquanto o primeiro se dedica a construir a representação de sua própria cultura, este último é devotado às culturas de diferentes povos do mundo. A decisão de criar um museu Ticuna como um mecanismo para obter visibilidade e afirmar a identidade indígena implicaria reunir perspectivas muito distintas: a dos indígenas e a de não-indígenas, que também estavam à frente do projeto. No contexto histórico modificado pela atuação dos indígenas, o museu constituiu parte fundamental no controle da representação cultural Ticuna. Traduzir os significados da criação do museu na voz dos antropólogos e dos indígenas que estiveram à frente desse projeto é o enfrentamento de entender os diferentes discursos sobre o que deve ser um museu indígena.

1.1 O contexto Histórico

Os registros acerca do contato entre Ticunas e brancos⁷ datam de mais de 300 anos e os relatos que tratam do século XX descrevem a situação histórica na região por meio da relação de subordinação dos Ticuna aos “patrões” (NIMUENDAJÚ 1952 e 1977) – categoria esta usada para denominar os seringalistas que exploravam a força de trabalho indígena.

Historicamente, os Ticuna não possuíam uma organização centralizada na figura de um chefe (NIMUENDAJÚ 1977). Entretanto, o processo de coletividade indígena vem sendo construído, na história recente (OLIVEIRA 1988b; ABREU 2012), pelo alinhamento dos interesses de diferentes grupos indígenas em uma ampla negociação para elaborar demandas coletivas. Esse movimento foi levado a termo pelos *Capitães*⁸ Ticuna quando criaram uma associação (OLIVEIRA 2015). Na década de 1970, os Ticuna haviam iniciado o movimento político de organizar as lideranças indígenas e o desdobramento dessas ações deu início ao processo de institucionalização da organização dos caciques Ticuna, por meio do registro formal das associações então criadas. Assim,

⁷ Os termos “branco” e “não-indígena” são usados aqui como equivalentes, tal qual os empregam os indígenas Ticuna.

⁸ Termo emprestado dos brancos, utilizado pela FUNAI e adotado pelos indígenas para descrever a liderança da comunidade. O capitão não era escolhido pelos indígenas, mas indicado pelos chefes da Funai e sua função era mediar as relações da comunidade com a Funai.

em 1982, foi criado o Conselho⁹ Geral das Tribos Ticuna – CGTT, uma associação que contou com adesão principal dos *Capitães*, liderados por Pedro Inácio Pinheiro, capitão da comunidade de Vendaval e figura importante no processo de convencimento das lideranças indígenas das comunidades para que atuassem juntas. O carisma de Pedro Inácio junto aos líderes Ticuna favoreceu a construção de uma frente representativa que reuniu as lideranças e superou conflitos em prol de uma causa coletiva. Líderes do Povo Kokama também atenderam a essa proposta coletiva e se juntaram aos Ticuna na luta pela demarcação das terras indígenas no Alto Solimões (OLIVEIRA 2012). A presença de indigenistas dentro da Funai findou por estreitar as relações destes com os indígenas. A partir de então, os indigenistas passaram a assessorar os Ticuna na realização de um grande projeto de colaboração, que foi pioneiro e que entrou para a história contemporânea desse Povo como a mais importante mobilização política indígena já realizada na região do Alto Solimões. Tal convergência de interesses levou Pedro Inácio, junto com os caciques do Alto Solimões e os agentes do Museu Nacional a tomarem a iniciativa de criar, em 1986, o Centro Magüta – Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões, o CDPAS. Destarte, o CGTT e o Centro Magüta passaram a atuar juntos e de forma harmônica. Os caciques representavam a voz das comunidades e eram representados por uma única associação, que falava em nome de todos os indígenas Ticuna e Kokama. O CGTT passou a ser apresentado ao poder público brasileiro como uma frente representativa de todas as lideranças indígenas do Alto Solimões.

Essas duas organizações – conforme observado a partir de dados indiretos, menções, contratos, etc. recolhidos durante a pesquisa¹⁰ – atuaram juntas como catalisadoras de projetos para viabilizar demandas dos indígenas, apresentadas pelo CGTT, nas áreas de saúde e educação e, posteriormente, em projetos de desenvolvimento sustentável nas comunidades indígenas. Atuavam em colaboração direta, mas com atribuições bem distintas: o CDPAS assinava os convênios de cooperação ou realizava a assessoria nos projetos e o CGTT proporcionava a legitimidade necessária por atuar em estreita relação com o CDPAS.

⁹ A sigla CGTT registra para a letra C a palavra Conselho em suas atas. Existe ainda um registro que utiliza Comando para a letra C, feito por (OLIVEIRA, 2012, p. 205). Em campo, registrou-se a expressão “cacique geral” para designar o presidente do CGTT.

¹⁰ Atas de assembleias do CGTT, que estavam sob a guarda de Nino Fernandes, e cópias de projetos guardados no Museu Magüta.

A diretoria do CGTT era composta por indígenas e teve como primeiro presidente Pedro Inácio Pinheiro. A diretoria do CDPAS era composta pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira¹¹, no cargo de diretor, por Jussara Gruber como vice-diretora, Vera Maria Navarro Paollielo, no cargo de secretária, e Luiz César Bartolomeu, tesoureiro¹². Atuando juntas, essas duas organizações protagonizaram convenções e convênios com instituições nacionais e internacionais, firmaram acordos de cooperação, receberam financiamentos para viabilizar projetos e estabeleceram parcerias para capacitar os seus membros em favor da causa dos Ticuna (OLIVEIRA 2012).

Desde a criação dessa primeira organização de caciques, outras se sucederam. Ainda em 1986, uma demanda dos Ticuna por educação diferenciada nas escolas, realizada por professores indígenas, foi atendida. A FUNAI disponibilizou 80 vagas para professores indígenas. Isto ensejou que se organizassem em uma associação sob a coordenação de Nino Fernandes, criando a Organização dos Professores Ticuna Bilíngues – OGPTB. Coletivamente, os indígenas decidiram sobre os objetivos e os métodos dos professores contratados (OLIVEIRA 2012:207). Importante comentar que a decisão de criar a OGPTB foi tomada dentro do CGTT, pois Nino Fernandes era integrante do CGTT, e Jussara Gruber, que fora assessorar a OGPTB, era também partícipe do Centro Magüta. E assim como esta, outras associações – ora por dissenso, ora por consenso –, foram sendo criadas entre os indígenas Ticuna. O formato “associação” passou a ser um modo de se organizar e de representar os agentes ocupantes dos novos lugares sociais que passaram a existir nas comunidades indígenas¹³.

A organização dos indígenas Ticuna, desde 1982, teve um papel importante no cenário nacional e na história do reconhecimento dos direitos das populações indígenas pelo Estado brasileiro, pois as lideranças do Alto Solimões participaram ativamente da mobilização nacional dos indígenas em prol da inclusão de suas demandas nas discussões que preparavam os termos da nova constituição brasileira. Em 1986, Paulo Mendes foi escolhido pelos capitães na comunidade de Vendaval para ser o candidato indígena para compor a Constituinte. Não conseguiu se eleger, mas foi a primeira vez que um indígena Ticuna teve seu nome lançado em candidatura a um cargo eleitoral. No ano de 1988, Nino

¹¹ À época, já era professor do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹² Jussara Gruber, antropóloga e artista plástica, era então, junto com Vera Maria Navarro Paollielo e Luiz César Bartolomeu, estagiária do Museu Nacional (OLIVEIRA 2012:207).

¹³ Para saber mais sobre os desdobramentos da questão política entre os Ticuna no Alto Solimões, ver ALMEIDA 2015.

Fernandes foi o fundador do Partido dos Trabalhadores – PT, em Benjamin Constant, e foi seu primeiro presidente, organizando junto com Pedro Mendes as candidaturas dos indígenas Pedro Inácio Pinheiro e Constantino Ramos Lopes ao cargo de vereador. À época, cerca de 1.800 eleitores indígenas estavam cadastrados nas aldeias, mas mesmo assim, não conseguiram eleger nenhum candidato Ticuna.

A inclusão, na Constituição Federal de 1988, dos artigos 231 e 232, no título “Da Ordem Social”, no capítulo “Dos Índios”, foi fruto da mobilização dos movimentos indígenas e indigenistas por todo o Brasil. Os dois artigos representam ações que romperam com os paradigmas políticos de assistencialismo e tutela por irem além do direito ao território. Na nova Constituição, reconheceu-se o direito jurídico dos povos indígenas e o direito a uma existência pluriétnica. Desse modo, comunidades e associações indígenas podem ajuizar causas em defesa de seus direitos, inclusive contra o Estado, cabendo a este o dever de assegurar e promover tais direitos (OLIVEIRA E FREIRE 2006:194).

Os direitos a que faz referência a Carta Magna incluem, além do território, educação e assistência em saúde específicas, manutenção e preservação de língua, crenças, tradições e o direito a ter uma existência conforme as regras sociais de cada grupo étnico, em território demarcado e assegurado pela União. O avanço da Constituição de 1988 contrariou interesses de diferentes grupos do grande capital econômico que desejavam e ainda desejam explorar essas regiões do Brasil.

O território demarcado e conhecido como Terras Indígenas é propriedade da União com o usufruto inalienável dos indígenas. Tal medida protege o território da exploração e deixa para o Congresso brasileiro a missão de regulamentar os modos como esses espaços podem ser explorados. Essa tarefa não é fácil de ser acompanhada pelos grupos indígenas pois, até os dias atuais, a Constituição sofre ataques e discordâncias quanto à regulamentação territorial. Um bom exemplo é o projeto de Lei 191/2020 (SOUZA 2020) enviado pelo presidente da República, no ano de 2020, autorizando a exploração de minérios em terras indígenas, entre outras medidas de teor semelhante. As constantes mudanças de orientação política quanto aos rumos das questões que envolvem as terras indígenas dificultam enormemente uma mobilização efetiva por parte dos indígenas. Ainda assim, eles conseguem organizar grupos e oferecer uma resistência que mobiliza as atenções para denunciar as investidas do governo contra os direitos indígenas e, assim, conseguir pressionar o parlamento brasileiro.

A criação do CGTT, do Centro Magüta, da OGPTB e do Museu Magüta, faz parte desse conjunto de ações do movimento indígena da região do Alto Solimões. Nesse processo histórico, a luta é travada em busca de visibilidade, definição do território, reconhecimento e afirmação da identidade indígena. Esse movimento em prol do reconhecimento de um território conta com o protagonismo dos indígenas Ticuna na identificação do espaço referente ao seu território. A experiência de criação de um vasto território protegido por lei já havia ocorrido no Brasil, com a criação do Parque Indígena do Xingu. O parque foi homologado, em 1961, mas sua criação vinha sendo discutida desde meados da década de 1940, quando os irmãos Orlando, Cláudio e Leonardo Villas-Boas, sertanistas e indigenistas, lideraram boa parte da Expedição Roncador-Xingu, de 1943, a qual consolidou o conhecimento sobre os povos que habitavam a região. A diferença marcante no surgimento desses territórios é que a proposta de criação do Parque Indígena do Xingu foi creditada principalmente aos irmãos Villas-Boas, que, junto com outras personalidades, de um grupo liderado pelo Marechal Cândido Rondon, pela diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, o antropólogo Darcy Ribeiro e o médico sanitário Noel Nutels, dentre outras autoridades da época, conseguiram com que a proposta por eles elaborada fosse encaminhada e posteriormente aprovada. A não participação dos indígenas no processo de identificação do território no Parque Indígena do Xingu e a pressão das elites que disputavam grandes áreas para a agricultura extensiva gerou enorme perda de território para diversos grupos. Muitos tiveram que ser conduzidos para dentro do parque perdendo suas antigas áreas tradicionais durante essas mudanças.

1.1.1 O protagonismo indígena

A proposta de criação de um museu como estratégia para dar visibilidade local e nacional à cultura indígena Ticuna, dada a sua originalidade no Brasil, demonstrou o protagonismo Ticuna. Localmente, no município onde foi criado, o museu gerou incômodo nos moradores por inverter os parâmetros de importância da existência e do direito à existência Ticuna. Decorridos cinquenta anos após o início da *Marcha para o Oeste* – que pretendia integrar o Brasil e ocupar os “desertos” amazônicos –, os moradores das sedes dos municípios seguiam enxergando os Ticuna como resquícios de um passado que não merecia ser lembrado, por estarem os indígenas “integrados” aos costumes ribeirinhos. A criação de um espaço para exibir suas formas características de conceber o

mundo e de viver, e com isso amearhar o respeito e o reconhecimento de sua cultura, promoveu uma inquietação nas estruturas sociais estabelecidas na cidade de Benjamin Constant, onde os indígenas são representados nos extratos mais baixos.

Com sua mobilização, os Ticuna fizeram acirrar contra si os ânimos dos moradores da região, as reivindicações adquiriram o caráter de *luta* e a *demarcação das terras* foi uma vitória que produziu novas mudanças na situação vivida por eles na região. A luta indígena não foi e não é uma força de expressão. A luta indígena é física e real. No ano do processo de elaboração da Constituição de 1988, os Ticuna sofreram aquele que foi considerado um dos mais violentos ataques a Povos indígenas no Brasil, que ficou conhecido como *Massacre do Capacete*.

No dia 28 de março daquele ano, na boca do Igarapé do Capacete, indígenas Ticuna foram surpreendidos por um ataque armado que deixou 14 mortos e 23 feridos entre homens, mulheres e crianças, como foi narrado no jornal *Magüta*.

“Vinte anos após o massacre de índios Cinta-Larga, no Paralelo Onze, nos confins de Rondônia, por pistoleiros a mando de fazendeiros locais, a opinião pública assistiu atônita as notícias sobre a chacina praticada contra os Ticuna, na foz do Igarapé do Capacete, no Município de Benjamin Constant, Amazonas em 23/03/88. Para a maioria dos brasileiros, massacre de índios é coisas do passado, (...) figura ao lado da infâmia da escravidão (...). São recordações trágicas que nos fazem felizes por estarmos na outra margem do rio, por sermos contemporâneos de um outro tempo e um outro mundo. É um duro golpe para nossa modernidade saber que fatos deste gênero continuam ocorrendo e que fazem parte de um arsenal de possíveis experiências vividas. Sentimos um profundo mal-estar em acompanhar tais exposições de iniquidade (...). Essa publicação busca justamente o efeito inverso, relatando minuciosamente como ocorreu o massacre dos índios (...) indicamos os interesses concretos envolvidos, indicamos os atores sociais e autoridades que articulam um discurso de justificação da chacina. Apontamos como se delineia uma completa impunidade que coloca em mãos dos regionais brancos um novo trunfo: a ameaça de novos atentados. (...) esse exercício da etnografia nos revela outra dimensão das relações interétnicas, da situação jurídica dos índios. Mostra-nos que a violência, a morte e a discriminação são componentes cotidianos das relações interétnicas (...). Que a ação tutelar, ademais de omissões e equívocos, tem uma face que é repressão e controle,

exercida em nome de interesses que não são os dos índios. (...) O massacre do Capacete é somente um episódio na tentativa global dos Ticuna de serem reconhecidas pelo estado brasileiro as terras que necessitam para sua sobrevivência étnica, bem como obter respeito aos seus direitos elementares. Um fato que evidencia como se atualizam ainda hoje contra os povos indígenas as cruas estruturas de dominação que geraram o massacre colonial e a destruição política e cultural das populações nativas”. (OLIVEIRA 1988a:3-4)

Essa edição do “jornal”¹⁴ *Magüta*, de 1988, com suas 87 páginas dedicadas ao Massacre do Capacete, reforçou a visibilidade da tragédia à época, atraindo a atenção da grande imprensa¹⁵, de grupos ligados à Anistia Internacional, do Ministério Público brasileiro e do então Ministro da Justiça, Paulo Brossard, que recebeu a denúncia das mãos de um grupo de indígenas Ticuna em Brasília (MAGÜTA 1988).

A fala de Nino Fernandes sobre a criação do Museu, mais de 20 anos depois do massacre, situa-nos na estratégia adotada pelos indígenas de construir um museu não somente como forma de obter destaque, mas também como meio de pacificar as disputas por exploração dos territórios onde as mortes dos indígenas eram e ainda são as que menos importam.

O processo de montagem do Museu e da cooperação entre os pesquisadores do CDPAS e os indígenas foi descrito por João Pacheco de Oliveira (2012) com informes sobre o financiamento para a construção do museu, o desenho das instalações e o itinerário de visita que ressaltavam uma exposição com concepções clássicas em matéria de museus, devido a um circuito que iniciava na história, passava pelos objetos produzidos e terminava na mitologia. Oliveira menciona as visitas de líderes e professores Ticuna ao Museu Nacional para conhecer a exposição e a reserva técnica e ressalta que essas experiências foram introduzidas pelos pesquisadores do CDPAS e que influenciaram na montagem do Museu Magüta. Observa ainda que os líderes indígenas trouxeram peças das suas comunidades e que fotografias de pesquisadores com descrições etnográficas, em especial de Curt Nimuendajú, bem como os desenhos feitos pelos

¹⁴ João Pacheco de Oliveira emprega a palavra “jornal” para se referir à publicação intitulada *Magüta*, produzida e impressa pelo CDPAS, em Benjamin Constant, que teve 33 edições entre 1980 e 1994 (OLIVEIRA 2012:204).

¹⁵ A notícia circulou em veículos como o jornal *Folha de S. Paulo*, a TV Amazonas, afiliada da Rede Globo, e a Rede Brasil Norte, afiliada à extinta TV Manchete.

professores Ticuna, foram usados na exposição. Finaliza sua descrição dizendo que um professor indígena, Constantino Ramos Lopes que desejava morar na cidade e era fluente em português, foi contratado para atuar na biblioteca e receber os futuros visitantes do Museu (OLIVEIRA 2012:211). O silenciamento do autor nesse artigo, sobre qual pesquisador do CDPAS coordenava o projeto de construção do Magüta e as estratégias utilizadas nesse processo, indicam a ausência de reflexão das ações dos pesquisadores em campo e aponta, sem reserva, que o processo de montagem do museu foi uma ideia pensada e executada pelos pesquisadores do CDPAS, o que contradiz a declaração de que “os índios participaram ativamente, colaborando na definição dos objetos que deveriam compor o acervo, no levantamento dos dados sobre cada peça, na seleção das peças destinadas à exposição” feitas por Jussara Gruber (GRUBER 1994b:85) sobre o processo de colaboração entre os pesquisadores no campo e os indígenas.

A simetria na relação entre pesquisador e pesquisado pede que se exponha a presença do antropólogo em campo no texto etnográfico. A ocultação, no texto de João Pacheco de Oliveira, escrito em 2012, sobre o papel dos antropólogos nesse processo específico de colaboração foi uma oportunidade perdida para problematizar a própria ação como objeto de análise do trabalho antropológico, sobretudo em um projeto de colaboração de longa duração. A crítica antropológica sobre o trabalho de campo impõe um processo de reflexão acerca dos impactos causados pela ação do pesquisador e pela autoridade etnográfica (CLIFFORD 2014).

Em oposição à construção do museu como uma ação dominada majoritariamente pelos pesquisadores, apresentamos uma outra, que descreve a experiência museológica de formação do acervo do Magüta como um evento dialógico. Nessa outra narrativa/versão, a construção do acervo se desenvolveu ao longo de um período de três anos (1988-1991), no qual a comunidade Ticuna se mobilizou em um projeto de fabricação de peças, coordenada pela artista plástica, antropóloga e assessora do Centro Magüta Jussara Gruber, cuja cooperação junto aos Ticuna já vinha de longa duração (GRUBER 1994b).

Segundo Gruber, o trabalho para construir o museu envolveu as comunidades indígenas, por meio da realização de oficinas de arte, treinamento para formação de guias e viagens de lideranças para conhecer o Museu Nacional, bem como a participação de pelo menos um indígena em treinamento sobre as noções básicas de museologia. Atuando com uma equipe com forte participação indígena, Jussara Gruber teve como colaborador amíúde o Ticuna Constantino Ramos Lopes. Constantino atuou como curador do acervo

do Museu Magüta e entrou para a memória Ticuna por esse e por outros feitos ligados à educação escolar indígena. Ele também fez parte do grupo de pessoas que se destacaram no universo Ticuna, mas que não estavam ligados aos lugares sociais estabelecidos e reconhecidos pela comunidade, como a liderança masculina dos caciques/capitães ou dos Pajés/lideranças religiosas. A figura do professor como uma liderança reconhecida pela comunidade está em processo de construção por intermédio do movimento de organização desse grupo.

Os professores ligados à Organização dos Professores Ticuna Bilíngues (OGPTB) foram colaboradores assíduos na construção do acervo do Magüta, trabalhando na captação de peças, organização de documentos, coleta de livros e mesmo na produção de material didático para o ensino nas escolas indígenas. Os livros coletados foram utilizados na constituição de uma biblioteca especializada em história e cultura dos índios da Amazônia (ERTHAL 2006:222).

As ações dos colaboradores dos Ticuna, oriundos da UFRJ, e de apoiadores da causa indígena, como padres e colaboradores do Conselho Indigenista Missionário – CIMI, seguiam sendo vistos com desconfiança por parte dos órgãos públicos de Benjamin Constant. E a atitude dos políticos locais contra a demarcação de terras indígenas Ticuna direcionou para o “museu dos índios” a hostilidade que marcou a relação entre os moradores locais e os indígenas. Não eram as pessoas pobres da cidade, que vivem em situação tão desprotegida quanto a dos indígenas, que se posicionavam contrárias à demarcação das terras e à inauguração de um museu em sua pequena cidade. Estas pessoas apenas serviram como pretexto para endossar ou amortecer as ações dos políticos que defendiam os interesses da pequena classe dominante local, formada por políticos, comerciantes, membros proeminentes das igrejas e templos e, principalmente, pelos grandes proprietários de terra e donos de títulos definitivos, obtidos, em muitos casos, como resultado de doações efetuadas pelo poder público dentre outras tantas formas de apropriação. São essas pessoas que efetivamente vão protagonizar as ações de boicote relativas à inauguração do Museu Magüta.

O dia 08 de dezembro de 1991 era a data para a qual estava programada a inauguração do “museu do índio”, como era chamado informalmente o Museu Magüta. A iniciativa foi frustrada, devido a uma mobilização da população, orquestrada por vereadores e pelo prefeito do município, apoiados por políticos do estado. Aldemiro Uchoa Cardoso e José Henrique, vereadores, e o prefeito de Benjamin Constant, Floriano Ramos, juntamente com o deputado Euler Ribeiro e o governador do Estado do

Amazonas, Gilberto Mestrinho, tiveram seus nomes envolvidos nos eventos ocorridos naquele dia. O cenário que contribuiu para as hostilidades da população de Benjamin Constant foi sendo construído por fatos que geraram grande ruído de comunicação, implicando os Ticuna e seus assessores não indígenas .

Euler Ribeiro, deputado à época, um mês antes da inauguração, plantou, no jornal *A Crítica*¹⁶, uma denúncia contra a Funai, a Polícia Federal e o Centro Magüta. A denúncia envolvia os indígenas Ticuna em eventos que, então, ocorriam na região do Vale do Javari e se relacionavam com a demarcação de terras naquela região. O político não se ocupou em verificar que a região do Javari ficava completamente fora das terras Ticuna. De maneira equivocada, implicou os assessores dos Ticuna na acusação de que iriam realizar novas investidas em busca de mais territórios para serem demarcados, jogando assim a população local contra os assessores dos indígenas.

Ainda com relação ao processo demarcatório no Vale do Javari, o vereador benjaminense, Aldemiro Uchoa Cardoso levou uma denúncia para o governador Gilberto Mestrinho, acusando Funai e Polícia Federal de estarem viajando em barco Ticuna, intimidando os regionais, confiscando seus pertences e instituindo prazo para que deixassem suas terras na região do Vale do Javari. O vereador informou, ainda, ao governador, que a população estava mobilizada para fazer uma manifestação pacífica em passeata pelas ruas da cidade contra a demarcação de terras e contra a presença estrangeira entre indígenas. O vereador pediu providências políticas ao governador do estado. O governador e o prefeito de Benjamin Constant, Floriano Ramos, posicionaram-se contrários à demarcação das terras e com esse discurso endossaram a intolerância dos locais contra os indígenas e a todos que eram considerados apoiadores de indígenas, aí incluídos o Centro Magüta, o CIMI e a FUNAI (RICARDO 1996:322).

Jussara Gruber diz que tudo foi feito de modo a confundir a população e jogá-la contra os indígenas, pois a ação da Funai e da Polícia Federal, nada tinha que ver com as terras Ticuna, que já estavam demarcadas. O ocorrido não passou de um pretexto para impedir a inauguração do Museu dos Ticuna na cidade. A direção do museu resolveu cancelar o evento de inauguração por orientação de órgão do governo em Brasília, a quem o centro Magüta havia feito uma consulta prévia (RICARDO 1996:322). A festa de

¹⁶ Notícia publicada em *A Crítica* e replicada no jornal *O Globo* de 03/12/1991 (RICARDO 1996:315).

inauguração foi adiada e, ao final do mês de dezembro de 1991, o museu foi aberto ao público, sem festa e sem comemoração, evitando possível confronto com a população.

Dar visibilidade à existência dos indígenas por meio da criação de um museu impôs à população local uma reviravolta nos modos já naturalizados de convivência. O vendedor de fruta, de farinha ou de peixe, na feira livre, situada no entorno do mercado municipal, que fala uma língua diferente com seus colegas vendedores e chama essa linguagem de “gíria”¹⁷ é reconhecido como indígena. As mulheres empregadas domésticas, que são admoestadas por não dominar o português ou por somente falar na “gíria”; ou ainda, as mulheres que perambulam pelas ruas da cidade trocando artesanato por roupas usadas ou as que estão vendendo nas feiras, essas também são reconhecidas como indígenas. Combinar essa imagem com uma outra, em que essas mesmas pessoas possuem um museu totalmente dedicado a elas, não foi um raciocínio simples de ser assimilado pelo senso comum local. A invisibilidade dos indígenas se torna um abismo ainda maior, por não existir nenhuma inquietação diante do fato de não se ouvir a língua indígena em nenhum meio de comunicação brasileiro, por não se ensinar as línguas indígenas nem nos cursos de extensão das universidades, por não ouvirmos a música produzida pelos artistas indígenas. A vida indígena acontece nas franjas da sociedade nacional, quase sem interseção com a dita brasilidade.

Outro acontecimento na região da fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, entre os anos de 1998 e 1999, que foi etnografado, tornaram perceptíveis as possibilidades analíticas da identidade étnica dos Ticuna e sua representação na região de fronteira. Tratava-se de um desfile de escolas dos três países por ocasião do Festival da Confraternidade Amazônica. Uma escola indígena da Colômbia participaria do desfile com a proposta de mostrar as culturas das diferentes etnias de seus estudantes indígenas. No mesmo desfile, uma outra escola, não indígena, apresentou-se mostrando uma linha do tempo sobre a história da Colômbia. O primeiro momento da história era representado pelos indígenas, seguido do período colonial, depois o período da independência e finalmente a república. O desfile reproduziu, por meio dessa estrutura, a ideia de que os indígenas estão localizados no passado, conseqüentemente negando sua existência no presente e invisibilizando sua condição de cidadãos, mesmo quando eles se mostram e fazem parte do mesmo espaço social (GARCÉS 2017).

¹⁷ Termo utilizado pelos indígenas e pelos locais para se referir à língua falada pelos Ticuna.

Trazer distintas situações que se apresentaram ao longo desses 30 anos de existência do Museu Magüta (1991-2021) tem o propósito de chamar atenção para a permanência de certas questões que afetam os indígenas, mesmo em contextos históricos diferentes, nesse espaço que compreende o município de Benjamin Constant e toda a região de fronteira nesse canto da Amazônia. Os conflitos na pequena Benjamin Constant refletem e são refletidos ainda no contexto nacional da atualidade.

Foi para questionar os conceitos estabelecidos e construir novos sentidos que serviu a criação de um museu indígena. Nessa disputa sobre a imagem indígena, os Ticuna deram um passo importante no domínio da sua auto-representação. O protagonismo nessa luta foi dos caciques Ticuna, que vinham se organizando desde o final dos anos de 1970, sendo que a liderança mais importante dentre os caciques foi conquistada por Pedro Inácio Pinheiro, cujo nome Ticuna é Ngematücü, *aquele que não tem pinta*, pertencente ao clã de onça.

A história de Pedro Inácio foi narrada por ele mesmo, em 1984, quando tinha 38 anos de idade. E foi registrada em texto, pela primeira vez, por Reinaldo Otaviano do Carmo, passando, a partir de então, por sucessivos estudos de análise linguística entre os professores Ticuna, orientados pela linguista Marília Facó Soares, em trabalho de campo por ela iniciado em 1980 (SOARES *et al.* 2014). Pedro Inácio se define como originário do Tunetü, um igarapé no Éware, local mítico de origem de todos os Ticuna e geograficamente localizado na terra indígena de mesmo nome. Cresceu no meio dos brancos e chegou a pensar que não era mais um indígena. Viveu um período em Manaus com sua família de brancos. Aos 18 anos de idade, seu pai o levou de volta para o lugar onde tinha nascido, quando então teve início o processo de aproximação com sua família indígena. Passava tempos entre os brancos e depois retornava. Foi viver na Colômbia. Retornou novamente à boca do Tunetü. Trabalhou para os brancos que o criaram vigiando o cumprimento das regras impostas pela religião da Santa Cruz¹⁸. Um dia, percebeu que o cumprimento das regras recaía apenas sobre os Ticuna e então se rebelou. Por isso, ele foi expulso e “só uma pessoa eu passei a ser” (SOARES *et al.* 2014:53).

Completando o seu ciclo de auto-reconhecimento como indígena, Pedro Inácio iniciou um caminho que o faria reunir e liderar todos os caciques Ticuna nos anos que se

¹⁸ A Irmandade da Santa Cruz foi um movimento religioso caracterizado como messiânico e que mobilizou grande número de indígenas da região do Alto Solimões, exercendo importante influência sobre a estrutura social Ticuna. Suas igrejas ainda sobrevivem entre os Ticuna, ainda que não produzam mais os impactos de outrora (ORO 1978).

seguiram. Até sua morte, em 2018, Pedro Inácio mantinha sua influência na escolha de novas lideranças; os seus conselhos, assim como seu apoio, seguiam sendo atendidos e disputados.

O processo de sair da aldeia, percorrer um caminho de aprendizado fora de seu povo, levado pelas inquietações e atraído pelas mercadorias dos brancos foi parte do processo de fortalecimento e de aceitação da identidade de outras lideranças indígenas. Davi Kopenawa, conhecida liderança e Pajé Yanomami, também descreveu as suas buscas e inquietações desde os seus primeiros contatos com os brancos missionários. As suas recordações remontam à infância, quando os missionários tentam convertê-lo com a ideia de que deveria conhecer *Teosi*. Seus questionamentos são filosóficos quando se dedica a narrar o seu exercício de pensar e de pensar-se nesse processo de contato. São questões teológicas, por confrontar as indagações do mundo espiritual ou metafísico dos Yanomami com a do mundo espiritual dos missionários com quem teve contato. A oposição entre crença e experiência confirmaram que os caminhos adotados pelos pajés do seu povo promoveram uma vivência direta e profunda de conhecimento, em oposição ao estado daquele que apenas crê sem experimentar, apoiado somente na doutrina pregada pelos missionários. Para Kopenawa, sem conhecimento profundo não há razão. Então, todo o percurso de aproximação do mundo dos brancos e, conseqüentemente, de afastamento do mundo Yanomami descrito por ele serviu para que seu desejo de se tornar branco fosse se desvanecendo, enquanto percebia as qualidades do mundo de onde ele se originara (KOPENAWA e ALBERT 2015:275).

O trabalho de organização política dos Ticuna contou com o apoio dos colaboradores não indígenas e possuía claramente duas áreas de atuação: a demarcação das terras indígenas no Alto Solimões e a educação escolar. O grupo dedicado à demarcação das terras teve, em João Pacheco de Oliveira, o aliado preferencial dos caciques e Pedro Inácio Pinheiro foi o seu principal e mais assíduo colaborador nos trabalhos de pesquisa. A construção da liderança de Pedro Inácio e do antropólogo João Pacheco de Oliveira se afirma em um caminho cheio de interseções no processo prioritário de assegurar a demarcação das terras. Oliveira se viu incluído na atualização do mito de origem contemporâneo dos Ticuna, encarnado no processo de demarcação do território. A viagem que o antropólogo fez com as lideranças e o mapa construído durante a viagem marcaram um momento de ajuste entre o local mítico e geográfico desse território. Antropólogo e liderança indígena viajaram por todas as comunidades convidando para a primeira reunião dos caciques e fizeram esboços, mapeando a região

que seria posteriormente reivindicada como o sendo o território a ser demarcado. As vitórias desse movimento fortaleceram os laços e os compromissos entre pesquisador e colaborador. O apoio mútuo entre Oliveira e os caciques correspondeu a uma identificação marcadamente do universo masculino e dos atributos de liderança necessários a esse lugar social.

Os caciques dessa época, quando conseguiam ser escolhidos para esta função, permaneciam com esse título. A mudança de atributo pessoal para um cargo ou uma função social foi gradual e chegou ao nível de que a escolha de um cacique era feita pelo voto dos comunitários, para que exercesse o seu papel por tempo determinado, criando a figura do ex-cacique. No período em questão, a liderança do cacique Pedro Inácio foi construída de modo mítico, fazendo uso dos recursos da cultura Ticuna para fortalecer uma imagem de liderança espiritual autêntica. Todo esse movimento coletivo feito pelos caciques e liderado por Pedro Inácio encontrou, no movimento feito por Pacheco e seu grupo, os colaboradores preferenciais para mudar os rumos da história indígena no Alto Solimões. A terra demarcada representou a vitória que animou os indígenas e demonstrou o impacto que um grupo organizado e focado poderia causar. Enquanto parte das atenções estavam voltadas para o projeto de demarcação das terras, outra base importante na educação estava sendo construída com objetivos que iam além da necessidade de alfabetizar.

Os Ticuna foram pioneiros no delineamento de um projeto de educação claramente indígena, cujo horizonte incluía uma educação escolar realizada por indígenas, para indígenas, com métodos e materiais didáticos próprios, livros e propostas de ensino definidos pelos próprios professores Ticuna (BENDAZOLLI 2011). O núcleo dedicado à educação era liderado por Jussara Gruber, que já possuía sua própria rede de colaboradores entre os professores indígenas e outras colaboradoras não indígenas. No final da década de 1970, Gruber havia participado de projetos na área de educação, no campus avançado da PUCRS¹⁹ em Benjamin Constant. No início dos anos 1980, Gruber estava, junto com Marina Khan, professora da FUNAI, e Vera Maria Navarro Paoliello, que já havia atuado na comunidade de Vendaval, à frente da proposição de um projeto de

¹⁹ Em 28 de junho de 1968, por meio do Decreto n.º 62.927, foi criado o Projeto Rondon para ser desenvolvido em parceria com universidades do sul e sudeste do país, construindo, em certos casos, *campi* avançados nas regiões consideradas mais isoladas, onde jovens universitários dariam assistência em diferentes áreas. A Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS foi uma dessas universidades.

educação chamado “Os índios Ticuna como agentes de um processo de educação integrada”. A área da educação entre os Ticuna contou com uma participação atuante de mulheres em um lugar social de decisão e influência (BENDAZOLLI 2011:126).

Gruber estendeu sua influência nesse setor e, enquanto esteve na área Ticuna, assinou diversos projetos propostos pelo CDPAS e também pela OGPTB. Atuou como professora nos cursos de formação, organizou livros e cartilhas construídos em processos claramente colaborativos e de vanguarda para a época, por serem construções coletivas cuja autoria indígena era também registrada. Era inovador²⁰ que um pesquisador considerasse os colaboradores nativos como co-autores²¹ de suas publicações. Cada participante Ticuna teve o seu nome individualmente citado, diferente, portanto, do registro do nome da associação como meio para inserção da coletividade de professores. Este modelo de publicação representou uma quebra dos modelos então em voga e demonstrou a disposição e o potencial dos professores autores indígenas.

O objetivo do movimento de educação era construir toda uma cadeia de formação de professores indígenas para estruturar o sistema de educação escolar dos Ticuna. A demanda por professores indígenas começa a ser atendida quando a FUNAI é contemplada, em 1986, com 80 vagas para professores. Esta ação fez parte dos objetivos para ampliar a presença do Estado na faixa de fronteira. Criou-se a OGPTB, a Organização dos Professores Ticuna Bilíngues, com a presença de capitães e professores, sob a coordenação de Nino Fernandes. Nesse cenário, caberia à associação intermediar a contratação de professores e definir a finalidade e a metodologia de ação que seriam implementadas pelos professores contratados.

Nino Fernandes *Metacü*, identificado na metade exogâmica *sem penas* e do clã de *Boi* (faz parte deste *clã* todo aquele cuja mãe é Ticuna, mas o pai não é), foi coordenador da então recém-criada organização dos professores, no ano de 1986, da qual participou até 1993. A sua indicação foi fruto da capacidade de estabelecer relações tanto com as lideranças dos caciques, quanto com as lideranças que foram se criando nos outros espaços da vida Ticuna. A sua liderança foi construída por suas habilidades de compreensão da língua portuguesa e dos códigos não indígenas. Fluente em português, espanhol e na língua Ticuna, fez a educação básica nas escolas do lado colombiano, onde

²⁰ A discussão posta por Sally Price (2000) sobre a autoria indígena quando analisa os museus etnográficos fez perceber a originalidade da proposta de autoria compartilhada.

²¹ Considerar os colaboradores indígenas de uma obra escrita como co-autores é um processo que ainda não fazia parte das discussões nesse período, daí a inovação.

viviam seus parentes. Com 14 anos de idade, voltou para a comunidade de Filadélfia, onde nascera. Aos 17 anos, foi recrutado por uma missão evangélica para estudar em uma escola de Manaus, onde permaneceu por apenas 4 meses, depois retornou a Benjamin Constant, onde cursou a quinta série²² e depois o ginásio²³. Quando estava na sexta série²⁴, começou a dar aula na escola da comunidade de Filadélfia, sendo remunerado pela Prefeitura de Benjamin Constant (Nino Fernandes 2011).

A atuação de Nino Fernandes como liderança foi prolífica, pois assumiu, em diferentes momentos de sua vida, os cargos de secretário, tesoureiro e cacique geral do CGTT. Nino foi eleito para coordenar a associação dos caciques e conseguiu estabelecer sua liderança por meio da articulação política nos cargos que veio a ocupar na associação dos caciques, na organização dos professores, na FUNAI e no Museu Magüta. Consideramos importante ressaltar que Nino nunca chegou a ocupar o cargo de cacique em sua comunidade.

Os assessores não-indígenas com maior protagonismo dentro dessas duas instituições Ticuna, o CGTT e a OGPTB, foram Jussara Gruber e João Pacheco de Oliveira. Ambos iniciaram suas carreiras como pesquisadores no Alto Solimões e, por caminhos distintos, se viram construindo a obra que marcaria sua profissão. A repercussão do trabalho desenvolvido por esse grupo naquela região se transformou em referência sobre a política e a educação Ticuna no Alto Solimões.

João Pacheco de Oliveira atuou inicialmente como indigenista da Funai em seus primeiros contatos com os Ticuna. Posteriormente, já como antropólogo, realizou suas pesquisas de mestrado e doutorado entre esse povo. O grupo reunido por este pesquisador foi se configurando como um grupo de trabalho, voltado para as ações desenvolvidas pelos indígenas Ticuna a partir da criação do Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões – CDPAS ou, simplesmente, Centro Magüta. O processo de institucionalização da organização Ticuna implicou em um alcance inimaginável. Seus projetos de melhoria das condições de vida nas comunidades indígenas, foram capazes de atrair um apoio financeiro sem precedentes. Os maiores projetos foram os que tinham por objetivo a instalação de escolas nas comunidades indígenas e o fortalecimento da mobilização dos

²² A quinta série equivale ao 6^o Ano do Ensino Fundamental II.

²³ O ginásio é o equivalente ao Ensino Fundamental II.

²⁴ A sexta série é o equivalente ao 7^o Ano do Ensino Fundamental II.

líderes Ticuna para dialogar, no cenário nacional, com os poderes instituídos do Estado brasileiro em defesa de suas causas (ABREU 2012).

A visibilidade e o protagonismo das organizações indígenas foram fundamentais na defesa dos direitos conquistados. Os projetos se sucediam e, em 1988, aconteceu uma formação de Monitores de Saúde, gestando as ações de saúde em que os Ticuna seriam os protagonistas nos anos seguintes. Em 1990, uma epidemia de cólera vinda do Peru chegou ao território brasileiro e atingiu as populações indígenas daquela região, que viviam apartadas do sistema de saúde. O CDPAS foi o protagonista nas ações de combate ao cólera na região, sob a orientação e o financiamento da entidade *Médecins sans frontières*. Esse grupo montou um sistema de vigilância e atendimento primário nas aldeias, feito por monitores indígenas especialmente treinados para isso. Os recursos de barcos e rádios transmissores, que já eram utilizados pelos caciques nas comunidades para vigilância das terras demarcadas, foram ampliados para atender essa nova situação. A criação desses novos postos de trabalho e de novos agentes sociais resultou na Organização de Saúde do Povo Ticuna do Alto Solimões – OSPTAS, que serviu de base para a formação do Distrito Sanitário Especial Indígena – DSEI nos anos 2000 (OLIVEIRA 2012).

Em 1989, o Centro Magüta (CDPAS) firmou um convênio com o Instituto Nacional do Livro e o projeto de construir uma biblioteca tomou forma quando começaram a receber os primeiros exemplares. Em 1993, contavam com cerca de dois mil títulos e periódicos doados por editoras, universidades e iniciativas particulares de doação. Nos registros do “jornal” *Magüta*, de dezembro de 1993, Jussara Gruber noticiou que a biblioteca já tinha recebido a visita de mais de mil pessoas por ano e que Jaime Custódio, indígena Ticuna responsável pela biblioteca, havia organizado um sistema de empréstimos diários que facilitava a circulação dos livros. Jaime Custódio explica que seu trabalho consistia em mais do que retirar livros das prateleiras para atender os alunos que frequentavam a biblioteca; ele orientava a pesquisa dos alunos, indicando em quais livros pesquisar, mantendo o registro dos títulos disponíveis e contabilizando o número de visitantes, que, segundo ele, num período de quatro meses, foi de 502 pessoas (RICARDO 1996:324).

Em 1995, após cinco anos da inauguração do museu, em 1991, o impacto de sua criação se fez sentir ao ser indicado pelo Comitê Brasileiro do *International Council of Museums – ICOM*, entidade filiada à Unesco, como Museu Símbolo no Brasil devido à sua importância para a luta dos Povos Indígenas. Esse ano foi especialmente prodigioso,

pois no mês de julho o museu foi convidado para participar da XVII Conferência Geral do ICOM na cidade de Stavanger, na Noruega. E no mês de dezembro daquele mesmo ano, recebeu o Prêmio Rodrigo de Melo Franco na categoria “Museus Comunitários”.

À frente do museu, uma nova liderança iria se destacar, Constantino Ramos Lopes, *Füpeatüciü*, da metade com penas, do clã *mutum*. Formou-se Professor estudando no Centro de formação de professores da OGPTB e chegou a graduar-se junto com outros professores na Licenciatura para professores indígenas no ano de 2011. Constantino foi um dos autores dos livros e cartilhas organizados por Jussara Gruber. A sua participação na criação do museu dos Ticuna ficou marcada pelo trabalho de curador na organização e registro do acervo, além da montagem da exposição com a qual o museu foi inaugurado. Considerado, por esse feito, um museólogo indígena, aprimorou seus conhecimentos por meio da experiência adquirida em viagens, em que pôde inteirar-se do trabalho desenvolvido em diversos museus etnológicos no Brasil e no exterior. Constantino foi o primeiro do grupo de lideranças citadas a proferir palestras quando o museu foi premiado como Museu Símbolo do ICOM. Participou como palestrante na XVII Conferência Geral do ICOM, na cidade de Stavanger, na Noruega, fez parte da organização e montagem da exposição Arte Ticuna, no Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, em 1996. Deu palestra no Seminário “La Scuola della Foresta”, organizado pelo Ministério da Educação da Itália, em Roma (1999), para citar alguns dos eventos de que ele participou. Constantino passou a ocupar um lugar de destaque entre as lideranças Ticuna, por sua formação e pelas atividades que desenvolvia à frente do museu e como membro da OGPTB, a associação dos professores.

Importante ressaltar que, para os caciques, Constantino estava contratado para cuidar do museu, era um funcionário do Centro Magüta. A função de diretor do Museu era um título usado fora do contexto dos Ticuna, quando então Constantino atuava como representante do Museu, muito embora o trabalho realizado por ele fosse, efetivamente, o de curador e diretor. Em seu início, o que se fazia no Museu não era uma atividade que pudesse envolver os caciques, que ainda não viam aquele lugar como um espaço político de poder. Era mais um dos projetos do grupo de educação do CDPAS, coordenado por Jussara Gruber. As atividades desenvolvidas contavam com a autorização dos caciques e com sua participação divulgando o projeto, mas não era um projeto que despertasse ou fosse alvo de disputas. O apoio de Constantino e de outros indígenas ligados à OGPTB, além da participação das comunidades, foi um importante fator agregador em torno do trabalho para organizar o museu Ticuna. Esse espaço social estava estruturado sob um

equilíbrio muito sutil envolvendo uma gama enorme de agentes que se movimentavam em conjunto num grande e ambicioso plano comum: garantir a continuidade da cultura Ticuna e promover estratégias próprias de desenvolvimento desse grupo indígena. Entretanto, o movimento individual desses mesmos agentes, indicava que acontecia o “que Kant chamou de sociabilidades insociáveis, antagonismos, diferenças de valor e competições da humanidade” (FISCHER 2011:10) conforme veremos.

No estudo da política Ticuna, desenvolvido por Oliveira (2015), este autor fez uso do conceito de faccionalismo, dentro de uma chave política restrita a um contexto histórico específico. O autor foi na contramão dos que tratavam o tema como fator de desordem social. Nas explicações sobre o faccionalismo que verifica entre os Ticuna, ele dirá que:

As facções Ticunas possuem um caráter assimétrico, diferindo em termos de recursos disponíveis, de organização interna e de estratégia. (...) Cada facção Ticuna é igualmente uma entidade singular, envolvendo uma equação própria de constituição, onde surgem distintos tipos de liderança, diferentes configurações de alinhamentos, recursos de diversos tipos (materiais e ideológicos). A consideração de vários contextos de interação mostrou ainda que as facções Ticuna diferem no grau e na intensidade com que sua unidade de ação e ideologia é referendada em atividades formalizadas ou informais, regulares ou não. (OLIVEIRA 2015:222)

Essas análises foram capazes de oferecer explicações para compreender a organização social e política dos Ticuna, considerando aqueles atores e a configuração histórica daquele momento específico, em que o conceito facções serviu ao modelo analítico acerca das formas de solucionar conflitos e ainda verificar como essa característica deste grupo foi manipulada por elementos do Estado para efeito de dominação. As possibilidades de controle entre os Ticuna sempre estiveram associadas a um domínio das informações. Os caciques funcionavam como mensageiros que traziam as novidades e as notícias confiáveis. Os projetos por eles apresentados nas comunidades vinham impregnados do prestígio individual e da capacidade de aglutinação de cada uma daquelas lideranças.

A capacidade de formação obtida pela educação, primeiro nos cursos de formação de professores e depois nas escolas indígenas, proporcionou um novo tipo de saber em circulação e uma nova referência de confiabilidade para aqueles que apresentavam suas

propostas junto à comunidade. Nos anos 1980 e 1990, havia uma configuração de isolamento social parcial das comunidades indígenas. O acesso às notícias, sobre o contexto social macro em que as comunidades estavam inseridas, era um esforço que contava com recursos de radiofonia e dos percursos das viagens, sempre longas, para comercializar o que era produzido nas roças ou resolver questões outras, em que era possível saber das notícias.

O trabalho dos caciques consistia, dentre outras atribuições, em manter a comunidade informada do que estava acontecendo em âmbito nacional e dos projetos nos quais todos estavam envolvidos. Com uma nova credencial, obtida pela formação educacional, os professores passaram a frequentar esse espaço de confiabilidade com suas versões dos acontecimentos.

Esses novos mensageiros abriram espaços e fissuras no lugar social ocupado pelos caciques, pois passaram a ter suas vozes ampliadas com o mesmo grau de confiabilidade que tinham os caciques e esse movimento foi se intensificando conforme novos lugares sociais eram criados. A dinâmica revelada por esse processo, envolvendo percepções sobre liderança, prestígio e credibilidade, coloca em xeque a explicação sobre a organização dos Ticuna pela chave do faccionalismo, conforme descrito por Oliveira (2015).

Os novos agentes que foram se constituindo nesse espaço social em constante mudança ainda possuíam alguma estabilidade quando agrupados segundo os princípios de diferenciação do capital econômico e cultural (BOURDIEU 1996). O capital econômico foi alocado com os indígenas que conseguiram cargos remunerados em órgãos públicos ou instituições indígenas. O poder aquisitivo proporcionado pelos salários recebidos permitia comprar barcos motorizados e/ou construir casas de alvenaria, revestindo pisos e paredes com cerâmica, o que, por si, já tende a ser percebido pela comunidade como indicadores de ascensão econômica, pois recobrir grandes áreas construídas com cerâmica, que é material relativamente caro nessa região, demonstrava prosperidade financeira. Já o capital cultural foi para aqueles que conseguiram amedidar influência nas suas comunidades por seu conhecimento das práticas rituais Ticuna, por terem obtido alguma formação acadêmica ou por sua capacidade de refletir sobre a realidade da comunidade e lograr encontrar solução, junto às autoridades, para os problemas de ordem coletiva. Esse arranjo dos grupos ainda possuía alguma estabilidade, devido às intersecções entre os agentes que dispunham de capital econômico e os que possuíam capital cultural. Essa intersecção permitia prever as formas de aglutinação ou as

possíveis mudanças no interior dos grupos. Consideramos que a ruptura ou o esgotamento desse recurso analítico – em torno dos princípios de diferenciação do capital econômico e cultural – relaciona-se ao que representou a popularização do acesso à comunicação e à informação com a chegada da *internet* ao Alto Solimões, em 2008, e seu impacto nas relações sociais. Além da presença dos computadores, inicialmente nas escolas, e sua alegada utilização para acessar um volume maior de informações por parte de alunos e professores, assinalamos a chegada do telefone celular com *internet* e o uso do aplicativo de conversas WhatsApp como a mudança mais radical nas relações entre as comunidades indígenas e suas lideranças. A capacidade que cada pessoa passou a ter de procurar, por seus próprios meios, as informações disponíveis na rede de *internet*, modificou por completo as formas de relacionamento interpessoal. O objeto telefone celular, representou um salto nas possibilidades de estabelecer relações. O acesso à *internet* disponível nesses aparelhos celulares, a custos cada vez mais acessíveis, torna-os parte da vida dos indígenas, sejam eles jovens estudantes ou velhos caciques e pajés.

De posse de um pequeno aparelho, reputações de líderes ou supostos líderes podem ser construídas ou destruídas. Arranjos são realizados em grupos de relacionamento na *internet* espalhados em redes sociais. Já não é possível apontar uma liderança que se constitua dos itens e habilidades que até pouco tempo representavam ou descreviam o que era desejável em um líder. Na atualidade, caciques, professores e outras lideranças – que, no começo dos anos 1990, escreviam uma história de mudança nas comunidades indígenas –, quando confrontados com os agentes de hoje, percebem o vazio em que se transformou a política como um exercício de negociação, de um arranjo de um grupo contra outro. Os grupos foram reduzidos a siglas com seus nomes do passado. A grande quantidade de associações que foram sendo criadas fez com que as questões tratadas se tornassem mais pontuais. Para os grandes problemas coletivos de proteção do território demarcado e de controle da violência nas comunidades, cada dia mais populosas, não se constitui um grupo que possa se situar como interlocutor em um processo de negociação com o Estado nacional. As associações movimentam pequenos contingentes de indígenas, os líderes dentro da comunidade podem ser caciques, pastores, funcionários da FUNAI, agentes de saúde, conselheiros tutelares, estudantes, professores, artesãos, músicos, grupos LGBTQIA+ dentre outros. Enquanto a população Ticuna aumenta (hoje, são mais de 45 mil indígenas), mais fragmentada é sua organização política diante das mudanças que os vem afetando.

Essas descrições soam como evidências de que as interações destes novos agentes da cultura indígena estão se tornando mais complexas e diferenciadas. Mostram-nos que as novas formas de globalização e modernização, de fato, têm aproximado todas as partes do planeta e, embora os diálogos produzidos nessa aproximação estejam disseminados em diferentes polos de atração, esses polos se estabelecem de maneira desigual entre quem produz e quem consome (FISCHER 2011). Os processos de construção e de transformação dos meios de comunicação, naquilo que se entende como novas tecnologias e os ambientes onde essas novas conectividades são cultivadas, em sentido de cultura biológica, pois estão criando instrumentos a partir daquilo que não existe anteriormente, da mesma maneira que se criam tecidos e células, nos colocam diante do fato de que

“A *internet*, as bases de dados interconectadas eletronicamente, os ícones visuais, os cliques de vídeo, o cinema, a animação, o fluxo em tempo real e a repetição do curso da informação estão *reposicionando* e encapsulando os meios culturais mais antigos como a oralidade e a escrita, estão *reconfigurando* a esfera pública pela mudança das relações de poder, (...) estão mobilizando dinheiro e atenção nas campanhas eleitorais e estão chamando atenção para narrativas geopolíticas alternativas, (...) e estão *produzindo* novas *linguagens dinâmicas* que referenciam continuamente a transformação dos meios de comunicação e das novas infraestruturas de vida da qual emergem, em interessantes efeitos de retorno” (FISCHER 2011:59).

A situação vivida no Alto Solimões não é diferente do que acontece em outras partes do mundo, onde a tecnologia tem sido utilizada para manipular pessoas a partir das informações. O ano de 2018 marca um Brasil fortemente influenciado por mídias sociais e falsas notícias massivamente distribuídas com fins políticos. Entre os Ticuna, assim como entre os indígenas do restante do Brasil, os impactos estão sendo sentidos com o resultado da eleição à presidência do Brasil realizada em 2018. A vitória do candidato de extrema direita, que em sua campanha prometia não demarcar nenhum território indígena, além de ataques de toda ordem empreendidos por seu governo aos povos indígenas brasileiros, colocou os seus territórios como alvo da política mais predatória de que se tem notícia desde o fim da ditadura militar. Apesar de todas as evidências, indígenas Ticuna fizeram campanha para esse candidato, conseguiram convencer seus parentes e

disputam individualmente os espólios dessa política de guerra contra as populações nativas empreendida pelo atual governo brasileiro.

Essa reflexão sobre a política indígena no Alto Solimões precisa de novos estudos que avaliem os impactos do uso desses objetos e da tecnologia digital, em que o único ponto de contato com os benefícios dos recursos tecnológicos é o uso do telefone celular. Por ser uma região de difícil acesso, o telefone celular representa um avanço sem precedentes na solução dos problemas enfrentados pela ausência de comunicação. Mas, até o momento, é o mais perto que os indígenas chegaram da revolução digital. Para piorar, as operadoras de telecomunicações, ao oferecerem uso ilimitado para acesso às redes sociais, acabam por condicionar a navegação na *internet* a essas plataformas. Tal facilitação é o recurso necessário para transformar seus usuários em produto, isolando-os em círculos preestabelecidos de informações, as tais “bolhas”. Este é o acesso digital oferecido aos indígenas e por preços não tão modestos.

Os agentes que aqui foram apresentados, indígenas e não-indígenas, protagonizaram o processo de criação e os primeiros anos de funcionamento do Museu Magüta. As competições e as disputas em que se viram envolvidos refletiram nas mudanças por eles promovidas. Essas mudanças foram marcadas por disputas que atingiram a todos e colocou estes mesmos agentes em rota de colisão. As lideranças Ticuna e seus assessores, que elevaram as possibilidades de realização de um grupo em prol de uma coletividade, vão sucumbir aos conflitos próprios das disputas humanas.

1.2 Narrativas sobre o projeto de colaboração para construir o Museu Magüta

A casa onde funciona o Museu foi construída pelo Centro Magüta com recursos próprios, advindos do apoio recebido de agências filantrópicas internacionais. Primeiro, foi adquirido o terreno e, em seguida, edificada, nos fundos, uma construção em madeira que servia de sede e espaço de reuniões para as organizações dos professores, a OGPTB, e a dos caciques, a CGTT. Em 1988, foi inaugurada na casa uma biblioteca, que era parte do projeto de construção do museu, cabendo aos membros da OGPTB os cuidados com este espaço e com o seu funcionamento. Constantino Ramos Lopes, professor Ticuna, foi contratado pelo Centro Magüta para “atuar no atendimento na biblioteca, sendo também encarregado da recepção aos futuros visitantes do museu” (OLIVEIRA 2012:211). A nova sede do Centro Magüta contava com dois espaços físicos: a casa de alvenaria, no

centro do terreno, onde funcionava a biblioteca e onde, posteriormente, viria funcionar o museu, e uma construção de madeira na parte dos fundos, onde se reuniam membros das associações CGTT, OGPTB, do Centro Magüta e, também, onde ficava a central de rádio por intermédio da qual Nino Fernandes mantinha comunicação com os caciques nas comunidades.

Este é um quadro importante para observar que as forças que estavam atuando se situavam em dois espaços no território do Museu e em dois campos de atuação. Os caciques, com a luta pela demarcação do território e a assessoria principal de João Pacheco de Oliveira, e os professores, com a luta pela educação, com a assessoria de Jussara Gruber. Toda assessoria aos projetos Ticuna era realizada ou intermediada pelo Centro Magüta que, por sua vez, teve nesses dois pesquisadores o esteio de suas ações. Mencionamos anteriormente que a liderança dos caciques como representantes dos Ticuna foi surpreendida pela crescente liderança dos professores. A seu favor, os caciques contam com uma autoridade longamente instituída como representantes de suas comunidades. No processo de organização dos caciques, as assembleias eram realizadas nas comunidades e, sempre que possível, eram acompanhadas da realização do ritual de iniciação feminina, o principal ritual Ticuna. A junção dos eventos das assembleias do CGTT com o principal ritual Ticuna era intencional e visava incentivar uma prática que já se encontrava em declínio em muitas comunidades por motivos religiosos. Consideramos esta junção primordial para consolidar os aspectos relacionados à autenticidade da liderança dos caciques. É possível verificar, considerando os adjetivos atribuídos à liderança de Pedro Inácio, “como carismática e quase messiânica”, que estes aspectos subjetivos favoreciam e reforçavam a imagem dos caciques como os escolhidos para conduzir a representação Ticuna (OLIVEIRA 2012:213).

O ritual é o momento em que os objetos são acionados de maneira intencional, pois são expostos, manuseados, movimentados. Esses objetos entram em contato com a coletividade e reforçam os laços de pertencimento. O ritual abre espaço para a solução dos conflitos entre seus participantes propiciados pela situação de liminaridade vivida pela Moça Nova. A harmonização das relações entre humanos e não humanos é realizada por meio das trocas rituais comandadas pelo dono da festa com a participação de toda a comunidade e de algumas pessoas previamente escolhidas para desempenhar papéis específicos. Essa condução do processo ritual segue um padrão já identificado em diferentes culturas do mundo, onde cabe aos representantes da comunidade invocar e

canalizar os poderes sobre-humanos que cercam os neófitos que estão nessa “liminaridade” e se preparam para entrar em uma nova “condição” (TURNER 1974:29).

No caso Ticuna, o ritual é uma festa: a *Festa da Moça Nova*. No contexto ameríndio, toda festa ritual é também uma guerra ou um momento propício para cobranças e acertos de contas entre os convidados. Aquele que convida é o “dono da festa”, o pai da *Moça Nova*. A centralidade do papel do “dono da festa” está ligada à sua capacidade de reunir convidados humanos e *Mascarados* (não humanos) para alimentá-los. A ele cabe escolher seus convidados e seus auxiliares na recepção e organização da festa para que nada perturbe o andamento do ritual, controlando para que a situação de perigo e tensão pela qual passam possa ser transmutada pela ação ritual. O equilíbrio consiste na satisfação dos convidados, que assim vão dançar com a moça nova e garantir a prosperidade da comunidade pela fertilidade dos roçados, além do sucesso no controle e na negociação engendrada por intermédio da música, da dança e da movimentação de todos esses objetos *animados* por seus *donos*. As *coisas* acionadas na festa são preparadas para adornar o corpo, como no caso dos mascarados, complementando-o com os atributos necessários para ocupar o lugar que lhe é devido ou podem ser de uso coletivo, como os instrumentos musicais e a cerâmica que guarda a bebida fermentada. A troca ritual, favorável e desejada, acontece entre a oferta de comida e bebida em troca de materiais que servem para construir objetos e adornos como o *tururi*, as talas de buriti e as fibras de tucum, muito utilizadas na preparação dos artefatos Ticuna (MATAREZIO 2019).

Consideramos que essa junção entre as assembleias do CGTT e a realização do ritual produziu uma “rota” entre as comunidades, onde caciques, em assembleias, reatavam os laços da cultura Ticuna e tomavam para si o domínio simbólico sobre esses objetos. Utilizamos o conceito de “rota” (APPADURAI 2008) ao refletir sobre o processo de mercantilização das coisas e sua temporalidade, em que objetos entram e saem da condição de mercadoria durante sua existência, e sobre a importância dessa circulação e dos agentes nela envolvidos para tornar evidentes as parcerias existentes, para a construção de novas e, também, para produzir conflitos:

“A ideia de que coisas não têm significado afora o que lhes conferem as transações, atribuições e motivações humanas, (...) não lança qualquer luz sobre a circulação das coisas no mundo concreto e histórico. Para isso temos que seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados e seus usos estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias

podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Embora do ponto de vista teórico atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista metodológico são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social”. (APPADURAI 2008:17)

A relação de pertencimento e de propriedade é muito clara entre os Ticuna e entre muitos outros Povos Ameríndios, em que “os bens materiais não são classificados como objetos separados de seus proprietários” (GONÇALVES 2009:27). Objetos, lugares, roçado, árvores, lagos, rios, ventos, barro, todos possuem seus donos no universo mítico Ticuna. Ao associar um elemento absolutamente potente da cultura Ticuna com os caciques, estes se apropriam simbolicamente da festa, capturando o seu “dono” e introduzindo esse novo ritual em sua assembleia. Essas junções não são sem consequências, o fortalecimento do cacique Pedro Inácio é inegável e ele elevou sua liderança a patamares não mais alcançados por nenhum outro cacique. A associação que liderou e aqueles que o apoiaram obtiveram imenso prestígio entre a maioria dos Ticuna da região do Alto Solimões.

Descreveremos esse movimento dos caciques como uma captura, cabendo a eles, em especial a seu líder, a propriedade simbólica dos elementos rituais, logo, de todos os objetos que são representativos do que há de mais autêntico na cultura Ticuna. Os caciques Ticuna se posicionam como definidores do valor da realização ritual e da utilização daqueles objetos, mas, de fato, sem aqueles objetos eles não podem definir seu próprio valor. Assim, os objetos rituais e os caciques atuam em uma relação de reciprocidade para definirem seu próprio valor (APPADURAI 2008).

A proposta de criação do Museu como um instrumento de valorização da cultura representa um *desvio* dessa *rota*. E o desvio desses objetos para o espaço do Museu cria uma nova situação, com aspectos altamente criativos envolvendo professores, artesãos e a comunidade que se empenha em deixar suas marcas nos objetos, nas pinturas, nos desenhos..., cada peça identificada por seu autor, e, de outra feita, também ousar, construindo objetos especialmente destinados ao Museu Magüta. Os caciques também estão envolvidos. Pedro Inácio foi o autor dos primeiros desenhos que contam a história do mito de origem dos Ticuna (GRUBER 1994b). Colocar esses objetos no Museu promove não apenas um desvio da rota das assembleias, mas interrompe um fluxo do movimento ritual ao qual estão submetidos esses objetos. E vai além, criando espaço para o surgimento de novos *donos*. Do ponto de vista simbólico, eles estão sendo capturados

por novos “donos”. A troca desses objetos, efetuada pela comunidade Ticuna, cria um novo valor sobre eles e, “concentrar-se nas coisas trocadas, em vez de apenas nas formas e funções da troca, possibilita a argumentação de que o que cria o vínculo entre a troca e o valor é a *política*, em seu sentido mais amplo” (APPADURAI 2008:15).

Nino Fernandes, ao revisar sua memória sobre o processo de criação do museu, vai nos dizer que

(...) naquele tempo o centro magüta tem projeto com o ICO, da Holanda, aí aquele secretário do ICO da Holanda ele foi lá, (...), nome dele é Geraldo, Lá que a Jussara [Gruber] conversou com nós né, eu, Reinaldo, Constantino, mas outros professores, principalmente professores, aí nessa reunião que ele fez com nós, por que ele perguntou de nós como é que tá o Centro Maguta, ele queria saber assim tipo de avaliação né, ele tá querendo, por que tá tendo projeto com Centro Maguta né, lá nós falamos assim, foi bom, ele ajudou nós pra demarcação da terra, educação, saúde (...) Aí quando terminou isso daí foi que nós conversamos com ele, nós pedimos: Gerald você não tem um projeto qual fosse nós fazer um museu? Naquele tempo onde tá o museu é livre, não tem nada de casa, não tem, foi lá pra trás uma casa de madeira, só (...). Aí aquele secretário do ICO, aí ele disse dá pra ajudar, tem esse projeto, aí aprovou esse projeto e aí depois nós viajamos, conversamos, eu, Reinaldo e Constantino parece, essas três pessoas e a Jussara [Gruber], nós fomos pra Brasília nós fomos conversar com o ministro da Cultura, ele recebeu nós e quem acompanhou nós também foi Ailton Krenac e a Jussara [Gruber], nós fomos em três professores. (...). E nós conversamos com Ministro, daí Ministro deu apoio também, (...) aí foi assim, construímos, fica pronto (...). Naquele tempo mataram Chico Mendes lá no Acre, nós tamos sofrendo eu e Constantino, nós somos alunos ainda do colégio, nós estudamos de noite e nós arriscamos nossa vida, realmente nós apanhamos, eu apanhei já, Constantino apanhou também, eu apanhei também, mas nós estamos segurando (...), Nós que seguramos todo o barro aqui, (...) os outros correram e nós dois, [eu] junto com Constantino, nós estamos aqui, por que eles fizeram uma manifestação, tipo parece, fosse como uma guerra, assim, soltando foguete, com não sei o que, com terçado e nós tamo aqui..., eu fiquei com medo, mas eu fiquei em casa, O Constantino mandou a esposa dele pra aldeia, eu também mandei pra aldeia e só eu e Constantino, ele na casa dele e eu na minha, passaram lá,

gritaram lá, não sei se eles incendeiá nossa casa com certeza nós queimamos lá [conta rindo], (...) nós aguentando, não tem inauguração...(...) É, é complicado, mas nós ficamos lá [rindo], nós seguramos, eu disse Constantino vombora segurar, se nós morrer não tem problema. (Nino Fernandes 2016)

Das memórias de Nino, é possível destacar o protagonismo do grupo de professores na iniciativa para ter um museu e na busca por apoio para realizar esse projeto; na tenacidade de permanecer firme no lugar já conquistado, a despeito das ameaças e da hostilidade sofridas na cidade, na relação com os assessores não indígenas e no reconhecimento da presença e do apoio mais constante de Jussara Gruber na realização do desejo de construir um museu. As experiências proporcionadas pelas viagens com os antropólogos não são vistas como o motivador desse desejo. A memória se constrói na compreensão de que para ser respeitado é necessário mostrar sua cultura. E a sua cultura são os objetos e a memória das lutas. A luta é também permanecer na cidade, ser visto, “não correr”, expressão que significa ter a coragem de ficar quando os outros se vão e/ou quando não é mais possível contar com o apoio de antes. É permanecer ao longo do tempo, quando todos já se foram, em uma referência ao momento em que estava concedendo essa entrevista, em que, passados vinte e oito anos de criação do Magüta, a luta é por tornar-se uma instituição com identidade própria, dissociada das organizações que a criaram.

A política, entendida nesse contexto, vai além das relações de autoridade e de controle social. Ela esteve ligada às inúmeras negociações de menor visibilidade, mas absolutamente importantes para que esse projeto fosse realizado. De igual maneira, a intensa negociação desenvolvida durante a escolha dos objetos para formar o acervo do museu. As oficinas de preparação incluíam uma intensa participação das mulheres, cujo trabalho de identificação das peças ainda pode ser encontrado no museu. A grande quantidade de desenhos e pinturas assinadas, permitem verificar que os homens, jovens e velhos, também participavam dessa produção de objetos. Todo esse esforço foi mediado por um número imenso de pequenas negociações e refletem a opção por trazer e exibir os objetos oriundos das comunidades que possuíam um maior número de aliados, como Belém do Solimões, Umariáçu, Campo Alegre, dentre outras, e da região de Vendaval e Barro Vermelho, para citar algumas, localizadas no Igarapé de São Jerônimo – o mesmo igarapé cuja nascente está associada à região onde nasceu *Y’oi*, o herói cultural que pescou o Povo Magüta, de quem os Ticuna seriam originários.

No ano de 1992, as mudanças na estrutura do CDPAS desencadearam um longo e conflituoso processo de disputas em torno da representação Ticuna, após o anúncio de que todos os assessores deixariam os cargos que ocupavam no CDPAS e os indígenas deveriam escolher e assumir esses cargos, pois os assessores ficariam atuando em projetos específicos nos quais já estavam envolvidos. Nesse processo, importa destacar as disputas entre esses dois grupos representados pelos caciques e seu principal assessor e os professores e sua principal assessora, pela representação Ticuna. A alternativa esperada pela direção do Centro Magüta era que Pedro Inácio assumisse o cargo de presidente do CDPAS, por aclamação, como vinha ocorrendo na associação dos caciques. No CGTT, os membros da diretoria eram trocados, mas Pedro era sempre reeleito como presidente. O surgimento de outro candidato nessa disputa, professor, participante da OGPTB e funcionário do CDPAS com desejo de assumir a organização do Centro Magüta, representou uma ameaça real: a de que a direção pudesse passar para a mão dos professores e de sua assessora. Para assegurar que venceria, Pedro Inácio e João Pacheco colocaram todo o prestígio alcançado com a demarcação das terras e se juntaram para ganhar a direção do CDPAS. Esse movimento deslocou todos os outros assessores e deixou João Pacheco e os caciques sozinhos na condução do Centro Magüta (OLIVEIRA 2012:214).

As forças que movimentavam as estruturas criadas pelos indígenas estavam atreladas aos financiamentos que cada associação conseguia mobilizar. O fim do projeto de demarcação das terras culminou com o encerramento de parcerias financeiras que garantiam uma estrutura com funcionários para o Centro Magüta. De outro lado, os projetos desenvolvidos pela OGPTB seguiam com financiamentos próprios e um centro de formação havia sido construído na comunidade Ticuna de Filadélfia. Entre esses dois grupos ainda havia entrelaçamentos, pois Jussara Gruber, Constantino Ramos Lopes e Jaime Custódio Manuel formavam a equipe do museu²⁵ e, de maneira autônoma, seguiam propondo projetos de financiamento para a educação e incluindo nos seus argumentos, a manutenção do museu e suas possibilidades como um espaço de educação. Os conflitos se intensificaram e foram à público por meio de cartas em que sobravam acusações de parte a parte. Uma leitura atenta das cartas arquivadas no repositório do ISA – Instituto Socioambiental, deixa clara a implicação de todos os envolvidos e dos instrumentos de

²⁵ Gruber, Lopes e Manuel assinam este documento, datado de 26 de maio de 1996, disponível em <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/TCD00195.pdf>

que fizeram uso nessa disputa, cujo objeto central era saber quem tinha autoridade para falar em nome dos Ticuna. A intensidade do conflito entre os assessores encontrou terreno fértil nas disputas entre os indígenas. Os aspectos não tratados ou a ausência de reflexividade destes antropólogos sobre os impactos de suas ações em campo resultaram em um estreitamento do campo de possibilidades de estudo do seu próprio trabalho antropológico.

Podemos abordar a situação de conflito generalizada entre indígenas e seus assessores como uma disputa por diferentes espaços de representação Ticuna. O Centro Magüta, que iniciou suas atividades como um coletivo, sofreu com a redução de seus quadros a um pequeno grupo, que passou a tomar as decisões relativas a toda a comunidade indígena Ticuna.

A OGPTB passou a ser o novo grupo com capacidade de propor projetos tão vultosos quanto o Centro Magüta. E o Museu que, até então, não parecia possuir grande importância para os caciques – que não estavam tão envolvidos com os projetos de educação quanto estavam com o de demarcação –, tornou-se central nas disputas entre os dois grupos. O museu fazia parte do patrimônio do Centro Magüta e a decisão sobre o término de ambos deveria ser coletiva. Novamente, toda a movimentação em torno do fechamento do Centro Magüta e, conseqüentemente, do museu, eram estratégias para encerrar definitivamente as influências que ainda restavam da OGPTB dentro do Museu. Mesmo tendo construído um centro de formação, cujo espaço era utilizado para ministrar as aulas para os professores, a OGPTB continuava fazendo uso do escritório e arcava com pequenas despesas somente do Museu. O último espaço de disputa entre estes dois grupos se encarnou no Museu e o acirramento desses conflitos por lideranças e pelo controle das verbas de projetos realizados em nome dos Ticuna acabaram por promover uma forte ruptura, que já vinha se configurando, desde 1992, e que se completaria no ano de 1996 com o encerramento das atividades do CDPAS e a doação do patrimônio para o CGTT, aí incluso a casa e a acervo do Museu. A OGPTB foi obrigada a se retirar do prédio e levou o acervo da biblioteca para o centro de formação na comunidade de Filadélfia.

O Centro Magüta/CDPAS deixou de existir, o terreno onde ficava a casa em que funcionava a sua sede – e que era ponto de reuniões e encontros – bem como a casa onde funcionavam a biblioteca e o Museu passaram a ser patrimônio do CGTT, que então se tornou responsável pelo funcionamento e pela manutenção de toda essa estrutura, inicialmente, mediante rodízio feito entre os Capitães.

“Nino Fernandes explicou como agora o Museu é do Conselho Geral tem que próprio Capitão cuidarem (...) Pedro Inácio faz explicação sobre o Museu tem que reedificar tudo nossa cultura e onde esta nosso lei que defende nossa ritual e cultura agora essa Museu é nossa porque já tem termo de doação do cartório (...)” (trecho da Ata da assembleia do CGTT de 30/11 e 01/12 /1998).

A disputa pela representação Ticuna foi vencida pelos caciques. A posse do museu e a narrativa de sua história de luta desenvolvida de maneira coletiva por todas as comunidades Ticuna se manteve. Entretanto, o encerramento do Centro Magüta marcava o fim dos grandes projetos e de seus financiamentos. A instilação de uma hierarquia construída pelas figuras dos caciques ofuscou a percepção das forças que cresciam entre os Ticuna e que também eram capacitadas a atuar de maneira autônoma, conforme as demandas e suas possibilidades de organização. Era evidente que aquela formatação do CGTT já não conseguia atender à demanda de toda a comunidade e a insistência na permanência de um líder e de uma única instituição como representante dos Ticuna estava fadada a ser modificada considerando o quadro político que já se desenrolava entre os indígenas do Alto Solimões²⁶.

O Museu, como um espaço centralizador e agregador das ações da comunidade Ticuna, começou a tomar corpo. Os caciques iniciaram um revezamento para estabelecer sua presença no Museu durante algum tempo, mas logo esse arranjo se desfez e Nino Fernandes foi escolhido para cuidar do Museu. Nino Fernandes fez a escolha de apoiar a CGTT na disputa entre os dois grupos. Tendo sido membro da OGPTB, escreveu uma carta aberta²⁷, na qual acusava Jussara Gruber²⁸ de ter comportamento manipulador com os Ticuna e se disse usado como instrumento dessa manipulação. Permanecendo ao lado dos caciques, Nino assegurou sua permanência nas funções que já desenvolvia, de cuidar da comunicação com as comunidades e de servir como um mediador na solução dos problemas apresentados pelos indígenas que buscavam apoio no Museu. Suas

²⁶ Para um quadro mais atual sobre a política entre os Ticuna, ver ALMEIDA 2015.

²⁷ Carta assinada por Nino Fernandes Ticuna, intitulada “O que aconteceu com Ticuna em nome dos Ticuna” (1997), disponível em <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/o-que-aconteceu-com-Ticuna-e-em-nome-dos-Ticuna> Acesso em 03/04/2020.

²⁸ Mantive contato, várias vezes, com a pesquisadora a fim de que ela colaborasse como fonte para esta pesquisa; de início, concordou em participar, mas depois declinou do convite e não quis mais se pronunciar. Busquei contato também com o professor João Pacheco de Oliveira, que me disse já ter se pronunciado sobre o Museu Magüta em artigo publicado.

articulações também movimentaram novos agentes com quem pretendia dialogar e obter apoio.

1.2.1 As transformações do Museu Magüta

As transformações do Museu foram organizadas sob dois pontos de vista: a de uma atuação não indígena, que foi o resultado de um processo de colaboração que marcou a sua organização e os primeiros sete anos de funcionamento, e do ponto de vista da atuação indígena, que inicialmente atuou com outros assessores, diferentes daqueles que iniciaram o Museu e, posteriormente, sem uma assessoria permanente. Os conceitos de “museu comunitário”, “ecomuseu” e “museu indígena”, que foram empregados para definir o Museu Magüta, buscavam atender a uma demanda burocrática para participar de certames em editais de financiamento de projetos de desenvolvimento sustentável e de preservação do patrimônio cultural.

O museu dos Ticuna foi compreendido inicialmente como um “museu comunitário”, pois estava associado às lutas pela demarcação das terras indígenas e se encaixava nessa categoria. As atividades da associação dos caciques e do museu foram divulgadas por seus parceiros não indígenas e conseguiram dar o realce necessário à causa dos Ticuna. A visibilidade das ações do movimento indígena no Alto Solimões foi fruto da difusão de informações promovida pelos assessores não indígenas, por meio da publicação do jornal *Magüta*, que existiu entre 1980 e 1994, totalizando 33 edições (OLIVEIRA 2012).

Em 1998, o Centro Magüta/CDPAS, ao encerrar suas atividades no Alto Solimões e fazer a doação do patrimônio adquirido para o CGTT, a associação dos caciques, arrolou o Museu Magüta por este fazer parte do patrimônio doado, uma vez que a casa onde ficava o acervo era parte do patrimônio do Centro Magüta. Este, por sua vez, apesar de ter contado com a participação dos indígenas na composição da sua diretoria, era uma instituição que tinha sido criada pelos antropólogos que atuavam junto aos Ticuna com a finalidade de gerenciar os projetos de educação e de demarcação dos territórios indígenas.

A mudança para a categoria de “ecomuseu” ocorreu a partir de finais dos anos 1990 com a demanda por projetos de desenvolvimento sustentável. A inserção no Centro Magüta de pesquisadores com interesses de pesquisa na área econômica tornou possível a inclusão do Museu nessa categoria para atender às demandas indígenas por projetos de desenvolvimento sustentável fomentados pelo governo federal brasileiro. Um dos

objetivos era tornar evidente que as ações do Museu já abarcavam tanto a atenção com o desenvolvimento de melhores condições de vida das comunidades quanto com a manutenção e a preservação da memória e da cultura Ticuna. Tais aspectos tornaram possível classificar o Museu como uma ferramenta estratégica para desenvolver projetos e fomentar o crescimento sustentável, econômico, social e político²⁹.

As adaptações nas formas de categorizar o museu diziam respeito mais ao enquadramento do CGTT como associação e o consequente aumento das possibilidades de ajuste às exigências dos editais da época do que ao protagonismo do museu dentro dessa associação. Outro aspecto da relação com as agências de fomento foi a atuação dos antropólogos como mediadores, que viabilizavam e fomentavam a participação das associações em editais. Coube a eles, em grande parte, o papel de divulgar e registrar as ações empreendidas ou que estavam sendo articuladas, bem como elaborar projetos a partir das demandas dos indígenas e das suas próprias. A elaboração de projetos nas relações de colaboração ainda não foi um tema superado ou suprido pela formação dos indígenas. Os formatos técnicos dos projetos exigidos nos editais ainda não se encontravam ao alcance da formação educacional adquirida pelos indígenas, de modo que as propostas de projetos demonstrativos indígenas³⁰ continuaram a ser feitas por assessores e não pelos próprios indígenas (ALMEIDA & SOUSA 2004).

A substituição dos conceitos de *museu comunitário* e de *ecomuseu* pelo de *museu indígena* para o Museu Magüta aconteceu na discussão fomentada pela pergunta sobre que formas e funções devem ter um museu para que seja considerado efetivamente indígena. Tal questão foi colocada em um artigo intitulado “A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena”, de João Pacheco de Oliveira (2012). Nele, o autor fez um exercício de reflexão sobre a história dos Ticuna considerando a relação entre o movimento político em torno da demarcação das terras e a criação de um museu indígena, buscando responder ao questionamento proposto sobre “o que seria um museu indígena?”. Oliveira concluiu que um museu indígena só pode ser assim denominado e que só faz sentido existir um se ele estiver ligado a um projeto político do

²⁹ Proposta de projeto apresentada ao BNDES pelo CGTT, sob a coordenação de Regina Erthal, no Rio de Janeiro, quando as lideranças foram participar do seminário “Perspectivas Indígenas e do Indigenismo para o Brasil no século XXI”, promovido pelo Museu Nacional em 2001.

³⁰ O Projeto Demonstrativo dos Povos Indígenas (PDPI) foi um projeto do Ministério do Meio Ambiente, como parte do PPG7 (Programa Piloto) de desenvolvimento da Amazônia, que financiou, a partir 2002, projetos para povos indígenas nas áreas de economia sustentável, valorização cultural e proteção territorial.

grupo que representa. Oliveira tem uma significativa produção científica sobre os Ticuna, com ampla contribuição etnográfica, forte inclinação para a Antropologia Histórica e atenção para com as coleções etnográficas, sendo estes os seus trabalhos mais relevantes. A aplicação do conceito de faccionalismo (OLIVEIRA 2015) para a análise das relações que as instituições de controle indígena estabeleciam com os Ticuna, explicitando os usos que esses órgãos fizeram das situações de conflito, foi fruto do rigor metodológico do seu trabalho etnográfico. Da mesma forma, a aplicação do conceito de “situação histórica” (OLIVEIRA 2015) foi fundamental para analisar fenômenos socioculturais e políticos no contexto do seringal e da reserva indígena com suas implicações na forma de organização social e política dos grupos Ticuna na relação com a instituição indigenista do estado brasileiro, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), atual FUNAI, no processo de criação da primeira reserva indígena no Alto Solimões. A ênfase na dinâmica política interna dos Ticuna, como o cerne explicativo dos diferentes aspectos da vida desse povo, foi uma construção resultante das suas análises etnográficas e que marcaram os termos com os quais os fenômenos socioculturais dos Ticuna passaram a ser analisados.

Considerando, no entanto, que o Museu Magüta nunca havia sido foco da análise antropológica de Oliveira, o seu raciocínio – de que o conceito de “museu indígena” só faz sentido na medida em que o museu consegue estabelecer relação com a comunidade e na razão de sua capacidade de articulação e alcance junto ao coletivo que representa – situa tanto os objetos que estão dentro do museu como as ações que os indígenas conseguem desenvolver neste espaço em um papel secundário. A crítica sobre quais ações dão legitimidade a um museu quando este representa um grupo indígena trouxe para o primeiro plano a condição de que a associação do museu a um projeto político do grupo é o que dá sentido à sua existência, mas considera que o único grupo que possuía um projeto político para o Povo Ticuna era o CGTT. Esse condicionante enfraquece os aspectos particulares da construção do Museu, planejada em colaboração com os próprios indígenas. E o que acontece com as vozes dissonantes dentro do próprio grupo, que geraram novas associações, bem como as sobreposições de novos agentes como lideranças? Serão consideradas um fenômeno cultural e político desse grupo majoritário ou será que os resultados exitosos da forma de se organizar dos caciques encobriu esses fenômenos menores que, dessa maneira, não puderam ser considerados como parte construtora do grupo, mas somente como elementos desagregadores e enfraquecedores daquele modo de organização?

O tempo vem demonstrando que, no caso Ticuna, foi justamente o distanciamento do Museu Magüta de um grupo político específico que fez aumentar a sua capacidade de atuar representando a coletividade indígena Ticuna. Como demonstrado anteriormente, foi a existência de um acervo dentro do museu, ou seja, a posse dos objetos desviados do ritual que ocorriam nas comunidades somada a todo o esforço empenhado nessa construção – que está em um movimento político amplo – que tornou o museu representativo da cultura dos Ticuna. A concepção de museu indígena como instrumento de um grupo político, assim como foi proposto por Oliveira, relegou os objetos que estão dentro do museu em um papel secundário e a construção do acervo como algo arbitrário ao descrever

“a formação de um museu com objetos da cultura material Ticuna em Benjamin Constant não foi obra de um artista indígena e não expressa uma museografia puramente autóctone (embora ali sejam exibidos com grande destaque padrões gráficos e artesanais próprios). Correspondeu a uma mimesis de arranjos expositivos e montagens vistas em instituições de referência nacional”. (OLIVEIRA 2012:218)

O círculo que envolve este questionamento pode ser estendido e flexibilizado para perguntar como representar, efetivamente, toda uma comunidade indígena, sem essencializar as relações existentes num universo que está em crescente expansão como o das comunidades Ticuna que, atualmente, contam com mais de 40 mil pessoas somente no lado brasileiro. Consideramos que essa descrição, categorização do que seja um museu indígena é imprecisa, por ser justamente o acervo que irá preencher e dar concretude às ideias de criação do museu por pesquisadores e indígenas. Quando descrito naquele registro, o envolvimento da comunidade Ticuna na criação desse espaço perde em visibilidade e somente as ações das lideranças aparecem. Tal ausência pode indicar um completo distanciamento do autor dessa parte do projeto, daí sua ênfase nos aspectos da luta política dos caciques, deixando a relevância da construção do museu como mais um atributo de sua ligação com o movimento político dos caciques. O espaço do museu deveria, ainda sob essa perspectiva, ter como seu principal papel difundir e representar a nova história dos Ticuna, protagonizada pelos caciques, a partir do processo político de luta pela demarcação das terras indígenas.

O Museu Magüta sobreviveu ao crescimento e à posterior desarticulação dessas associações. Ao mesmo tempo, acompanhou o crescimento de diversas associações que foram se construindo na esteira de novas demandas das comunidades e testemunhou a impossibilidade de uma única associação manter a representatividade que estas duas associações, CGTT e OGPTB, conseguiram no período em que foram criadas.

Compreender o lugar do Museu Magüta e, sobretudo, a sua permanência – enquanto todos os parceiros que ajudaram na sua construção encerraram seus projetos no Alto Solimões e as disputas entre os diversos grupos indígenas impediram que novos projetos fossem viabilizados – é tomar ciência da força dos objetos dentro do museu e da força da representação Ticuna construída pelos próprios indígenas.

1.3 Quem são os *donos* do Museu?

Na perspectiva indígena, a questão principal é definir quem são os donos do museu, portanto diz respeito à posse do museu. A construção, o processo de montagem do acervo, bem como as formas e funções atribuídas ao museu ocorreram dentro do projeto de colaboração. Com a ruptura dessas relações, os indígenas passaram a ser os únicos *donos* do museu. A gestão dos indígenas vem sendo marcada, desde então, pela apropriação desse espaço. A doação do Museu Magüta para o CGTT, por meio de documento registrado em cartório, inseriu um marcador jurídico nas relações entre os indígenas. O museu se tornou um patrimônio e foi determinante na manutenção do prestígio do CGTT enquanto associação. Ser dono do museu implicava possuir um patrimônio e foi a forma de demarcar um domínio subjetivo para assim manter o controle sobre a representação Ticuna. Consideramos que a categoria patrimônio aqui empregada “define-se de modo amplo, com fronteiras imprecisas e com poder especial de estender-se e propagar-se continuamente” (GONÇALVES 2009:27). Sob tal acepção, o patrimônio passa a equivaler a “nossa cultura”. A inserção da categoria patrimônio busca estabelecer correlações com a categoria nativa Ticuna que define os objetos produzidos por eles como

nossa cultura, que tanto pode ser utilizada para definir o artesanato comercializado na “praça da cultura”³¹ em Manaus quanto para os objetos expostos no Museu Magüta.

Na primeira gestão do Museu Magüta, após a doação feita pelo Centro Magüta para os indígenas do CGTT, ficou claro na fala de Pedro Inácio o desejo de fazer uso do espaço ao seu modo: “*Agora essa Museu é nossa*” é a frase registrada em ata³² do CGTT e que é significativa das tensões em torno do protagonismo nas ações no museu e na posse desse lugar. As críticas frontais, registradas em carta aberta³³, feitas por Pedro Inácio à assessora do museu, deixam entender a falta de autonomia dos indígenas, pelo menos dos caciques, na gestão do museu.

Na primeira gestão indígena a escolha incidiu em duas lideranças com perfis diferentes: um cacique com habilidade para se relacionar com o universo não indígena, isto é, que fala e escreve na língua portuguesa, que possui experiência na condução de projetos e com domínio das relações dentro e fora das comunidades; a outra liderança foi um Pajé. Estes são aspectos que identificamos como a marca, o estilo que os Ticuna passaram a imprimir no seu modo de conduzir o museu. Este modelo de gestão será marcado por um questionamento feito pelos indígenas que vem acompanhando os diretores eleitos: “quem são os *donos* do Museu?”

Quando o Museu foi criado, esse questionamento soava como natural, pois a oposição era clara: o museu pertencia aos indígenas ou aos brancos? A mudança no controle, agora claramente sob os indígenas, estendeu-se sobre quais eram ou deveriam ser as funções do Museu. Em seu nascedouro, o Museu foi pensado para ter uma atuação a partir do conhecimento armazenado em bibliotecas ou no acúmulo de informações ditas universais, funcionando como um espaço de educação não formal, explorando seu ineditismo como uma iniciativa indígena e fomentando a identidade a partir de uma nova construção histórica, em que os heróis Ticuna eram personificados pelos caciques, em especial por Pedro Inácio Pinheiro, cuja saga era a luta pela demarcação das terras

³¹ Termo utilizado por Hilda Pinto Félix e outras artesãs Ticuna para se referir à Praça Tenreiro Aranha, no centro de Manaus, próximo ao Porto, local onde, por longo tempo, comercializaram o artesanato produzido por suas associações de mulheres.

³² Ata da assembleia do CGTT de 30 de novembro e 1º de dezembro de 1998, acervo pessoal de Nino Fernandes.

³³ Carta de Pedro Inácio e diretoria do CGTT enviada, em 08 de maio de 1997, à ICCO <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/correspondencia-sobre-os-problemas-com-o-museu-maguta-envolvendo-sua-assessora>

indígenas. Essas funções e atribuições não se sustentaram na gestão indígena sem a presença dos assessores e dos projetos de colaboração.

1.3.1 As estratégias de apropriação dos Ticuna

A criação do museu, em Benjamin Constant, significou o estabelecimento de um território indígena na cidade e o desafio da gestão desse espaço/território foi encarado pelos indígenas sob o ponto de vista da ocupação. A ideia de um revezamento dos caciques para estarem presentes no museu não perdurou por muito tempo e em assembleia, ao final de 1998, decidiram por escolher um diretor para o Museu, conforme ficou registrado em ata:

“os capitães discutiram que o museu tem que ter o diretor que organizar o Museu, os capitães escolheram Francisco Rodrigues, do São Leopoldo, são minoria, e maioria escolheram Nino Fernandes pra diretor do Museu, os capitães aprovaram em maioria absoluta”.³⁴

A experiência museológica dos Ticuna gerou uma apropriação do espaço valendo-se de alguns dos elementos primordiais de sua cultura, que são os objetos produzidos e encarnados na figura feminina da artesã, a manipulação do conhecimento ritual na presença do Pajé e o *dono do museu*, a liderança que assume a diretoria e coordena toda articulação em nome do Museu.

A escolha de Nino Fernandes para diretor foi estratégica pois ele, apesar de não ser um dos caciques, contava com a confiança destes, principalmente, de Pedro Inácio. Na condição de professor, Nino Fernandes, mesmo tendo se posicionado contra a assessora da OGPTB, possuía laços mais antigos com os *parentes* que eram professores. Para efetivar a posse do museu e dele se apropriar, o cacique e pajé Sílvio, da comunidade do Paraná do Ribeiro, conseguiu autorização de Pedro Inácio para fixar residência na casa de madeira, onde funcionava o escritório do centro Magüta, assumindo a responsabilidade pelos cuidados com o local do Museu (OLIVEIRA 2012:216). Pajé Sílvio viveu na casa

³⁴ Ata da assembleia do CGTT de 30 de novembro e 1º de dezembro de 1998.

com sua família até a sua morte, quando então foi substituído pelo Pajé Paulino, que ocupa essa posição até os dias atuais.

Em novembro de 2000, em nova assembleia do CGTT, foram eleitos Nino Fernandes e Paulino Manoelzinho Nunes, respectivamente, para conselheiro geral e vice-conselheiro do CGTT. Os eleitos no CGTT vão exercer os mesmos cargos no Museu Magüta, uma vez que o museu fazia parte das atribuições do CGTT. O Pajé Paulino relembra a indicação de seu nome para assumir o cargo, e descreve as estratégias que utilizou para se manter com sua família na cidade.

[...] aí fizeram a assembleia geral de 2000, aí como o Nino falou, o próprio cacique que escolhe nós pra se candidatar nessa hora pra ver quem vai ganhar, para ficar, tomar conta aqui no Museu Magüta, aí pronto, aí fiquei eleito como vice do Nino e fico aqui desde 2000, aí trouxe a minha família, [...] to aqui, não ganho nada e não tem salário, não tem nada, [...] por que quando tem 10 anos de idade, [...] me ensinavam a fazer a saúde médico, a saúde médico tradicional que dizem no português e então me aprenderam como que se faz passar água naquele pessoa que tá doente de feitiço de maldade, de mal, de espirito mau, tem que salvar, tem que tirar. Aí aprendeu bastante por só trabalhar com pessoa daqui da cidade. Conheci todo mundo aí da comunidade, do Peru, do Colômbia pessoal vem tudo por aqui. Com esse meu trabalho que eu ganho, eu cobro [...] é que tô aguentando aqui com minha família, por que todo o meu trabalho quem eu trato a pessoa fica bom, fica com saúde [...] onde o doutor não conhece, onde doutor particular da Colômbia não conhece a doença, eles corre pra cá comigo e eles sai tranquilo e sai com saúde, normal. Então é isso que aprendeu um pouco, durante o [tempo] que to aqui com o pessoal, eu conheço todo mundo, os da Islândia, [os] daqui da cidade, daqui todo mundo me conhece, já fui em viagem [em] 2002; [em] agosto, no Rio de Janeiro, dei palestra sobre Pajelança; 2002 no Rio de Janeiro, sobre pajelança tudo por aí eu fui. (Paulino Manoelzinho Nunes 2011)

A vitalidade das práticas de cura dentro do museu impacta de maneira original no uso e na difusão do conhecimento tradicional na cidade de Benjamin Constant. O espaço que se criou dentro do museu em torno dos conhecimentos do Pajé, atendendo indígenas e não indígenas, envolve atividades que não estão mais diretamente ligadas ao espaço de

exposição. Novos espaços foram sendo criados para que outros aspectos da cultura Ticuna pudessem ter expressão. As visitas já não eram para conhecer os objetos, mas, principalmente, para experimentar os aspectos da cultura presentes nas ações de cura dos pequenos rituais de “rezas”, “benzimento”, preparação e distribuição de “remédios” feitos pelo Pajé.

A agência e o protagonismo indígenas, em ampla difusão se apropriando do espaço do museu e construindo uma forma própria de articulação nesse ambiente e no domínio de sua representação, produziram tensões e geraram disputas entre os indígenas das outras associações, de onde partiram acusações na forma de questionamentos ou de afirmações, de que os dirigentes queriam ser *os donos do museu*.

O Pajé é a figura central dessa agência indígena no espaço do museu, pois criou, por meio das práticas de cura, um ambiente inserido no roteiro de lugares frequentados pelas pessoas da cidade que, indígenas ou não, aderiram aos tratamentos com o Pajé. Visto que a população local pouco considerou o museu como uma atração, um lugar a ser visitado ou mesmo, um lugar de instrução³⁵, a consulta com o pajé mostrou-se um meio efetivo de fazer com que as pessoas da cidade conhecessem ou visitassem o museu, mesmo que passando ao largo de sua exposição. A busca por curadores e pajés é uma prática que se mostra recorrente entre não-indígenas como foi possível observar nas filas que se formavam no Museu à espera de atendimento³⁶. O preparo de remédios é parte do trabalho do Pajé Paulino, que, para isso, utiliza as plantas cultivadas por sua esposa, Maria Mariano da Silva, em um discreto jardim, composto somente por espécies medicinais, situado na área externa do museu. Maria Mariano da Silva, esposa do pajé, é filha de mãe Ticuna, da nação de mutum, e de pai Kokama. Para obter o seu RANI³⁷, Maria adotou o clã da mãe. Como Paulino é do clã de formiga, os dois ficaram em situação adequada para o casamento entre duas metades exogâmicas (grupo com penas e grupo sem penas) praticado pelos Ticuna. Maria mede o tempo que está morando no museu pelo número de filhos³⁸. Quando chegou ali, tinha somente uma menina; depois, nasceram mais seis

³⁵ Observei nos livros de assinatura dos visitantes do Museu que cerca de 90% das assinaturas eram de pessoas oriundas de outros países ou de outras cidades brasileiras.

³⁶ Essa mesma busca de tratamento com pajés e curadores indígenas por parte de não indígenas foi observada na cidade de Parintins por Maria Audirene Cordeiro (2017).

³⁷ Sigla para Registro Administrativo de Nascimento Indígena, fornecido pela FUNAI, instituído pelo estatuto do Índio, Lei nº 6.001 de 19 de dezembro de 1973.

³⁸ O Pajé Paulino declarou em entrevista, concedida em 22/03/2011, que veio para o Museu Magüta no ano de 2000 junto com a família.

filhos. Hoje, quase todos já estão casados e tiveram seus próprios filhos. Maria fala com tranquilidade e economia das plantas que cultiva; diz que tem “malagueta (*Capsicum frutescens*), boa pra remédio”; “tariri (*Picramnia Regnelli*) que é boa pra pintar *makira*³⁹ pois fica vermelho no fio de tucum e no barro fica preto”; “vassourinha (*Scoparia dulcis*), para rezar em criança”; “vindicá (*Alpinia cristata Griff*), boa para dor de cabeça” (Maria Mariano da Silva 2019). Maria não comenta o nome de todas as plantas que cultiva, mantém um silêncio discreto sobre o assunto, apenas apontando e esticando os braços para dizer que estão todas aí, no quintal do museu. Conta que ela e Paulino vieram de Otawaré e que lá ela fazia muito artesanato, muita rede (*makira*), mas aqui na cidade não faz mais, pois é muito longe para buscar o tucum.

As plantas ali cultivadas são reconhecidas pelos indígenas quando estes chegam ao museu, que sabem identificar aquelas espécies como medicinais. A construção de um cerco externo de objetos vivos, como as plantas e as práticas de cura, ali transformadas em objetos do museu indígena, não interferem no que acontece no seu interior, no sentido de que não são objetos explorados como parte da exposição. Plantas e fabricação dos remédios são elementos que ligam os aspectos culturais das práticas rituais operadas pelo pajé com o território do museu. No ritual Ticuna, o pajé desempenha papel importante na entrega de objetos que têm a função de proteger e de representar o processo de transformação pelo qual passa a moça nova. Essa nova dinâmica empreendida pelo Pajé nesse espaço amplia, para a comunidade da cidade de Benjamin Constant e arredores, as práticas xamânicas que, antes, estavam restritas ao momento ritual ou eram de uso exclusivo dos indígenas.

O outro espaço criado no museu foi o da comercialização de artesanato, que introduziu aspectos ligados ao feminino. O trabalho de artesanato é majoritariamente feito por mulheres – ainda que os homens também possam participar, por meio, por exemplo, da coleta de parte do material utilizado para fabricação do artesanato e na produção de alguns artefatos específicos, como as esculturas em madeira, pinturas em Tururi e miniaturas de mascarados, artefatos estes comercializados em menor quantidade quando comparados com aqueles produzidos pelas mulheres. O “espaço do artesanato” é resultado da luta das mulheres indígenas, que fundaram em 1998, a primeira associação de mulheres indígenas Ticuna, a AMIT. A associação foi criada por mulheres artesãs com

³⁹ Makira é o nome em Ticuna para a rede, tecida em fios de tucum e tingida com tinta vegetal.

o principal objetivo de se organizarem para dinamizar a produção e a venda de artesanato. A participação das mulheres, como grupo organizado, foi registrada ainda naquele ano de 1998, em assembleia do CGTT⁴⁰, com intuito de fortalecer a associação de artesãs. Fato que corrobora também entre os Ticuna as afirmações de Maria Helena Matos sobre não ser recente “o protagonismo das mulheres indígenas no campo político das relações interétnicas”, ainda que o movimento indígena somente nos últimos anos tenha incorporado “a perspectiva de gênero em sua agenda política” (MATOS 2012:146). Na ata da assembleia, consta ainda o registro de que a Senhora Carmem Gomes apresentou um projeto chamado “Tucum” e que outra senhora, Valéria, propôs a criação de uma rádio em frequência modulada⁴¹. Aliadas do CGTT, as mulheres da AMIT foram escolhidas para organizar o espaço de comercialização de artesanato no museu e a artesã Hilda Pinto Félix passou a desempenhar essa nova função. A reunião do artesanato produzido pelas artesãs no museu abriu um espaço importante de negociação e troca de informações.

Hilda Pinto Félix, pertencente ao clã de onça, nasceu na comunidade Ticuna de Umariacú, no município de Tabatinga. Mais tarde, por ter se casado com um indígena de Filadélfia, foi morar nessa comunidade, que fica em Benjamin Constant. Em Filadélfia, Hilda Félix conheceu outro morador daquela comunidade, Nino Fernandes. Foi por influência e com o apoio de Nino Fernandes que Hilda e Carmem Gomes se uniram para fundar a Associação de Mulheres Indígenas Ticuna (AMIT). O protagonismo de Hilda no movimento indígena foi se consolidando não somente à frente da comercialização do artesanato, mas também por sua participação em cargos na diretoria do museu, em diretorias do CGTT, sendo uma presença constante junto com Paulino e Nino.

A introdução da rede de mulheres no museu aumentou os vínculos com as comunidades por meio das relações de comércio que as artesãs, vindas das comunidades, passaram a ter com as lideranças do Museu. O poder simbólico dessa presença feminina e do desenvolvimento dessas relações se torna mais formal, quando uma artesã passou a ocupar um cargo dentro do Museu exercendo influência e atuando em negociações entre o Museu e as comunidades. A presença da artesã serviu para mediar as forças masculinas do Pajé e do diretor, os *donos* do museu. A inserção das mulheres nos cargos da diretoria

⁴⁰ Ata da assembleia do CGTT, de 30 de novembro e 1º de dezembro de 1998.

⁴¹ Ata da assembleia do CGTT, *idem*. Quanto aos projetos, sabe-se que a AMIT, criada em 1998 e registrada em 1999, teve aprovado, mais tarde, o Projeto “Tucum”, com financiamento PDPI/MMA 2002-2004, desenvolvido dentro do projeto PPG7/PDA, incluindo treinamento, construção de viveiros de mudas de tucum e outras ações. (FRICKMANN e SOUZA 2002; RICARDO e RICARDO 2006:426-427)

do CGTT, que até então só contava com homens, foi consequência da participação ativa das esposas dos principais caciques, conforme Hilda vai relatar a seguir, e também da aliança das artesãs com Nino Fernandes. Na visão de Hilda, as mulheres tiveram um papel importante, mas enfrentaram muita discriminação, principalmente ela, que não era esposa de um cacique e atuava junto com outras mulheres sem o anteparo da figura masculina:

A esposa do Pedro Inácio [Pinheiro] a Dona Gracila dizia que as mulheres também são sábias, os caciques se deram conta que é importante sim ter mulheres lhes acompanhando em reuniões com as autoridades, porém era necessário que todos falassem a mesma língua. A minoria não aceitava, porque achavam que as mulheres poderiam atrapalhar seus planos nas reuniões. (...) Eu sempre falava para os caciques que sem a presença das mulheres a luta enfraquece, sempre no início e no final de cada reunião nós cantávamos e ornamentávamos as reuniões com os nossos artesanatos. Então, isso influenciou muitos a aceitar a nossa participação em todas as reuniões. (...) comecei a viajar, minhas viagens eram demoradas, meu marido tinha ciúme, as pessoas da comunidade enchiam a cabeça dele dizendo que eu estava traindo ele com outro homem. Os meus filhos não estavam mais aceitando eu fazer parte do movimento, queriam que eu abandonasse a associação e o movimento, meu marido por um bom tempo ficou de mal comigo e a comunidade, o tempo todo, faziam fofoca daquilo que não existia. Eu quase desisti, mas o seu Nino [Fernandes] sempre me encorajava e até hoje eu suporto essa fofoca e não vou desistir tão cedo. (...) as mulheres trabalhavam muito na produção de artesanato e o trabalho dessas mulheres era invisibilizado; era também para fortalecer a CGTT. Por conta disso, resolveram criar [a associação] para que as mulheres através da associação elaborassem seus projetos para repassar e ensinar os seus filhos e jovens a não perder os costumes de praticar o trabalho de artesanato. (...) De princípio o meu relacionamento como Museu era muito bom, porque as mulheres tinham seu espaço de expor seus artesanatos e falar de todos os artefatos que estão dentro do Museu, eu falava, da importância e do significado de cada objeto, canto, ritual da moça nova, das bebidas e comidas típicas, nós tínhamos visibilidade e o museu era bem visto e não faltava turistas para visitar e comprar o nosso artesanato. Bom, com passar do tempo foi conhecendo seu Nino [Fernandes], foi ganhando a confiança dele e foi, através dele que me tornei a grande líder mulher Ticuna,

depois da esposa do Pedro Inácio. Com Paulino [Manoelzinho Nunes] a gente é bem amigo, porque ele trabalhava no museu como pajé que faz parte na história do ritual da moça nova ambos aprendemos um com o outro em preservar e lutar junto em prol de defender nosso direito e o Museu que tem grande importância pra nossos futuros jovens Ticunas. (Josi Tikuna 2020).

A chegada constante de mulheres artesãs vindas das comunidades para negociar ou deixar seus objetos para serem vendidos novamente atende a um aspecto muito particular da vida indígena: o comércio fora das comunidades. A negociação do valor monetário dos objetos a serem vendidos, nos próprios termos da língua Ticuna, promove uma enorme abertura no horizonte de atuação de inúmeras mulheres artesãs, que não podem viajar até Manaus, seja porque não possuem as condições financeiras para empreender uma viagem tão longa, seja porque não dominam a língua portuguesa. Ter um interlocutor que fala sua língua propicia independência para estabelecer o valor de cada mercadoria comercializada no espaço do museu.

A cidade de Manaus é um local fundamental no impulso da economia gerada pela venda de artesanato. Esse comércio é dominado pelas mulheres artesãs, que realizam entre duas e três viagens anuais até Manaus, feitas em pequenos grupos. O dinheiro arrecadado com a venda dos objetos produzidos é utilizado na compra de “encomendas”, pedidos de compras feitos pelas artesãs que ficaram na comunidade. O dinheiro também sustenta os próximos meses de trabalho das mulheres nas comunidades até a próxima viagem a Manaus. A cidade colombiana de Letícia, que faz fronteira com Tabatinga, apesar de possuir um considerável fluxo turístico e estar muito mais perto, já possui um mercado de artesanato consolidado pelos indígenas Ticuna colombianos e não é um bom mercado para venda do artesanato das artesãs Ticuna brasileiras.

Esses fluxos não previstos de visitação ao museu foram dando mostras de que o *desvio* promovido pela vinda dos objetos rituais repercute na estrutura social e o museu vai se constituindo como um local de diálogos e trocas que interessam aos indígenas Ticuna.

Observar os diferentes objetos do Museu Magüta, como as plantas medicinais, o conhecimento de práticas de cura e produção de remédios, considera a concretude oferecida pelo estudo do material. Os objetos que não estão na sala de exposição também são constituídos de diversos elementos da cultura Ticuna. Considerar a concretude do material daquilo que foi possível capturar no espaço do museu, ou seja, daquilo de que,

de fato, os objetos são feitos e não os seus aspectos subjetivos, isto é, sua materialidade, aqui entendida como a parte que abrange os significados ou a funcionalidade dos objetos, nos ofereceu um meio para compreender as práticas adotadas no museu dos Ticuna. Olhar para o que existe no museu é observar do que ele é constituído, aquilo de que ele é feito, ao invés de nos concentrar nos possíveis significados dos objetos. Descarto aqui a noção de *agência*, que pressupõe a vitalidade dos objetos como associada aos aspectos relacionais que se pode estabelecer com estes, e acompanho as ideias de Ingold (2015), que considera que vivemos num mundo recheado não de objetos, mas de coisas, e que a redução das coisas a objetos é que propiciou o equívoco de que a vida não pode estar nas coisas em si, mas nas relações que se pode estabelecer com elas. Para esse autor, se “seguirmos os materiais vivos, ao invés de reduzi-los à matéria morta, então não teremos que invocar uma ‘agência’ estranha para animá-los de novo” (INGOLD 2015:45).

As práticas desenvolvidas pelos indígenas no Museu Magüta foram comparadas às ações de indígenas do norte do Canadá (ROCA 2015b), pois as ações desenvolvidas pelos Ticuna, frente ao seu próprio processo de musealização, foi considerada como semelhante ao processo de *indigenização dos museus*, um movimento que vem sendo descrito como uma retomada dos museus etnológicos pelos indígenas que possuem objetos nesses museus ou ainda como uma apropriação dos museus como estratégia de representação. No primeiro caso, indígenas e representantes de museus etnológicos têm desenvolvido experiências de compartilhamento de saberes ou de projetos de colaboração que resultaram em exposições. Algumas dessas experiências têm demonstrado que as formas de se auto-representar consideram parâmetros diversos, da mesma maneira que as ações ou

“as formas de conhecimento que se procura produzir estão orientadas para os seus utilizadores imediatos, em clara oposição às tradições epistêmicas ocidentais (o conhecimento como algo universal e per se). A preocupação de Ticunas e Musqueams em torno da instituição museológica parece ter sido encontrar a maneira pela qual, em primeiro lugar, seus próprios povos aprendessem sobre suas histórias e culturas, e sentissem orgulho delas. (...) Eles falam de si próprios, em primeiro lugar para si próprios, e em função de um passado construído por eles, projetando-se para o futuro”. (ROCA 2015b:145)

Consideramos que a experiência no museu Ticuna segue um caminho original e particular, por ir além das propostas previamente concebidas no interior do grupo político que o idealizou. Acrescentamos, aos aspectos apontados por Roca (2015), que os Ticuna buscam se expressar em seus próprios termos, agregando elementos não previstos quando passam a se sentir os verdadeiros donos do Museu Magüta. De maneira progressiva, este espaço do museu foi sendo apropriado por ações que estão no escopo da cultura, mas que não são discutidas na agenda política indígena. São ações que resultam de escolhas políticas relacionadas a um saber fazer que lhes é próprio.

Enquanto os conflitos entre as associações se aprofundavam, os grandes projetos de desenvolvimento financiados acabavam e, junto com eles, definhava a capacidade de mobilização das associações. A busca no Museu Magüta era por uma autonomia que abarcasse a diversidade Ticuna, uma vez que, para além dos conflitos entre estas associações, era fundamental que os Ticuna reconhecessem que o museu é importante porque guarda a sua cultura⁴².

1.3.2 O registro legal como estratégia para legitimar decisões

Desde a doação do museu e de todo o patrimônio do Centro Magüta para o CGTT, em 1998, Museu Magüta que fazia parte desse patrimônio doado, ficou sob a supervisão dos caciques, principalmente de Pedro Inácio e do Pajé Sílvio. No ano 2000, Nino Fernandes foi eleito cacique geral e Pedro Inácio Pinheiro foi nomeado presidente de honra do CGTT. A diretoria foi composta exclusivamente por lideranças masculinas.

A associação dos caciques seguia atuando nas questões da terra e da saúde. Os convênios com o governo federal para implantação da saúde indígena foram firmados com o CGTT. Apesar da oposição que o CGTT passou a enfrentar com a criação de uma outra associação de caciques, ainda se manteve como o grupo mais articulado e com mais experiência para enfrentar os desafios da gestão de projetos que dispunham de recursos financeiros vultosos. O CGTT contava também com a confiança da maioria dos

⁴² O conceito de cultura utilizado ao longo desse trabalho é o que observei ser cultura para os Ticuna, principalmente entre as artesãs, para quem o trabalho com o artesanato era uma mostra fundamental do que era sua cultura, e para os caciques que se manifestavam em relação aos objetos, à língua e à história da origem Ticuna como a sua cultura.

indígenas, que continuavam considerando a organização como a mais preparada para gerir os projetos de maior importância para o desenvolvimento das comunidades.

Os registros em ata⁴³ das assembleias realizadas pelo CGTT, nos anos de 1998 a 2016, tornaram possível acompanhar os principais problemas enfrentados e as modificações ocorridas na associação que vieram a influenciar no Museu Magüta. No ano de 2005 foi observado a inclusão de duas mulheres como partícipes nesta diretoria, Eliana Carneiro Fernandes e Hilda Pinto Félix, respectivamente, 2ª Secretária e 1ª Tesoureira, a ata registrou ainda que as funções de 1º e 2º coordenador geral e foram exercidas, respectivamente, por Nino Fernandes e Paulino Manoelzinho Nunes. Abandonaram-se, ao menos por hora, os termos “coordenador” e “vice-coordenador”. A nomenclatura se altera, aparentemente, sem maiores consequências: ora se emprega “coordenador”, ora, “diretor”, ora, “presidente”. Nessa mesma ata, foi feito o registro da apresentação de grupos musicais, o grupo Wiwirutcha dos Ticuna e de um outro grupo, denominado somente como sendo da etnia Kokama.

As mudanças indicam uma aproximação com os mais jovens para construção de novas lideranças e o estabelecimento de alianças com as organizações femininas. O cargo designado às mulheres na diretoria da associação dos caciques necessitava de conhecimentos mais específicos. Sendo elas novatas no registro das contas de projetos financiados, podemos inferir que suas atribuições foram compartilhadas ou deixadas ao encargo dos membros mais versados nestes assuntos. Compreendemos que introduzir na assembleia a apresentação de grupos musicais Ticuna e Kokama e não mais a realização de um ritual, mostra um afastamento da prática anterior que recorria à realização do ritual, mas mira nas futuras lideranças entre os mais jovens.

O ano de 2009 foi determinante por precipitar a nova condição de entidade autônoma do museu, que passou a atuar em separado do CGTT. A associação dos caciques se viu envolvida em uma disputa judicial ocasionada por pendência com a FUNASA, relativa ao convênio celebrado para assistência à saúde indígena e de uma cobrança judicial de dívida de cerca de R\$ 79.000,00 (setenta e nove mil reais) com a Receita Federal em 2005 e 2006. No processo de cobrança empreendido pelo Fisco, o prédio do Museu foi arrolado como patrimônio do CGTT.

⁴³ Esta pesquisa utilizou sete atas de assembleias produzidas nesse período e que constam nos anexos.

Com o apoio de seus antigos assessores e de diferentes segmentos da sociedade, a diretoria do museu Magüta conseguiu que o Ministério Público Federal⁴⁴ intercedesse, promovendo um embargo na decisão de penhora do Museu em função da alegada dívida. A conclusão na justiça foi de que o Museu não poderia ser arrolado como bem de uma única associação Ticuna e ser leiloado para pagar dívidas contraídas com a União. O espaço do Museu Magüta e tudo o que ele comportava, foi enquadrado pelo Ministério Público Federal nos termos do artigo 216 da Constituição Federal Brasileira, que define por patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, aí compreendidos edificações, obras, documentos, dentre outras categorias, portadores de referências à memória, à identidade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, aí incluídos os indígenas.

Em abril de 2009, na comunidade de Filadélfia, foi realizada uma assembleia cuja ata, registrada em cartório⁴⁵, demonstra a aprovação dada pelos caciques para que o museu funcionasse independente do CGTT. Foram reunidos 83 caciques, lideranças das organizações dos professores e dos agentes de saúde, representantes das etnias Kocama, Caixana, Cambeba e Ticuna. Na assembleia, Nino Fernandes informa da ação do Ministério Público Federal que embargou a decisão de efetuar a penhora do Museu para o pagamento de dívidas contraídas pelo CGTT. A aceitação da plenária ao pedido de Nino Fernandes foi assim registrada: “*o Museu Magüta pode ter próprio estatuto o plenária disseram sim foi aprovada que Museu Magüta tem estatuto próprio...*”⁴⁶.

A aprovação dos Ticuna também foi dada para reeleger Nino Fernandes como coordenador do CGTT com o seguinte registro:

“[...] os caciques, os filiados no CGTT, não querem votação, porque não tem outro pessoas preparado para responsabilizar CGTT/Museu Magüta os caciques querem que o senhor Nino Fernandes fica reeleito como coordenador geral da CGTT/Museu Magüta. Paulino Manoelzinho Nunes continua como vice-coordenador, Hilda Pinto Felix como 1º tesoureiro, Sildoma Gaudêncio Genésio

⁴⁴ Processo nº 1.13.001.000018/2009-34 da Procuradoria da República no Estado do AM/Tabatinga, Ministério Público Federal, s.d. Acervo particular de Nino Fernandes.

⁴⁵ Ata registrada no Cartório do 1º Ofício da Comarca de Benjamin Constant, no dia 03/01/2001, assinada pelo auxiliar do Cartório, em nome do tabelião Ivo Almeida Rodrigues.

⁴⁶ Ata da assembleia do CGTT realizada em 11 e 12 de abril de 2009.

2º Tesoureiro, Lino Ovídio Fernandes 1º Secretário, Santo cruz Mariano Clemente 2º Secretário [...]”⁴⁷.

A partir dessa permissão, Nino Fernandes conseguiu organizar um estatuto, inscrever o Museu no Cadastro Nacional de Pessoas Físicas - CNPJ e implantar uma nova dinâmica na escolha da diretoria do museu. O estatuto criado possui seis capítulos ordenando I) denominação, II) direitos e deveres dos sócios, III) admissão e exclusão de associados, IV) fontes de recursos para manutenção, V) constituição de órgãos deliberativos e administrativos, eleições, alterações de disposições, dissolução do Museu Magüta e finaliza com VI) disposições gerais. Dos seus 40 artigos, a maior concentração se encontra no Capítulo V, com 12 artigos, que detalham a constituição e o funcionamento deliberativo e administrativo do museu. Possui ainda 15 parágrafos e 69 incisos ao longo do texto.

A forma abrangente como tentam abarcar todos os aspectos referentes ao Museu indica uma absorção ou um aproveitamento de outro(s) modelo(s) de estatuto, pois, no Art. 9º, incisos I e II aparece, no meio do texto, a referência a uma associação de nome “Candeeiro Aceso”. Para além destas imprecisões, destacamos as novas possibilidades desse estatuto. Estabelecer por finalidade do museu uma larga atuação no apoio à saúde e ao meio ambiente e no desenvolvimento de ações e projetos nas áreas cultural e artística em que se incorporam as ideias de atuação museológica de pesquisa e preservação da cultura indígena e elege, como público alvo, os indígenas Ticuna e a sociedade nacional. Os recursos de que necessitam para implementar tais ideias, quando ou caso existam, devem ser utilizados para desenvolver ações como: criar banco de dados com informações da cultura Ticuna; realizar atividades culturais que envolvam “música, danças e lendas”; fazer registro da cultura material; promover ações de conservação e restauro do acervo; fomentar a criação de oficinas de produção “da cultura material (artesanato)” para fins comerciais; além de implementar um grupo de trabalho, somente para divulgar e captar mercado para consumo dos objetos produzidos pelos indígenas. Faz parte das ambições descritas nesse estatuto, integrar a rede dos movimentos indígenas, realizar convênios para fomentar o desenvolvimento cultural, empreendedorismo cultural, trabalho e renda da cadeia de produção cultural e fortalecer a “cultura e seus valores históricos”. O estatuto

⁴⁷ *Idem.*

prevê que o museu poderá ter sócios de três categorias: efetivos, colaboradores e beneméritos. Os sócios efetivos podem ocupar os cargos da diretoria executiva. As fontes e os recursos que porventura o museu venha a usufruir não podem comprometer sua autonomia e independência perante os eventuais doadores. Os casos omissos pelo estatuto deverão ser resolvidos pelo conselho indígena Ticuna, ainda que este mencionado conselho não esteja descrito em nenhum lugar do estatuto. O voto dos caciques presentes às assembleias é que elegerá a diretoria do museu, tendo direito a voto, além destes, somente os membros dos conselhos consultivo e fiscal.

O estatuto possui a mesma data da última assembleia do CGTT, do ano de 2009, mas só foi registrado em cartório no ano de 2013. A diretoria do museu que aparece citada no documento é assim constituída: diretor – Paulo Afonso Nunes; vice-diretora – Hilda Pinto Felix; 1º tesoureiro – Nino Fernandes; 2º tesoureiro – Marcos Ovídio Fernandes; 1º secretário – Lino Ovídio Fernandes; 2º secretário Santo Cruz Mariano Clemente. Importante notar que, em 2009, Nino Fernandes era o Conselheiro Geral do CGTT e Paulino Manoelzinho Nunes era o seu vice e, até aquele momento, Paulinho seguia como vice-diretor do museu, pois estes cargos eram os mesmos, tanto para o CGTT quanto para o Museu. A indicação de uma nova composição para o Museu, excluindo o Pajé Paulino de um cargo na diretoria, indicava as movimentações executadas por Nino Fernandes para manter no museu somente um grupo seletivo de aliados, buscando afastar Paulino, que é Pajé, foi cacique e está identificado com o CGTT.

Tanto a elaboração do estatuto como a escolha da diretoria do museu foram medidas adotadas por Nino Fernandes. Apesar das propostas do estatuto preverem ampla participação dos caciques, reunir a todos em assembleia se mostrou dispendioso e o museu não dispunha de verbas para custear tal evento a fim de promover a eleição de sua diretoria. O sistema acabou funcionando às avessas: primeiro, constitui-se um grupo para compor a diretoria, fez-se uma ata da reunião, registrou-se a ata em cartório e, aí então, passou-se à fase seguinte, conseguir validar a escolha junto a um grupo de caciques e aliados, conforme as circunstâncias se mostrassem favoráveis.

O registro em cartório passou a ser um mecanismo legal e de apoio das decisões tomadas no interior do museu. Tal mecanismo de registro de atas em cartório já vinha sendo utilizado para formalizar as ações desenvolvidas no interior das organizações dos caciques. As formalidades constroem a imagem de domínio das convenções do mundo dos brancos. Fazer uso destes instrumentos junto aos próprios indígenas imprime uma percepção de que as coisas estão acontecendo de maneira correta, com a formalidade

necessária. Se a escolha da diretoria do museu não pode ocorrer dentro de uma assembleia, então o registro em cartório impõe um outro parâmetro de valor na decisão ali tomada. Essa forma de agir dentro do museu, em que as decisões de um pequeno grupo de apoiadores são tomadas e em seguida registradas em cartório para posteriormente serem submetidas e legitimadas na Assembleia dos Caciques adquire uma funcionalidade que permite ao diretor atuar no Museu. Observo aqui as limitações dos indígenas para agir de forma efetiva, pois a coletividade anteriormente acionada por meio dos caciques, que possuíam a autoridade para falar por suas comunidades, vem sendo colocada em questão após os conflitos que os dividiram em mais de uma associação. O surgimento de outras associações para diferentes áreas, como de artesãs, estudantes, agentes de saúde, monitores, etc., também colaborou para um quadro de construção de novos agentes com representatividade. Os caciques seguem representando a instância máxima de autoridade no grupo Ticuna e, ainda que se preserve a autoridade dos caciques nas decisões tomadas em nome da comunidade, isso não impede que outros agentes, ocupando diferentes lugares sociais, possam ter maior influência na condução dos assuntos de uma mesma comunidade. Quero ressaltar que a complexidade em que vivem as comunidades Ticuna não nos permite avaliar com simplicidade o pensamento de coletividade como um todo ordenado, em que todos participam igualmente das decisões ali tomadas. As estratégias adotadas no museu são tentativas de manutenção do costume dentro das configurações totalmente modificadas das comunidades, levando em consideração que estas mudanças foram agenciadas pelos próprios indígenas.

1.3.3 Harmonizando o museu como espaço ritual

Os conflitos gerados em torno da posse do Museu têm uma questão de fundo que persiste: o Museu não é mais dos caciques e o novo *dono do museu* é aquele que está atuando como seu diretor. Esta passa a ser a questão principal das disputas entre os indígenas, pois é a acusação mais observada. A ocupação do museu por meio dessa estratégia criou uma disputa entre os caciques e o diretor do museu. Compreendo estas disputas como tentativas de fiscalizar o trabalho realizado dentro do Museu mais do que uma disputa para ocupar o cargo de diretor do museu. As tentativas de independência para estabelecer uma colaboração direta, negociada somente pelo diretor do museu, sem a necessidade da anuência da autoridade dos caciques do CGTT, não foram alcançadas. Pedro Inácio Pinheiro, em especial, foi uma liderança capaz de empreender uma

campanha eficaz contra o diretor Nino Fernandes. Os conflitos se agravaram ao ponto de projetos deixarem de ser submetidos, por Pedro Inácio se negar a conceder a anuência para que um projeto elaborado pelo Museu fosse enviado em nome dos Ticuna.

O *desvio* dos objetos para o espaço do museu e a luta para que se restabeleçam os lugares que vão equilibrar as forças envolvidas nesse processo tornou o papel do diretor fundamental no cumprimento das atribuições que se espera dele. Sem compreender completamente seu lugar nessa nova configuração, que tem o espaço do Museu como uma síntese do espaço ritual, pois ali estão presentes todos os objetos que são animados por seus donos, o diretor não consegue administrar o convívio com esses bens estáticos que precisam de atenção diária. O espaço do museu assim pensado carece de uma comunidade na qual esteja inserido, bem como de toda a estrutura social presente na comunidade indígena. O fato de o museu estar localizado na sede do município e não em uma comunidade se por um lado produz a sensação de que o Museu não pertence a uma única delas e assim evita que cada comunidade queira ter o seu próprio museu, por outro lado, carece da ancoragem das relações de parentesco e vizinhança que são fundamentais em uma execução ritualística bem sucedida.

No mais importante ritual Ticuna, a Festa da Moça Nova, o dono da festa é o pai da moça que será iniciada. Seu trabalho é longo e cheio de detalhes. É sua responsabilidade fazer os convites, que costumam exigir longas viagens de canoa, quando então deverá tocar uma buzina, o *iburi*, anunciando que vai ter uma festa ritual. Cabe a ele providenciar as caçadas e a pescaria para conseguir alimentos para a celebração, bem como ter uma roça para providenciar o *pajuarú* a bebida fermentada que será distribuída no ritual, que dura em média três dias.

Como presente, os convidados devem levar *talas de buriti*, *fibras de tucum* e *panos de tururi*. Na troca de presentes rituais Ticuna, cabe aos convidados trazer a matéria prima com que se pode construir os objetos de uso pessoal e ao dono da festa prover a comida, a bebida e o local de descanso. A este também cabe ter aliados na condução de todos os aspectos do ritual. Essas pessoas são escolhidas entre os parentes próximos ou ainda por sua reconhecida experiência na condução do ritual, sendo parte importante desse processo proteger o dono da festa de eventos que lhe são impedidos, bem como de palavras que por ele devem ser evitadas sob pena de adoecimento e até morte (MATAREZIO 2019).

Para conciliar e harmonizar as ações dentro do museu, os parentes e os amigos mais próximos são chamados para serem os colaboradores diretos. Estas práticas estão

em confronto com as normas legais para constituir uma diretoria de entidade sem fins lucrativos, pois nas práticas consuetudinárias é inconcebível não colocar os parentes, os filhos e os aliados para serem os colaboradores diretos na administração, pensando o Museu como um espaço ritual. A ideia de isenção e da proposição legal de que entre os membros da diretoria de uma instituição não deve existir parentesco é de difícil aplicabilidade nesse caso. A tentativa de harmonizar esses dois aspectos – o museu como um lugar que guarda a cultura e o museu como o lugar onde essa cultura se manifesta – é o desafio proposto ao diretor, *dono* do museu, pois lhe cabe providenciar as condições para “alimentar” e “movimentar” os objetos. Este desafio cria nesses agentes toda uma gama de novos modos de agir e de se pensar dentro dessas novas atribuições constituídas pela posse destes objetos. Consideramos esse aspecto a partir da perspectiva dos estudos de cultura material que argumentam que os objetos não nos podem dar significado ou mesmo nos representar por meio de símbolos ou signos e, contra essa ideia, defendem que os objetos em muitos aspectos nos criam (MILLER 2013). Cada diretor do museu se vê encurralado pelas atribuições que se esperam dele; a situação posta é sempre de conflito e tensão, pois toda movimentação realizada por aquele que não é o *dono da festa* (aqui me refiro especificamente à figura do Pajé) produz inquietações e suspeitas de que o lugar do dono ou o próprio dono estejam sendo ameaçados, justamente por aqueles que deveriam protegê-lo. No Museu Magüta, a principal função desempenhada, depois da do diretor, é a do Pajé. Essas duas forças precisam sempre estar sendo equilibradas, numa equação ainda em processo de ajuste. Nino Fernandes nunca conseguiu afastar o Pajé Paulino de dentro do museu, a despeito de todas as mudanças que empreendeu na diretoria e das acusações mútuas sobre um comportamento inapropriado na condução das ações envolvendo os objetos ou de uso do dinheiro arrecadado na bilheteria do museu. Com o passar dos quase vinte anos em que esteve diretamente à frente do museu, Nino acabou por estabelecer uma parceria com Paulino e entender o papel dele como protetor do museu e o seu como *dono*. Até a morte de Nino Fernandes, em 2018, Paulino esteve com o seu lugar assegurado dentro do museu, mesmo que nos registros já não ocupasse mais nenhum cargo da diretoria formal do Museu Magüta.

A agência de Paulino sempre foi forte, pois este sempre se manifestou por meio da sua rede de aliados entre os caciques. A sua condição de Pajé também foi eficiente para frear movimentos abertamente agressivos contra ele, afinal todos temem se indispor com um Pajé “verdadeiro”, como Hilda Pinto Félix faz questão de frisar quando se refere a Paulino.

Mesmo com a morte de Nino Fernandes, o registro de atas em cartório a partir de decisões tomadas dentro de um pequeno grupo no museu se manteve. Santo Cruz Mariano Clemente, que sempre fez parte das composições das diretorias compostas por Nino, seja no CGTT, seja mesmo no museu, saiu da condição de vice-diretor e tomou para si a função de diretor do museu, sendo eleito por um grupo de aliados. Novamente, as acusações se repetiram: “Santo Cruz quer ser o *dono do museu*”. Santo Cruz fez uso dos mesmos expedientes já apresentados para se eleger diretor e posteriormente, mediante extensa negociação, procurou legitimar a ata registrada em cartório perante os caciques. A diretoria que preside também é composta por seus filhos e aliados. E este novo *dono* vê com desconfiança as atividades do Pajé Paulino que, com a morte de Nino, tomou a frente e convocou os Ticuna e as lideranças que conhecia para adotarem providências para a manutenção do Museu. Santo Cruz empreendeu a estratégia da ocupação para retomar o espaço. Para tanto, inseriu um de seus aliados junto com a família para ir morar dentro do museu e, como ele mesmo diz, “tomar conta” do lugar.

O processo de compreender o lugar do museu e quais devem ser suas ações, levam Santo Cruz a construir mais um ambiente, um barracão de palha, denominado de “centro cultural”, para movimentar o museu com apresentações de dança, música, venda de comida e bebida e, dentro de sua compreensão, restabelecer um ambiente amplo de trocas que interessam aos Ticuna. O ritual como apresentação ou teatro da manifestação ritual tem sido cada vez mais presente nas comunidades Ticuna, principalmente entre os jovens e entre os indígenas que passaram a viver na capital o estado, em Manaus, e para quem o ritual é uma encenação realizada pelos próprios indígenas a partir de uma síntese do ritual elaborada por eles mesmo. A formação de grupos musicais e grupos de dança se multiplicam na região do Alto Solimões e nas comunidades indígenas vem se tornando comum as apresentações de danças coreografadas, em que os movimentos ou os passos são aprendidos por meio de trocas com grupos de dança de outras comunidades. As roupas e os ornamentos usados por esses grupos são confeccionados a partir dos materiais utilizados pelos Ticuna no preparo de máscaras como *tururi*, as fibras de *tucum* e as sementes, e as músicas são as que se cantam no ritual da moça nova estabelecendo a conexão com a tradição ritual Ticuna.

Compreendo que a ideia de patrimônio, para esses Ticuna que se estabelecem no museu, está associada diretamente com o que denominam “nossa cultura” que se pode compreender como um emaranhado de ações revestidas de objetos, mas não necessariamente centradas neles. Daí a necessidade de movimentar o museu por ações

que reproduzam no local a mesma movimentação dos objetos que acontece no ambiente ritual, pois é preciso dançar com eles. Não se concebe a existência de maneira estática. O museu não pode ser somente o espaço em que se expõem os objetos ou em que se vende o artesanato; deve ser também um lugar em que se come, se dança e onde se apresenta o ritual. Os objetos precisam de seus donos para movimentá-los, pois propriedade e força são dois termos inseparáveis na movimentação ritual, seja ela encenada, seja ela verdadeira. Na luta pela representação Ticuna, o simbolismo dos objetos, dentro e fora da exposição, a prática dos conhecimentos de cura e a necessidade da movimentação ritual seguem uma vida própria dentro do Museu Magüta.

Parte 2

Museu Magüta: acervo, práticas e a representação Ticuna

O projeto de construção do Museu Magüta, ocorreu entre os anos de 1989 e 1991 e foi coordenado por uma equipe liderada por Jussara Gruber, antropóloga que fazia parte da equipe do Magüta – Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões – Magüta/CDPAS e por indígenas da associação dos caciques, o CGTT, a da OGPTB, a Organização dos Professores Ticuna Bilíngues (GRUBER 1994b; ERTHAL 2006) e o lugar escolhido foi a cidade de Benjamin Constant, um município do estado do Amazonas na fronteira com o Peru, situada na confluência entre os rios Solimões e Javari. A cidade mais próxima é Tabatinga localizada na fronteira com a Colômbia. O contato entre as duas cidades é feito por meio de dezenas de lanchas popularmente chamadas de “a jato”. A distância de cerca de 21 km, via Rio Amazonas, é vencida por lanchas que realizam a travessia de uma cidade à outra em média de 40 minutos. A proximidade com Tabatinga traz benefícios logísticos a Benjamin Constant, pois Tabatinga possui um aeroporto, em funcionamento desde 1965, construído com o intuito de atender às demandas das populações civis e das instituições de segurança nacional, como Exército, Força Aérea e Correios⁴⁸. A vizinha Tabatinga faz divisa com a cidade de Letícia, capital do Departamento do Amazonas na Colômbia, cuja fronteira é quase imperceptível – salvo pelos dois postos de guarda –, visto que há uma continuidade de edificações urbanas e vias de circulação. A somatória dessas características em tão próxima vizinhança confere traços estratégicos para o município de Benjamin Constant, onde se encontram várias comunidades Ticuna. Afinal, Benjamin Constant torna-se de fácil acesso para aqueles que vêm do restante do Brasil ou dos países vizinhos, sobretudo quando se compara sua localização com a de outros municípios que possuem comunidades indígenas Ticuna, como São Paulo de Olivença e Santo Antônio do Içá, que estão a distâncias bem maiores de Tabatinga, respectivamente, 138 km e 253 km em linha reta aproximadamente.

A construção do museu foi projetada para ser um espaço de ensino e de pesquisa, com vistas a estabelecer relações com a comunidade indígena e a população em geral. A

⁴⁸ INFRAERO Aeroportos. Histórico - Tabatinga-AM. Acesso em 20 de setembro de 2021: <http://www4.infraero.gov.br/aeroportos/aeroporto-internacional-de-tabatinga/sobre-o-aeroporto/historico>

cidade de Benjamin Constant desconhecia o que era um museu e sequer possuía biblioteca. Na descrição feita por Jussara Gruber (1994) sobre a formação do acervo, os objetos foram escolhidos seguindo alguns critérios de reconhecimento do valor do trabalho daqueles indígenas que eram considerados especialistas nas áreas de pintura, entalhe em madeira e em cocos de palmeira ou que teciam os melhores cestos. Os objetos vieram de comunidades próximas de Benjamin Constant e também de comunidades situadas em lugares mais longínquos. Alguns dos objetos produzidos, como armas do tipo zarabatana, cestos e objetos rituais, tiveram sua construção recuperada, por meio de fotografias de peças em museus etnológicos. Após a notícia da construção do museu se espalhar, uma diversidade de objetos fora doada espontaneamente e alguns foram produzidos especialmente para compor o acervo (GRUBER 1994b:85).

A partir de sua inauguração, em 1991, o museu ficou sob os cuidados dos indígenas Constantino Ramos Lopes, na direção, e de Jaime Custódio Manuel, com a biblioteca. Junto com Jussara Gruber, eles formavam a equipe do Museu Magüta e esta mesma equipe, junto com outro grupo de Ticunas, também atuava desenvolvendo projetos na área de educação à frente da OGPTB. A atuação dessas pessoas alinhava o museu e as atividades nele desenvolvidas aos projetos na área de educação.

O escritório do CGTT e do Centro Magüta/CDPAS funcionavam no mesmo terreno, em uma casa e, pelo menos fisicamente, o conjunto de ações desenvolvidas naquele espaço dava visibilidade aos caciques e aos seus apoiadores ligados aos projetos que ali se desenvolviam. As diferenças se apresentavam no interior de cada projeto e de cada coordenação, sendo que os projetos na área de educação contavam com alguma autonomia financeira e de gestão. A alegada autonomia foi um dos itens que serviram de motivo para as críticas do cacique Pedro Inácio ao trabalho de Jussara Gruber, na ruptura que se deu na parceria com os Ticuna cinco anos mais tarde.

De 1992 a 1994, foi implementado um projeto de comunicação entre as aldeias, tratava-se de um Projeto de radiofonia, cuja central ficava no escritório do CDPAS. O projeto era coordenado por João Pacheco de Oliveira e apoiado pela organização Amigos da Terra. No ano de 1995 foi iniciado um novo projeto, que iria até o ano de 1999, chamado “Universo Ticuna, território, saúde e meio ambiente”, financiado pelo PPD/PPG7/FINEP, também sob a coordenação de João Pacheco de Oliveira. Nesse ano, o Museu Magüta foi indicado pelo comitê brasileiro do International Council of Museums – ICOM, entidade filiada à Unesco, como museu símbolo do Brasil devido à sua importância para a luta dos povos indígenas. A direção do museu foi convidada e

participou da XVII Conferência geral do ICOM, na Noruega. Ao final do ano de 1995, o museu recebeu do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN o Prêmio Rodrigo de Melo Franco, na categoria museu comunitário, pelas ações de educação integradas ao trabalho comunitário de valorização da memória.

Importante retomar a informação de que, no ano de 1996, o Centro Magüta/CDPAS encerrou suas atividades e repassou seu patrimônio para o CGTT⁴⁹. Durante esse processo, o Museu Magüta permaneceu fechado, até 1998. Em 1997, o Conselho Geral das Tribos Ticuna – CGTT conseguiu adquirir sua personalidade jurídica independente e se tornou apto para gerir projetos financiados. A associação dos caciques era composta somente por indígenas no quadro de seus associados e nos cargos de direção. Os assessores não-indígenas atuavam prestando apoio em projetos específicos, caso de João Pacheco de Oliveira, que ainda coordenava o projeto *Universo Ticuna*, e de novos colaboradores, como Fábio Vaz Almeida⁵⁰ – que já vinha atuando junto com Oliveira no projeto citado – e Regina Maria Erthal⁵¹. Juntos, Erthal e Almeida vieram a coordenar o *Projeto de Etnodesenvolvimento e formação de gestores*, com financiamento do PDA/MMA, no período de 2000 a 2005.

A partir dessa nova configuração, a responsabilidade sobre o gerenciamento das verbas na execução de qualquer projeto proposto pelo CGTT que fosse aprovado seria totalmente dos indígenas. No início de 1998, as portas do museu foram reabertas. A partir desse momento, considero que tenha iniciado a fase totalmente indígena do Museu Magüta. O marcador foi a ocupação do espaço por um Pajé Ticuna, o Pajé Sílvio, que, como já narramos, passou a morar na casa dos fundos do terreno, onde funcionava o escritório, mais a presença constante dos caciques, que se revezavam para poder cuidar do museu.

Um projeto do Museu Nacional, que visava a criação de um catálogo das peças Ticuna nas suas coleções, promoveu cursos de noções de museologia e em informática entre os Ticuna, assim como “colaborou na recuperação do prédio e das exposições”, dando maior impulso a esse novo momento do Museu (OLIVEIRA 2012:216). Essa

⁴⁹ Tema tratado na primeira parte da tese.

⁵⁰ À altura, era Mestre em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade – Sociologia/Antropologia, com a dissertação *Desenvolvimento sustentado entre os Ticuna: as escolhas e os rumos de um projeto*, pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1996.

⁵¹ Antropóloga ligada à FIOCRUZ, onde produziu sua tese de doutorado *O suicídio Ticuna na região do Alto Solimões*, de 1998.

colaboração aconteceu no ano de 1999, sob a coordenação de Nino Fernandes e com recursos obtidos junto à Fundação Vitae (ERTHAL 2006:427). O revezamento iniciado entre os caciques, em 1998, foi se tornando uma ação inviável, pois eles necessitavam deixar suas comunidades para permanecer na cidade por uma ou até duas semanas à espera de outro cacique que o substituísse, para poder então retornar à sua comunidade.

A partir do ano 2000, Nino Fernandes assumiu a direção do Museu Magüta e a coordenação do CGTT, depois de ser indicado em assembleia em que, também, Pedro Inácio Pinheiro foi aclamado como presidente de honra da CGTT. Pedrinho, como era conhecido, deixou o cargo de cacique geral, ocupado por ele desde a criação desta associação, em 1982, e abriu espaço para as novas lideranças. Nesta nova gestão, o CGTT conseguiu ser escolhido para coordenar o convênio de saúde do Distrito de Saúde Especial Indígena do Alto Solimões (DSEI/AS) CGTT/FUNASA para o período de 2002 a 2006. Isso representou uma grande vitória para a associação dos caciques e um grande desafio para a atuação indígena na gestão de um projeto gerenciado integralmente por eles mesmos, que de tão importante já não cabia no espaço utilizado pela CGTT e precisou ser implementado em um prédio alugado e preparado unicamente para essa finalidade. O Museu Magüta se beneficiou da estrutura de funcionamento do CGTT que, à época, contava com ações voltadas para três áreas: desenvolvimento, educação e saúde. No ano de 2005, teve início uma reforma (Figuras 1 e 2) que movimentou o Museu com financiamento subsidiado pelo Programa de Desenvolvimento dos Povos Indígenas – PDPI (OLIVEIRA 2012:217). Na parte frontal direita da casa do museu, foram construídas duas salas com varanda para abrigar o escritório e uma loja de artesanato (Figura 3). Na parte de trás, foram construídas duas novas salas com entrada independente. Numa delas, deveria funcionar uma biblioteca, enquanto a outra serviria para o funcionamento de um arquivo (Figura 4). É nesse contexto que a imagem do museu se confunde por completo com a imagem do CGTT e em que fazer parte do museu significava pertencer ou apoiar o CGTT.

Este ainda é um período de grandes mudanças para as comunidades Ticuna, agenciadas pela organização dos caciques. Durante a vigência do convênio CGTT/FUNASA, as transformações ainda eram visíveis e os projetos alcançavam as comunidades indígenas nas áreas de saúde, educação e desenvolvimento. As ações ligadas ao Museu Magüta diziam respeito ao apoio às iniciativas dos jovens que se organizavam para criação de cursinho pré-vestibular, como Associação de estudantes indígenas Ticuna do Alto Solimões (AEITAS), apoio às comunidades que desejavam criar Casas de Festas de Moça

Nova, com intuito de – a exemplo do próprio Museu Magüta – promover a “valorização cultural” (ERTHAL 2006:426-427). Algumas dessas iniciativas foram executadas para benefício diretamente do Museu Magüta, como a aquisição de equipamentos⁵² para melhor conservação das peças obtidas, por meio do convênio com a Fundação Vitae, em 1999, com essas ações reverberando ainda no ano 2000. Outras ações movimentaram o museu entre 2002 e 2004 como a gravação de um CD com músicas Ticuna⁵³.

O declínio da associação dos caciques estava ligado ao encerramento das atividades dos DSEI no Alto Solimões. O fim do convênio CGTT/FUNASA deixou pendências fiscais e administrativas em nome do CGTT que inviabilizaram a sua atuação como pessoa jurídica (OLIVEIRA 2012:217) – até os dias atuais. As consequências da relação dos Ticuna com o Estado, no convênio CGTT/FUNASA, foram desastrosas para o movimento indígena no Alto Solimões. A inviabilização do registro do CGTT como proponente de projetos junto às agências de fomento engessou as possibilidades de atuação daquela que, até então, havia sido a associação mais importante e com os resultados mais significativos e impactantes na vida das comunidades Ticuna. Isso abalou a capacidade de coesão e de liderança dos caciques em prol de uma demanda comum em nome de todas as comunidades e já não era mais possível acionar o mecanismo que, nas duas décadas anteriores (1980 e 1990), havia logrado reunir todas as lideranças em torno da luta pela demarcação das terras, pela saúde e pela educação indígenas no Alto Solimões, sob a liderança de um único cacique como representante de todos os caciques Ticuna.

⁵² Foram adquiridos desumidificadores, caixas e papéis adequados à conservação e guarda de documentos, dentre outros.

⁵³ CD *Magüta arü wiyægü*, fruto do projeto de pesquisa *Registro etnomusicológico Tikuna*, realizado por Edmundo Pereira, no LACED/Museu Nacional em convênio com o Museu Magüta no ano de 2002. Faz parte da Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional/UFRJ. As músicas foram gravadas em 2004 e contemplam cantos antigos, ditos tradicionais e novas manifestações musicais que são fruto da influência dos diferentes ritmos que passaram a fazer parte da vida das comunidades.



Figura 1. Reforma do Museu Magüta (frente). Foto: Jocilene Gomes, 2005.



Figura 2. Museu Magüta (fundos). Foto: Jocilene Gomes, 2005.



Figura 3. Museu Magüta (frente). Foto 2016.

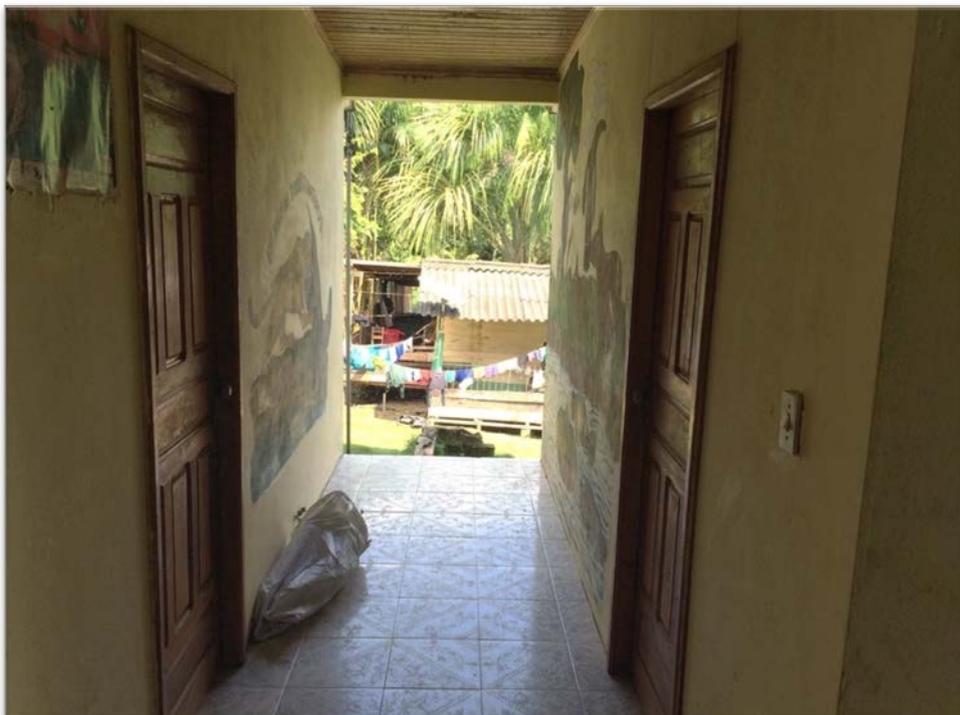


Figura 4. Salas nos fundos do Museu Magüta: à direita, Arquivo; à esquerda, Biblioteca; ao fundo, casa onde vive o Pajé Paulino, 2016.

A representatividade do CGTT, mesmo tendo sido solapada juridicamente, ainda manteve sua influência como associação, pois dispunha da liderança forte de muitos caciques e da história e do protagonismo dessas lideranças na conquista da demarcação das terras indígenas. No ano de 2009, o processo de separar a imagem do Museu Magüta da associação do CGTT foi alavancado pela situação de inadimplência da associação dos caciques junto à União e por uma dívida ocasionada por processo trabalhista contra o CGTT. As pendências envolvendo o CGTT incidiram em penalidades e cobranças judiciais que comprometeram a casa e o acervo do Museu Magüta como pagamento das dívidas cobradas pela União. Nino Fernandes acionou todos os parceiros novos e antigos⁵⁴ para conseguir mobilizar apoio e divulgar notícias⁵⁵ alertando para a situação pela qual passava o museu, sensibilizando as autoridades, sobretudo o Ministério Público, para que intercedesse e aceitasse a defesa apresentada pelo Museu Magüta. A mobilização teve seus efeitos e as ações empreendidas pelo Ministério Público⁵⁶ foram determinantes para desobrigar o Museu Magüta das dívidas contraídas pelo CGTT com a União, assim o preservando, juntamente com o terreno, a casa e o acervo, como patrimônio do Povo Ticuna. Efetivamente, depois destas ações, o Museu Magüta passou a ser um elemento material palpável e não apenas simbólico da unicidade dos Ticuna em torno de uma propriedade que é um patrimônio coletivo desse povo. O reconhecimento jurídico do Museu como patrimônio do Povo Ticuna, por ocasião do desembaraço das questões judiciais que o ligavam ao CGTT, tornou possível se constituir enquanto instituição com identidade jurídica própria.

A diretoria do Museu Magüta era efetivamente exercida por três principais agentes: o diretor Nino Fernandes, o Pajé Paulino Manoelzinho Nunes e a artesã Hilda Pinto Félix (Figura 5 e Figura 6). A ligação do museu com os caciques do CGTT continuou, mas as outras associações, inclusive aquelas da qual faziam parte antigos opositores, passaram a ser acionadas na solução dos problemas que o Museu enfrentava. As decisões que foram tomadas por Nino Fernandes à frente do Museu Magüta se tornaram motivo de escrutínio por parte de diferentes lideranças, que participavam das assembleias comunitárias convocadas, à sua vez, por uma das duas associações de que

⁵⁴ Novos como Regina Erthal e antigos como João Pacheco de Oliveira.

⁵⁵ *Jornal A Crítica*, Manaus, p. C5, 11/02/2009; nota divulgada pela Associação Brasileira de Antropologia – ABA (ver ABREU 2012:295).

⁵⁶ Conforme fotografia de documento em anexo.

participavam os caciques, a CGTT e a FOCCIT – Federação dos Caciques e das Comunidades Indígenas Ticuna. A presença do Pajé Paulino no Museu era uma garantia de que os caciques associados ao CGTT ainda eram influentes nas decisões tomadas. Para se manter como diretor, Nino Fernandes estabeleceu seus próprios critérios para aceitar ou rejeitar a participação de outros agentes indígenas nas ações desenvolvidas no museu, mantendo tudo sob sua total supervisão. A acusação mais recorrente contra Nino Fernandes era a de que se comportava como se fosse o *dono do museu*. Ao invés de rejeitar essa ideia, partirei dela para compreender como as ações se desenvolveram dentro do museu.

No contexto ameríndio, a categoria *dono* é comum a uma grande quantidade de povos. O que dela se apreende é a relação de controle e proteção que se estabelece entre o dono e aquele que lhe é recíproco, em uma relação que ultrapassa as noções de propriedade e domínio. A categoria *dono* é marcada pela ideia de adoção com a categoria que lhe é recíproca – filho ou animal familiar. Nessa relação, o conceito de *dono* aplica-se à posse de bens materiais, em especial os de uso cerimonial, e de bens imateriais, como o conhecimento das práticas rituais (FAUSTO 2008:333).

“A categoria e seus recíprocos designam um modo generalizado de relação, que é constituinte da socialidade [*sic*] amazônica e caracteriza interações entre humanos, entre não-humanos, entre humanos e não-humanos e entre pessoas e coisas.” (FAUSTO 2008:329)



Figura 5. Paulino Manoelzinho Nunes (Pajé), Benjamin Constant. Foto 2011.



Figura 6. Hilda Pinto Félix (Artesã) e Nino Fernandes (Diretor), Benjamin Constant. Foto 2011.

No caso Ticuna, regiões da floresta, lagos, barro, espécies de árvores, fenômenos da natureza, tudo está envolvido em relações de controle e proteção com seus *donos*. A categoria *dono* quando pensada dentro do Museu dialoga com o conceito de patrimônio que vamos revisar para compreender essa relação com os objetos no museu.

Para José Santos Gonçalves o “colecionamento” dos objetos corresponde ao “processo de formação de patrimônio” e este pode ser tomado como uma categoria de pensamento devido ao trânsito dessa categoria por diferentes contextos sociais e culturais (GONÇALVES 2007:109). O autor defende que a noção de patrimônio não está restrita às invenções da modernidade, pois que está presente nas “culturas primitivas”, sendo, portanto, importante para a vida social de qualquer coletividade humana. Ao analisar a categoria patrimônio, considerando a divisão dos mundos em “modernos e não modernos”, Gonçalves observa que, nos mundos modernos, a categoria patrimônio é considerada como sendo individualizada, com fronteiras bem definidas e fruto de uma construção histórica. Já nos mundos não modernos, a categoria patrimônio coincide com outras que são mágicas e se definem de modo amplo, sem fronteiras precisas e com poder para se expandir. Nesse contexto, o processo de formação de patrimônio, no grupo dos mundos não modernos, também pode significar uma acumulação de bens, mas com finalidades distintas, pois os bens acumulados podem ser compartilhados ou mesmo

destruídos (GONÇALVES 2007:110). Conforme já amplamente verificado na literatura antropológica, nem todas as sociedades humanas reúnem bens com o propósito de acumular e reter esses bens. E ainda que a noção de patrimônio possa se confundir com a de propriedade, os bens possuem significados múltiplos (religiosos, mágicos, sociais) e de natureza diversa: “esses bens são extensões morais de seus proprietários e estes, por sua vez, são partes inseparáveis de totalidades sociais e cósmicas que transcendem a sua condição de indivíduos” (*idem*).

Distinguido o conceito de patrimônio do conceito de propriedade, temos que o conceito de *dono* existente entre os Ticuna indica que alguns ambientes na floresta, rios ou coisas e objetos também possuem seus *donos* e, da mesma forma, acontece entre outros povos ameríndios. Entre os Ticuna, a existência dos objetos e sua relação com os gêneros humanos aparece no mito de origem, na parte em que *N'gutapa*, ser imortal, deseja criar criaturas perfeitas que jamais se desfaçam. Para isso, roubou uma mulher e com ela tentou manter relações sexuais; a fim de conseguir seu intento, torturou-a de diversas formas e, por fim, deixou-a amarrada. Salva pelas aves do seu clã, a mulher decidiu se vingar dos maus tratos que recebeu atirando nele uma casa de caba. A vingança que a mulher de *N'gutapa* planejara era lhe imputar as dores do parto, mas como a casa de caba erroneamente o atingiu nos joelhos, isso o fez gestar os gêmeos *Yói* e *Mowatcha*, no joelho direito, e *Ipi* e *Aicünã*, no joelho esquerdo. Ao nascerem dos joelhos de *N'gutapa*, os gêmeos trouxeram consigo os seus objetos. As mulheres trouxeram seus cestos ornados com grafismos, redes e bolsas e os homens, o arco, a flecha e a zarabatana. Caberá aos irmãos *Yói* e *Ipi* fazer a separação dos mundos em cima e abaixo de onde vivem e definir sua forma de ocupação: os imortais perfeitos ocupam o mundo de cima; os imperfeitos, o mundo de baixo; e o mundo onde vivem será o mundo dos mortais. A partir daí tem início a saga para que os irmãos criem os seres humanos, o que ocorre ao fim de uma longa contenda entre eles. *Yói* e sua mulher vão ao rio para pescar; lá, *Yói* manda seu irmão *Ipi* pescar também. *Yói* e sua mulher usam várias iscas, mas quando usam macaxeira, pescam peixes, que, ao tocar a terra, transformam-se em homens; estes seriam os Ticuna verdadeiros, o Povo *Magüta*, o povo pescado de quem os Ticuna de hoje seriam originários. Para o gêmeo *Ipi*, restou pescar todos os outros tipos humanos.

O mito nos orienta a olhar a relação de homens e mulheres Ticuna com os objetos a partir da ideia de que estes possuem *donos*, o que nos leva aos conflitos indígenas em torno do museu a partir da ideia de que o museu também é um desses lugares que precisam ter ou que têm um *dono*, visto que essa noção se ampara na ideia de proteção, pois que os

donos cuidam e preservam aquilo que “possuem”. O outro aspecto que está dado na relação de pertencimento, de que as coisas têm *donos*, reside nas características de exclusão, pois nem todos podem ter acesso aos bens e seus donos, o que implica no impedimento de um ou outro grupo de indígenas de ter acesso ao ambiente do museu. A proibição não era explícita, mas a justificativa para muitas falas ditas pelos indígenas para responder porque não frequentavam o museu, era que o diretor queria *ser dono do museu*. Nesse contexto, os objetos passam a ser parte essencial de seus *donos* e, nesse sentido, os *objetos* e seus *donos* ficam estreitamente relacionados no Museu Magüta.

2.1 Formação do acervo

A experiência museológica de formação do acervo do Museu Magüta se desenvolveu ao longo de um período de três anos, iniciado em 1988, com a inauguração acontecendo em dezembro de 1991. Alguns desses objetos foram construídos com base em cópias de fotografias de antigas peças Ticuna com legendas que indicavam serem estas das coleções etnográficas do Museu Nacional do Rio de Janeiro, do Museu Emílio Goeldi de Belém do Pará, do Museum Fünf Kontinente de Munique, e do Museu Etnológico de Berlim.

O primeiro livro registro da coleção, constando 420 peças, não foi encontrado nas dependências do Museu. O registro atual é o “livro para registrar peças do Museu Magüta”, iniciado em 2007. A primeira página abre os registros com a categoria livros, com 194 itens descritos e, dentre estes, além dos livros e enciclopédias existem registros de atlas, mapas e um globo. Uma lista de livros foi recortada, possivelmente de um outro livro e foi colada antes da primeira página do livro atual (Figura 7).

13
2007/27/08

REGISTRO DE LIVROS

QUANTIDADE	NOME DO LIVRO	MATERIA	DATA/ABR/2
10 LIVROS	ENCICLOPÉDIA DO MILLENNIUM	BIOLOGIA, GEOGRAFIA, E OUTROS	
1	GRAMÁTICA	LING. PORTUGUESA	
10	LITERATURA BRASILEIRA	LING. LITERATURA	
5	TV ESCOLA GUN DE PROGRAMAS	ED. PÁRA, HISTÓRIA E OUTROS	
1	HISTÓRIA DA LÍNGUA PORTUGUESA	ACADEMISMO	
1	LING. PORTUGUESA E INGLESES	DICIONÁRIO	
1	ANATOMIA E SAÚDE	CÍRCULOS	
1	ATLAS ESCOLAR	GEOGRAFIA	
1	ATLAS ILUSTRADO / CORPO HUMANO	CIÊNCIAS	
1	ATLAS DO ESTUDANTE	GEOGRAFIA	
2	REFERENCIAL DE UGU TAPUI	LING. TICUNA	
02	INDIA XACABAU		
01	OFÍCIO BATHO		
01	HISTÓRIA, LENDAS E ZELANDAS	QUÍMICA	
01	CONHEÇA PÁDUA		
01	URUCUM JAMARÁ E GIZ		
01	CA BUCIA		
01	CHEBENS EDUCACIONAIS		
01	ED. ESCOLAR INDÍGENA		
1	PLANO DESENVOLVIMENTO DE EDUCAÇÃO P/ TUCUS		
1	MARSMO		
9	MAGÜTA ARUKUA		
1	LIVRO DAS ÁRVORES		
1	SATERE - MAWE		
4	ATLAS DAS TERRAS TICUNA (MARTIN)	MUNICÍPIOS, SP	
4-11-	-11-11-11- (ASPIRATO SANTO)	JUTAI	
5-11-	DAS TERRAS TICUNAS (UATI-PARANA)	FENTE DOA, TIGUANAS, ALURENÉS	
6	ATLAS DAS TERRAS TICUNAS (SÃO LEOPOLDO)	B. CONTANT	
6	ATLAS DAS TERRAS TICUNAS (MACARRÃO)	JUTAI	
3	ATLAS DAS TERRAS TICUNAS (PORTO TRINDADE)	URANI	
4	ATLAS DAS TERRAS TICUNAS (PORTO ESPIRITUAL)	BENJAMIM CONTANT	

Figura 7. Livro de Registros de Peças do ano de 2007, com uma página colada. Museu Magüta. Foto 2016.

A contagem de peças iniciou pelas que estavam no depósito, onde foram registrados 262 objetos. As categorias elencadas no sumário (Figura 8) são assim descritas: *peças de tururi*, *peças de máscaras*, *peças de rede*, *peças de chapéu*, *peças de abano* e *peças de bola*. A distinção entre as *peças de tururi* e as *peças de máscaras*, apesar de ambas serem máscaras, é que as *peças de tururi* fazem alusão à vestimenta completa e as *peças de máscaras*, somente às partes da máscara que são confeccionadas em madeira balseira⁵⁷. Assinalo essa diferença no modo de classificar as máscaras como uma iniciativa no Museu de criar um vocabulário controlado com categoria nativa para as máscaras rituais. O mesmo pode ser dito sobre as *peças de bola*, que fazem referência aos novelos feitos de fios de tucum enrolados.

⁵⁷ Ver explicações em 2.1.4 Esculturas na parte II desta tese.

SUMÁRIO	
PEÇAS DE TURURI	2
PEÇAS DE MASCARA	5
PEÇAS DE REDE	6
PEÇAS DE CHADÉU	6
PEÇAS DE ADANO	6
PEÇAS DE BOMBA	6

Figura 8. Sumário do Livro de Registro do ano 2007. Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 9. Escultura “CANOA-NGU’E feito por ZEZINHO MARIANO Aldeia de são João de Veneza (BC)”. Museu Magüta. Foto 2016.

As peças da exposição constam no livro de registro em duas contagens diferentes: na primeira, listam-se 249 peças; ao término desta contagem, foi dado início a um novo rol dos objetos, em que a lista anterior é repetida com os novos acréscimos, resultando em um apanhado com 318 registros. Nessa última contagem, a quantidade coincide com o número de objetos fotografados no Museu durante a pesquisa de campo.

O acervo que foi formado, inicialmente, buscou reunir os artefatos usados no dia a dia das comunidades e durante os rituais. Essa forma de organizar os objetos guardava relação com as formas e métodos utilizados em museus etnológicos a que os indígenas foram apresentados, seja por meio de visitas ou por meio do contato com imagens de

objetos Ticuna nesses museus (GRUBER 1994b). Embora a seleção de objetos para integrar o Museu Magüta tenha privilegiado os de natureza utilitária, de uso ritual ou fabricados para venda, houve também espaço para objetos que eram expressões individuais de artesãos e que foram construídos especialmente para serem exibidos no museu. Algumas dessas peças foram descritas pelos indígenas como “experiências” (GRUBER 1994b:86) e a escultura de maior destaque, dentre estas, mostrava um momento importante e corriqueiro da vida indígena, a escultura do índio pescador. Uma escultura que mostra o ato de pescar a partir dos elementos principais dessa prática: a canoa, o pescador, o remo, a vara de pescar com linha e anzol e os peixes de várias espécies (Figura 9).

A formação do acervo contou com a participação de homens e mulheres, o que resultou em um espectro da cultura material Ticuna: a escultura, a cestaria, a cerâmica, a pintura e a arte plumária. Aos homens, coube esculpir e dar forma à madeira manipulando o material da entrecasca ou as partes duras. A produção masculina trouxe para o museu artefatos de uso doméstico, instrumentos de caça e objetos de uso ritual como as máscaras, os bastões e os tambores. Outros objetos produzidos pelos homens foram pequenos animais esculpidos em madeira dura e os panos de *tururi* pintados. A escultura que as mulheres praticam em sementes produz formas zoomorfas, muito utilizadas como pendente em colares, anéis e pulseiras. A construção de objetos entre os Ticuna é uma atividade que obedece às distinções de gênero, mas esta é uma regra que pode apresentar, ocasionalmente, exceção.

A cestaria⁵⁸ presente em muitos objetos do Museu Magüta é uma atribuição principalmente feminina, mas assim como no caso das esculturas pode ocorrer de um homem também tecer. As técnicas de tecelagem são variadas e manipulam fibras que possuem texturas distintas. A arte de tecer com estes diferentes materiais implica muito mais do que uma variedade de formas que podem ser construídas. As formas tecidas são veículos que carregam impressos em seus corpos as narrativas dos desenhos dos *grafismos* Ticuna, que podem ser considerados como signos que resguardam códigos construídos culturalmente. O registro desses códigos em suportes como cestos, bolsas, redes ou mesmo em objetos feitos exclusivamente para venda, podem ser interpretados a

⁵⁸ Utilizo o termo cestaria para definir toda produção que se utiliza dos trançados em fibra e não somente aos objetos que se enquadram na definição estrita dada por Berta Ribeiro: “conjunto de objetos (...) obtidos por entrançamento de elementos vegetais flexíveis ou semi-rígidos usados para transporte de carga, armazenagem, receptáculo, tamis ou coador” (RIBEIRO 1988:60).

partir de outros elementos que estão associados a estes objetos, como os cantos e as histórias cantadas e/ou contadas pelas mulheres (TEIXEIRA 2012:100).

A confecção das peças de cerâmica é uma atribuição das mulheres que sabem manipular o barro, cujo dono é a cobra *Yewaé*, o *dono do barro*. As mulheres podem ser as principais atingidas pelo *dono do barro*, por isso devem manter as prescrições quando precisam se aproximar dos lugares de onde se pode retirar o barro, matéria prima para fabricação dos grandes potes para guardar o *pajuaru*, a bebida fermentada oferecida durante o ritual da Moça Nova⁵⁹. A produção de outros utensílios feitos de barro exibidos no Museu ocorre em menor quantidade e não costumam ser produzidos para a venda.

Os Ticuna são reconhecidos como exímios desenhistas (GRUBER 1992) e esta é uma atividade sempre executada de bom grado por toda a comunidade. Homens, mulheres, jovens, velhos e crianças se colocam a pintar e desenhar com grande disposição, conforme também pudemos testemunhar (Figura 10) nas experiências com a produção de desenhos para estudos sobre a cestaria e grafismo Ticuna (TEIXEIRA 2012).

O recurso aos desenhos, feitos sobre papel com canetas hidrográficas, foi empregado no Museu para identificar os objetos e seus usos na exposição. As estratégias de comunicação utilizadas na exposição fizeram uso dos desenhos e das pinturas feitas pelos indígenas para demonstrar o modo como os objetos eram produzidos, além de serem acompanhados de textos explicativos sobre a função dos objetos e o preparo da matéria-prima utilizada. Os indígenas que trabalharam nesses objetos procuraram marcar sua presença imprimindo seus nomes nas obras e aqueles que escreviam ou pintavam faziam uso de suas memórias para compor as histórias expostas no museu, o que me permitiu olhar para o acervo considerando como sendo estas as pistas para a “cerrada trama das múltiplas histórias” em que o acervo está envolvido (VELTHEM 2012:58).

⁵⁹ Os potes devem ser grandes para armazenar o grande volume de bebida fermentada servida durante o ritual da Moça Nova, que conta com a participação de grande número de convidados, entre humanos e *mascarados*, e pode durar até 3 dias.



Figura 10. Oficina de pintura sobre cestaria e grafismo Ticuna. Comunidade Barro Vermelho, Lago são Jerônimo, TI Éwara I. Foto 2011.

Para a exposição, foram utilizados os suportes convencionais de papel para os desenhos produzidos durante as oficinas realizadas nas comunidades. Somente um único quadro foi pintado no pano de tururi e ainda segue fazendo parte da exposição. A pintura vai também aparecer nas máscaras, no suporte para carregar a *moça nova* no seu cortejo ritual e nas paredes do reservado que a protege até o momento de participar do ritual. A pintura está manifesta em todos os suportes produzidos pelas técnicas já citadas, mas é nas peças de líber onde mais essa arte encontra expressão. Líber ou *tururi*, como é chamado em Ticuna, é uma espécie de pano feito com a entrecasca de algumas árvores como a *Eschweilera Mata-matá*. Ainda que o líber possa ser extraído também de árvores da família das *lecitidáceas*, como as castanheiras (Castanha de Macaco, *Couroupita subsessilis*, e a Castanha Sapucaia, *Lecythis paraense*), é o *Mata-matá* a principal espécie utilizada para retirar a entrecasca com que se confeccionam as máscaras Ticuna. O termo máscara, no caso dos Ticuna, abrange tanto a parte da cabeça quanto do corpo e das franjas que costumeiramente finalizam essa vestimenta (RIBEIRO 1988). A confecção dessa vestimenta exige o preparo de uma grande quantidade de material de entrecasca. As máscaras que estão expostas no Museu, confeccionadas no final da década de 1980,

apresentam uma entrecasca mais fina e maleável, e para que pudesse alcançar o tamanho necessário da máscara, foram feitas costuras e sobreposições (Figura 11).



Figura 11. Máscara de Tururi N. Reg. 0306, Museu Magüta. Foto 2016.

As pinturas estão muito presentes em pequenas telas de *tururi* (Figura 12), que passaram a ser um dos artesanatos mais produzidos, em sua maioria, pelos homens, e comercializados nas feiras em Letícia e em Manaus. Nos quadros produzidos para o museu, foram descritos os materiais com que cada objeto foi feito, os modos e usos a eles associados. Os desenhos produzidos e selecionados estão espalhados por todas as paredes do museu como recursos para explicar os objetos ali expostos ou para contar as histórias do mito de origem do povo Ticuna (Figura 13, Figura 14, Figura 15 e Figura 16). Compreendo que as escolhas dos desenhos expostos no Museu Magüta passaram por critérios que extrapolam apenas a competência, a habilidade e/ou o reconhecimento de exímios desenhistas, visto que se destaca um número maior de quadros escolhidos que foram desenhados por Pedro Inácio Pinheiro, o cacique geral do CGTT, na época da construção do museu e por membros de sua família. Citamos, em especial, a narrativa do mito de origem dos Ticuna.



Figura 12. Tela pintada TURURI-NHO'Ê, autor LÚCIO CORDEIRO, I'NAÃCÛ, Aldeia Feijoal (BC), exposição Museu Magüta. Foto 2016.

A arte plumária entre os Ticuna está representada com mais vigor nos adornos da Moça Nova, cuja participação na indumentária compreende um complexo colar feito de pequenos pássaros dissecados, geralmente tucanos; braçadeiras, perneiras e o cocar da moça nova. São objetos de feitura delicada, que utilizam talas de buriti, fios de tucum e penas de arara. As formas de prender as penas apresentam técnicas diferentes no cocar e nas braçadeiras ou perneiras: no cocar, as talas de buriti formam as duas bases para prender, individualmente, cada conjunto de penas de arara vermelha ou azul, com o acabamento de penas brancas e leves, que ornam todo o limite entre penas e a testeira formada pelas talas de buriti do cocar (Figura 17, Figura 18, Figura 19 e Figura 20).

Nas braçadeiras e perneiras, as penas são presas entre-trançadas: forma caracterizada por trançados cruzados, enlaçados e torcidos dos fios feitos de tucum, produzindo uma faixa da medida de pernas e braços. Presa pelo entrançamento dos fios de tucum, as penas pequenas das araras enfeitam uma das bordas das faixas cujos fios maiores servirão para fazer as amarrações nas pernas e nos braços. O conjunto de braçadeiras conta com um elaborado sistema de fios e nós entrançados, que resultam em um modelo esférico, em cuja borda se destacam as pequenas penas amarelas finalizadas por sementes, como um pequeno guizo. Tal forma é expandida com outro círculo de penas que configuram como que uma moldura para esse formato esférico e, por último, um

conjunto de penas grandes de arara que finalizam cada lado do adorno de braço⁶⁰ (Figura 21).

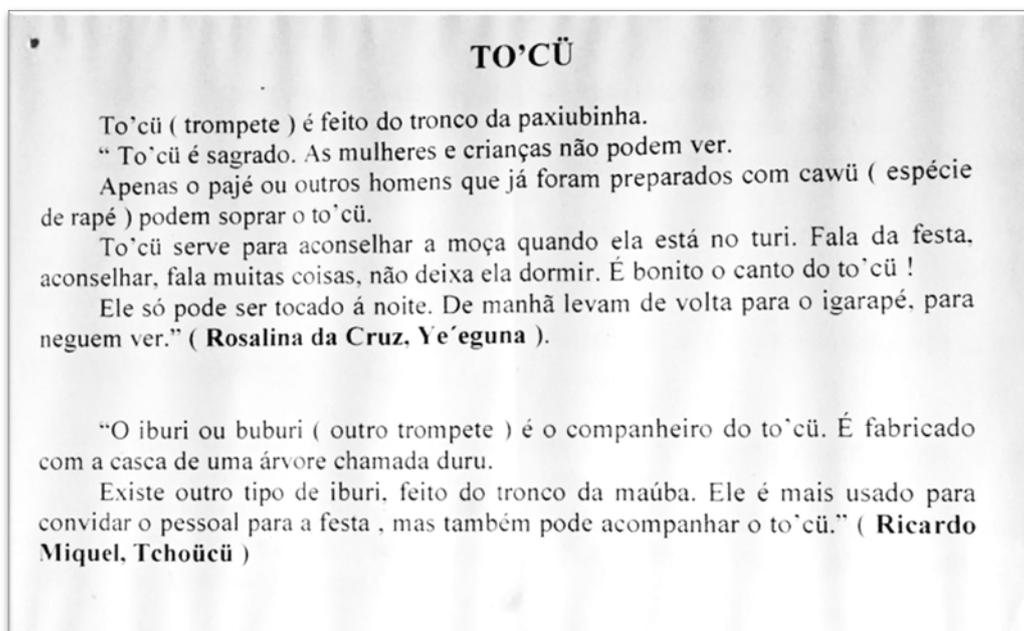


Figura 13. Quadro explicativo, exposição Museu Magüta. Foto 2016.

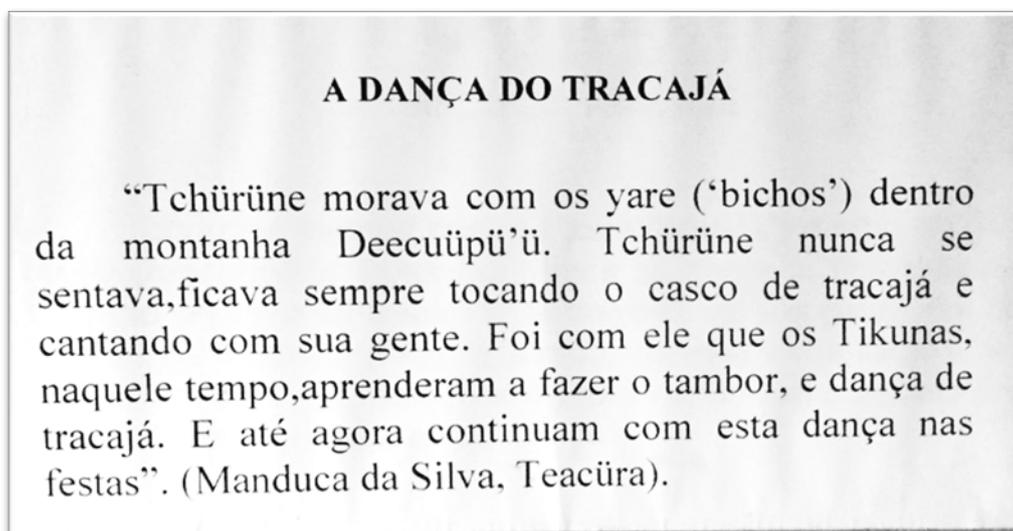


Figura 14. Quadro explicativo, exposição Museu Magüta. Foto 2016.

⁶⁰ A imagem escolhida para demonstrar o adorno de braço é da coleção de *Johann Natterer*, localizada no Weltmuseum de Viena. A fotografia do adorno usado pela Moça Nova no Museu Magüta não foi possível fotografar, mas é em quase tudo semelhante, exceto pela quantidade menor de penas grandes de arara.



Figura 15. Quadro com desenho retratando a dança do traçajá, exposição Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 17. Vista da primeira parte da exposição do Museu Magüta, artesã Hilda Pinto Félix. Foto 2016.



Figura 16. Cocar da Moça Nova, exposição Museu Magüta.
Foto 2016.



Figura 18. Cocar da Moça Nova, acervo Museu Berlim, N. Reg. VB 907, data 1884, coletor Otto Staudinger. Foto 2019.



Figura 19. Cocar da Moça Nova, acervo WMW, N. Reg. VO 1479, coleção Johann Natterer, 1817-1836. Foto 2019.



Figura 20. Etiqueta da Figura 19 em destaque. Foto 2019.



Figura 21. Adorno de braço, acervo WMW, N. Reg. VO 1488, coleção Johann Natterer, 1817-1836. Foto 2019.

2.1.1 Impactos e implicações políticas da criação de um museu indígena

Hoje, são tantos os museus indígenas no Brasil, que existe uma rede de museus indígenas e comunitários⁶¹ assim como todo um campo de estudos acerca dessa temática (ver CURY 2020, OLIVEIRA *et al.* 2019, GOMES 2019 entre outros). Comento, para efeito de comparação com a experiência de criação do Museu Magüta, o caminho adotado pelo Museu Kuahí, criado dezesseis anos após o surgimento do Museu Magüta, em 2007.

A iniciativa de criar o Museu Kuahí contou com articulações entre organizações indígenas, ONGs e órgãos de governo. Um dos maiores desafios foi encontrar o consenso entre os indígenas Palikúr, Karipuna, Galibi Kali'na e Galibi Marworno. Vencida essa parte, o projeto foi aprovado e o museu foi construído pelo governo do estado do Amapá (VIDAL 2008). A inauguração ocorreu em 2007, mas as ações envolvendo sua concepção aconteciam desde o ano de 2001 e as primeiras tratativas com o governo do Amapá desde 1998. Cursos de capacitação museológica foram ministrados para turmas de indígenas escolhidas nas comunidades e, em paralelo a esses cursos, desenvolviam-se dois outros projetos: um sobre resgate e fortalecimento cultural e outro sobre formação de gestores de patrimônio cultural. Estas ações movimentaram a vida nas comunidades e chamaram a atenção dos próprios indígenas para a cultura material de seu povo (VIDAL 2008).

⁶¹ Ver III Fórum de Museus Indígenas do Ceará, de 13 a 16 de setembro de 2018. [III Fórum de Museus Indígenas do Ceará](https://pt-br.facebook.com/redeindigenamemoria) | [Facebook](https://pt-br.facebook.com/redeindigenamemoria) > [redeindigenamemoria](https://pt-br.facebook.com/redeindigenamemoria) > [videos](https://pt-br.facebook.com/redeindigenamemoria)

Em 2016, no II Fórum Nacional de Museus Indígenas, ocorrido na Terra Indígena Kapinawá, Buíque (PE), o representante do Museu Kuahí, Fabrício Narciso Karipuna, expôs as dificuldades enfrentadas pelos indígenas na gestão do museu. Dentre elas, fazia referência aos conflitos e às disputas indígenas internas, geradas sobretudo pela relação dos diferentes grupos com o governo do estado do Amapá, a quem cabia definir quem seriam os gestores do museu. A presença do Estado como mantenedor da estrutura do museu implicou na negociação dos cargos com os grupos de indígenas que apoiavam o político que fosse eleito. As interferências do governo terminaram por agravar as relações de conflito entre os diferentes grupos indígenas.

As experiências de gestão indígena do Museu Magüta e do Museu Kuahí trouxeram à tona a complexidade das sociedades indígenas e, sobretudo, dos diálogos empreendidos com o estado em contextos locais, regionais, nacionais e internacionais, que de tão complexas já não podem mais ser abordadas em termos de polaridade indígena e não-indígena (GALLOIS 2000).

A gestão do museu representou e ainda representa o fator de maior dificuldade nas duas experiências, pois, nos dois casos, a vivência de construção do museu se efetiva como fruto do trabalho em colaboração com outras entidades que possuem interesse nessa operação, seja para colaborar com os indígenas em suas demandas, seja para desenvolver pesquisas nessa área, seja ainda em razão do intuito de políticos locais em estabelecer alianças com os indígenas. O caso do Museu Kuahí é exemplar para mostrar que a presença do Estado como patrocinador das condições de subsistência material do museu, assumindo as responsabilidades de sustentação da estrutura física e funcional, não garante uma existência pacífica do espaço. Pelo contrário, a presença do Estado pode transformar os cargos sobre os quais possuem ingerência, em alvo da disputa dos indígenas, da mesma forma que o uso das prerrogativas de escolher a direção do museu pode ser manipulado para distribuir cargos entre aliados sem levar em conta a história e o trabalho anteriormente realizado pelos indígenas que foram preparados para dar continuidade ao museu – segundo a exposição feita pelo representante do Museu Kuahí durante o III Fórum de Museus Indígenas do Ceará (2018).

No caso do Museu Magüta, a cessação da colaboração com os assessores não indígenas teve relação com a descontinuação das fontes de financiamento do projeto de demarcação das terras indígenas e, conseqüentemente, dos convênios e das atividades do Centro Magüta/CDPAS. Esse desfecho produziu impactos na captação de recursos financeiros, deixando ao encargo dos indígenas os custos da manutenção de um museu

projetado para funcionar sob um modelo difícil de ser mantido somente com os recursos que dispunham os indígenas. Conforme verificamos, na primeira parte deste estudo, muitas estratégias tiveram que ser acionadas para que os indígenas se apropriassem do espaço do museu e se responsabilizassem totalmente pela sua manutenção e continuidade.

Quero chamar atenção para o fato de que compreender o museu construído por um grupo indígena passa por esclarecer as expectativas de todas as partes envolvidas nesse processo. Entende-se, portanto, que as ideias construídas sobre como deveria ser um museu indígena e quais deveriam ser as suas ações estão relacionadas aos colaboradores não-indígenas, que tentaram definir ou que projetaram, no espaço do museu, os modos que acreditavam ser os mais adequados para seu funcionamento. A exposição dos modos como Gruber (1994) enxergava o processo de criação do museu nos oferece, justamente, um bom ponto de vista sobre as expectativas desenhadas e projetadas para o museu. A vanguarda em alguns detalhes da exposição, como a autoria indígena e a comunidade de procedência dos objetos, vai de encontro às formas de expor a cultura dos “Povos Primitivos”, por se contrapor à invisibilidade da autoria indígena construída pelos povos colonizadores, mostrando assim o vigor da iniciativa e um alinhamento com as discussões mais amplas que ocorriam, à época, sobre a representação indígena em museus etnográficos (PRICE 2000). O reconhecimento da autoria foi estendido às atividades de elaboração de cartilhas e de livros, que foram, posteriormente, publicados e onde constavam a autoria compartilhada entre Jussara Gruber e os professores Ticuna da OGPTB. A identificação da autoria indígena não implicou no reconhecimento individual do indígena que construiu um objeto para o museu como um artista indígena, pois mesmo aqueles que foram escolhidos por sua atestada habilidade na construção de determinado objeto não tiveram seu nome destacado dos demais, o que não permitiu identificar cada um dos artesãos reconhecidos pela comunidade entre os tantos que doaram peças para o museu.

2.1.2 Objetos e território

As comunidades são marcadores da terra conquistada e os percursos realizados por objetos para o Museu vão dotá-los de uma história individual, com interações nos diferentes grupos Ticuna que participaram dessa construção. Nos registros ainda existentes, foi possível verificar, sobre as comunidades participantes, que a maioria delas

se situa na região compreendida pelos municípios amazonenses de São Paulo de Olivença e Santo Antônio do Içá, onde estão localizadas as maiores áreas indígenas Ticuna, o *Éware I* e o *Éware II*. Dessas regiões, proveio a maior parte dos colares e das esculturas em madeira, justamente os objetos que possuem os registros mais bem preservados em listas datilografadas ou em etiquetas fixadas nas vitrines em que estão expostos.

A liderança Ticuna mais conhecida atualmente é o cacique Pedro Inácio Pinheiro. Segundo sua própria descrição, ele teve sua origem dentro dos limites do município de Benjamin Constant, mais precisamente, na região do *Éware I*, banhada pelo igarapé *Tunetü*, que pode ser traduzido como “igarapé da derrubada” (SOARES *et al.* 2014:13), na confluência com o Rio Solimões, onde se ergueu a comunidade de Vendaval, de onde Pedro Inácio foi cacique.

O *Éware* é um território mítico. Na nascente do igarapé *Tunetü*, também conhecido por São Jerônimo, encontra-se o local sagrado onde *Yo'i* teria pescado o Povo Magüta, de quem os Ticuna seriam originários. Está compreendido naquela que é a maior terra indígena contínua dos Ticuna, com 548.646 ha e uma população de 13.023 indígenas⁶². É desse mesmo lugar que veio o pajé Paulino Manoelzinho Nunes, que também já foi cacique de Vendaval.

Da comunidade de Filadélfia, situada em Benjamin Constant, veio Nino Fernandes, outro nome importante na história do Magüta. Já Constantino Ramos Lopes nasceu na ilha de São Jorge, mas cresceu na comunidade de São Leopoldo. Além de Vendaval, as comunidades São Domingos, Barro Vermelho, O'ta e Campo Alegre estão entre as mais citadas nos registros encontrados no Museu Magüta – seja por causa da origem dos que participam de sua construção e de seu funcionamento, seja em razão da origem dos artesãos que confeccionaram e doaram peças. A maioria dessas comunidades se encontra localizada na terra indígena *Éware I*. Outras comunidades que também aparecem nos registros do Museu são as de Lago Grande, localizada no município de Santo Antônio do Içá; Belém do Solimões, situada no município de Tabatinga; e Porto Cordeirinho, Bom Caminho e Filadélfia, estas no município de Benjamin Constant. Relativamente à comunidade de Porto Cordeirinho, encontramos o registro de um pequeno anel de Tucumã, mas sem o nome da artesã. Da comunidade de Bom Caminho,

⁶² Dados provenientes do Mapa de Abrangência da Coordenação Regional do Alto Solimões, gentilmente cedido pela antropóloga Ticuna Mislene Mendes, funcionária da Funai e liderança feminina.

temos duas esculturas, uma de um tapir e outra de um curupira, feitas em madeira de *Muirapiranga*.

A comunidade de Filadélfia não possuía nenhum objeto no Museu, até 2006 (Figura 22)⁶³, quando Nino Fernandes incluiu alguns pequenos objetos: um colar, produzido por Eneide Ovídio Fernandes (Figura 23), irmã de Nino Fernandes; uma pulseira, confeccionada por Hilda Pinto Félix (Figura 24); e uma língua de pirarucu, coletada pelo próprio Nino Fernandes (Figura 25).

A inserção, por Nino Fernandes, de objetos na exposição do Magüta é uma forma de incluir a comunidade de Filadélfia no Museu, como membro atuante do processo histórico Ticuna. Os nomes de duas artesãs, moradoras de Filadélfia, foram incluídos nos quadros expostos, procurando cobrir um vácuo da presença do nome dessa região no espaço/território do museu. A alteração no texto do quadro que descreve os objetos expostos na vitrine foi observada na comparação de fotografias da exposição tiradas em diferentes momentos. Nino Fernandes procurou fazer jus à presença das pessoas que “cuidavam” do museu como partícipes de outras frentes de protagonismo na luta dos indígenas, como a Associação de Mulheres Indígenas Ticuna – AMIT, que foi a primeira associação de mulheres a ser criada no seio do movimento dos caciques. Essas mudanças são gestos que foram executados pelo diretor/curador do museu seguindo sua própria visão e seus interesses de comunicação da exposição. Consideramos essas alterações como inserções ou ajustes no discurso expositivo, são atos discretos em si, mas com forte significado na representação daquilo que merecia e precisava ser comunicado.

⁶³ Foi possível verificar a alteração na lista de objetos comparando com uma fotografia da lista, feita em 2005, com outra fotografia da lista ao lado dos adornos, feita em 2016. O colar de número 09 está descrito como “colar de coco de semente de Inajá. Feito por Ilda Tomás - Mutchiqueena. Aldeia Vendaval (SPO)”; o item 21 está descrito como “Pulseira de Tucumã. Feita por Francisco Tião - Tainücü. Aldeia de Belém do Solimões (TBT)”.



Figura 25. “Língua do Pirarucu. Coletada por Nino Fernandes”. Foto 2016.

A inserção, por Nino Fernandes, de objetos na exposição do Magüta é uma forma de incluir a comunidade de Filadélfia no Museu, como membro atuante do processo histórico Ticuna. Os nomes de duas artesãs, moradoras de Filadélfia, foram incluídos nos quadros expostos, procurando cobrir um vácuo da presença do nome dessa região no espaço/território do museu. A alteração no texto do quadro que descreve os objetos expostos na vitrine foi observada na comparação de fotografias da exposição tiradas em diferentes momentos. Nino Fernandes procurou fazer jus à presença das pessoas que “cuidavam” do museu como partícipes de outras frentes de protagonismo na luta dos indígenas, como a Associação de Mulheres Indígenas Ticuna – AMIT, que foi a primeira associação de mulheres a ser criada no seio do movimento dos caciques. Essas mudanças são gestos que foram executados pelo diretor/curador do museu seguindo sua própria visão e seus interesses de comunicação da exposição. Consideramos essas alterações como inserções ou ajustes no discurso expositivo, são atos discretos em si, mas com forte significado na representação daquilo que merecia e precisava ser comunicado.

As comunidades Filadélfia, Porto Cordeirinho e Bom Caminho fazem parte da Terra Indígena Santo Antônio, área indígena mais próxima da cidade de Benjamin Constant. Filadélfia foi o local onde muitas ações em projetos de educação foram desenvolvidas. A comunidade abrigou o movimento promovido pelos professores nas demandas pela educação indígena, que incluiu a construção de um centro de educação pela associação dos professores em 1994.

O Pajé Paulino também fez esse exercício de olhar, necessário à prática curatorial, procurando incluir seu nome como um elemento na construção narrativa da exposição no

Museu, porém vai fazê-lo na condição de curador de *novos objetos*, categoria que adoto para os objetos que foram escolhidos segundo critérios específicos dos curadores de dentro do Museu, caso do Pajé Paulino e de Nino Fernandes. Além de alguns objetos, o Pajé inseriu um retrato 3x4 de si em um painel, encimado pela inscrição “Foto dos capitães”, contendo os rostos de cada um dos capitães do CGTT (Figura 26). O painel mostrava os registros individuais de cada cacique posando na frente da bandeira do CGTT. Paulino não fez parte desses registros, mas incluiu uma foto sua (Figura 27), para recompor o quadro dos caciques e acrescentar, com a presença de sua fotografia, mais dados aos fatos ali registrados.

Os movimentos executados para incluir os nomes destes agentes no Museu, dando assim destaque às novas situações históricas pelas quais as comunidades Ticuna passavam, apontam para uma vontade de integrar a comunicação da exposição aos acontecimentos considerados relevantes. Buscavam introduzir indígenas que possuíam o reconhecimento da comunidade como líderes na luta Ticuna, mas que não foram representados na concepção dos discursos expositivos.



Figura 26. Quadros com as imagens das assembleias do CGTT e fotos dos capitães, exposição do Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 27. Inclusão da fotografia do Pajé Paulino no quadro dos capitães do CGTT. Foto 2016.

O nome das comunidades é uma dessas possibilidades interpretativas dos discursos da exposição: pode ser um dado pouco relevante para o visitante estrangeiro, mas é muito importante para o público local que sobrepõe a essa informação uma outra, a relativa às lutas dos Ticuna pela demarcação das suas terras e da afirmação da identidade indígena por toda uma região. E quando inclui nomes, faz jus às pessoas que, apesar de sua colaboração, foram silenciadas nas narrativas sobre aquelas lutas, como é o caso da participação e da organização das mulheres Ticuna. A história das lideranças femininas nas lutas dos indígenas Ticuna ainda está para ser contada.

2.1.3 Adornos

O acervo possui dezessete tipos distintos de colares que utilizam sementes em diferentes arranjos (Figura 28). O colar pode conter um pingente ou ser constituído por vários pendentesculpidos em semente. As sementes favoritas para essas pequenas esculturas são das palmeiras de Tucumã ou *i'tcha* na língua Ticuna (*Astrocaryum aculeatum*) e de Inajá (*Attalea maripa*). Os colares expostos utilizam uma semente preta para preencher os espaços entre os pendentesculpidos e esta se assemelha a uma miçanga. Hilda Pinto Félix denomina essa semente como “olho de periquitinha”. Segundo Orcinda Guimarães, em língua Ticuna, diz-se *putüratchire* para uma semente extraída da flor de

uma espécie rasteira, provavelmente da família *Althernanthera*⁶⁴, muito comum nas roças daquela região. A semente *olho de periquitinha* é usada em todos os colares da exposição, perfazendo o preenchimento dos fios dos colares entre os pendentesculpidos e entre os dentes de animal e as sementes maiores (Figura 29, Figura 30, Figura 31 e Figura 32).

As miçangas *cotchuru* aparecem no colar da moça nova, que é composto por várias voltas feitas com miçangas brancas, um material que é raro na construção dos adornos ali exibidos e não faz parte dos materiais “tradicionais” utilizados na confecção dos adornos, ainda que a existência da miçanga entre os Ticuna, seja descrita em um mito no qual se conta que

*“Antigamente só havia barro queimado pro mutum comer... aí o mutum não achou nada pra comer e comeu o cotchuru [miçanga] numa árvore. Aí Ipi, o irmão de Yo'i, fez uma armadilha para pegar o mutum. Aí ele pegou, matou e tirou o bucho do mutum. Aí que ele viu o cotchuru de todo tipo lá no bucho do mutum. Aí o Ipi, por pura maldade, disse que agora só haverá cotchuru pra quem é de outro país. Agora no bucho do mutum só tem carapanã. Por isso que aqui [no Alto Solimões] tem muito carapanã (...)”*⁶⁵ (CARDOSO 2016).



Figura 28. Expositor com colares indígenas, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

⁶⁴ Espécie mencionada em SIQUEIRA & GUIMARÃES 1984.

⁶⁵ Não consta o nome de quem relatou o mito nem quando foi coletado; sabe-se que a pesquisadora que o registrou, Maria Isabel Cardoso (2016), esteve entre os Ticuna da região do Éware I, na comunidade de Vendaval quando da elaboração de sua tese de doutorado (SILVA BUENO 2014).



Figura 29. “Colar com semente de tento. Feito Aldeia Belém do Solimões (TBT)”. Foto 2016.



Figura 30. “Colar Munutchuru. Feito Aldeia Belém do Solimões (TBT). Em 1987”. Foto 2016.



Figura 31. Colar de sementes. A numeração referente a esse colar aparece com duas descrições diferentes. No ano de 2005 o colar de número 12 era assim descrito: “Colar de olho de Santa Luzia, Aldeia Lago Grande (SAI)”. No ano de 2016 a descrição era: “Colar de T



Figura 32. O colar de sementes e dente de animal. No ano de 2001 a descrição para o colar de número 13 era: “Colar de Munutchuru. Feito na Aldeia de O'ta (SPO)”. No ano de 2016 a descrição era: “Colar de Coco de Tucumã. Feito na Aldeia de O'ta (SPO)”. Foto 2016.

Mutum (*pauxi tomentosa*) é uma ave de penas pretas e porte e tamanho semelhantes aos de um galão adulto. Na estrutura social, *mutum* é a denominação de um dos clãs ou de uma das nações dos Ticuna da metade com penas. O mito contado relaciona uma troca anedótica feita por *Ipi*, o irmão gêmeo de *Yo'i*, cuja atitude sempre representa

uma ameaça ou uma perda para os indígenas. Neste caso não é diferente: a perda das miçangas para os brancos ou a troca das miçangas por carapanãs são brincadeiras atribuídas a *Ipi*, que assim consegue tornar insuportável o sono dos Ticuna quando atacados pelos mosquitos que se alimentam de sangue (da família *Culicidae*).

No Museu do Índio (RJ), constam 8 colares Ticuna cuja informação descreve somente fibras e sementes, à exceção são dois colares, cujos fios de suporte são feitos de nylon e não de fibra. Em nenhuma descrição sobre colares Ticuna aparece o uso de miçangas. Encontrei uma fotografia de colares Ticuna com miçangas no livro de uma exposição⁶⁶ organizada por este museu. Na fotografia, não constam outras informações sobre o colar, além da sua origem étnica, o que nos impede de saber com mais precisão o período em que o colar foi coletado. Um detalhe, somente, nos leva a considerar que se trata de colar produzido pós 1950, pois o arranjo preciso das miçangas permite inferir que há algum tipo de contagem, relação só identificada em coletas feitas a partir desse período. O colar possui uma sequência regular na disposição das miçangas, que indica um processo de repetição do mesmo padrão na intercalação de miçangas e sementes (Figura 33). Esta é uma regularidade que não se verifica nos colares mais antigos, comumente feitos para o uso e por artesãos que vivem em comunidades mais distantes dos centros urbanos.

Nos colares Ticuna, a presença de miçangas pode ser verificada no único colar existente na coleção *Spix & Martius*, no *Museum Fünf Kontinente*, coletado no início do século XIX (1817-1820). O colar (Figura 34) é um exemplar medindo 50 cm, em que 17 figuras de sapos, entalhadas na semente de tucumã, estão unidas por um fio de fibra de tucum. O colar tem as pequenas esculturas intercaladas por um conjunto de 16 intervalos onde uma sequência, com cerca de 14 miçangas, é organizada em arranjos. Em cada arranjo constam 4 miçangas pretas, 2 brancas ou azuis e uma azul ou branca, isto sendo reiniciado sem considerar o espaço do intervalo entre uma escultura e outra, mas seguindo o arranjo de cores das miçangas. A quantidade de miçangas pode sofrer pequenas variações, o número de miçangas pretas, em alguns intervalos, pode conter duas miçangas a mais, assim como pode sofrer alteração a ordem em que as cores se sucedem.

⁶⁶ Exposição *No caminho da miçanga, um mundo que se faz de conta*, organizada por Els Lagrou, em 2016, no Museu do Índio (RJ).



Figura 33. Colares Ticuna. Foto Retirada do livro *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta*, 2016, p. 217.

O que quero ressaltar é o ordenamento que considera mais as cores e a simetria na disposição dos pendentos, do qual se pode inferir que aí está em vigor um tipo de ordenamento que não envolve a contagem das contas. O uso farto das miçangas pretas, que perfazem um total de 163, e o uso de modo mais econômico das miçangas azuis (96) e brancas (55) guarda paralelo com o fato de que as miçangas pretas se assemelham às sementes de *olho de periquitinha*, material preferido e abundante na região, enquanto que a parcimônia no uso das outras duas cores parece antes indicar que as miçangas coloridas são mais difíceis de ser obtidas, assim condicionando o arranjo estético encontrado como solução pela indígena que o confeccionou.



Figura 34. Colar Ticuna, acervo MFK, Inv. Nr. 464 V-092, coleção Spix e Martius, ano 1817-1820. Foto 2019.

Considerando que os Ticuna estão em contato com não-indígenas há mais de trezentos anos, poderia ser esperado que as miçangas estivessem presentes nos adornos e em outros objetos, pois elas estiveram entre as coisas trocadas com maior valor, junto de objetos como machados e facões. Os indígenas fizeram parte do amplo mercado de trocas estabelecidas na região e os Ticuna eram conhecidos por sua *expertise* na produção do veneno *curare*, muito utilizado para envenenar as flechas de zarabatana, arma utilizada por diferentes povos ameríndios. É um fato histórico que, desde as primeiras viagens para as Américas, os viajantes carregavam consigo miçangas para serem trocadas. Na chegada de Colombo ao Caribe, em 1492, as contas foram trocadas com os nativos, que se sentiram extremamente atraídos por elas. Importante ressaltar que, muito antes da chegada dos brancos, as contas elaboradas com sementes, pedras, cascos de caramujo, aruá, ou seja, com uma diversidade de materiais, já eram utilizadas pelos povos ameríndios. Portanto, era “o gosto dos indígenas pelos colares de contas que fez com que as contas de vidro, trazidas pelos europeus, caíssem em solo fértil” (LAGROU 2016: 27, 35-39). Um manto Tupinambá, uma das peças mais antigas do Museu *Quai Branly*, na França, datado de meados do séc. XVI e confeccionado com plumas de íbis vermelha e contas de vidro azuis e branca, representa de maneira emblemática o “encontro dos dois mundos e dos olhares cruzados e fascinados: os europeus, pelas capas de plumas, e os indígenas, pelas contas de vidro” (DELPUECH 2016:36). A presença das miçangas e seu uso está relacionado ao processo de trocas entre viajantes, comerciantes, colecionadores e etnólogos, que utilizaram esses materiais em suas viagens, inclusive pelas terras Ticuna. Com o cessar desse tipo de fluxo e de trocas, as miçangas não perduraram entre os Ticuna e não foram

incorporadas aos adornos como em outros povos indígenas, como os Krahô, Kayapó, Ashaninka e Wayana. Na região das Guianas e no Norte da Amazônia, os Tiriyó, os Yekuana, os Yanomami e os Kaxinawa utilizam adornos com miçangas e estas fazem parte de sua cosmologia e de seus objetos de uso cotidiano e ritual. Os Sateré-Mawé vieram a incorporar a miçanga em seus adornos quando as artesãs migraram para Manaus entre os anos de 1970 e 1980, onde tomaram contato com as redes de artesãs indígenas locais, bem como com um comércio de sementes vendidas furadas, pintadas e prontas para a confecção de adornos (SERTÃ 2016). As artesãs Ticuna residentes em Manaus são participantes dessas redes de produção e venda de artesanato. Entretanto, incorporaram as sementes de açaí, mas não incorporaram as miçangas ao seu artesanato. O povo Marubo, que vive na região do Vale do Javari, região próxima à dos Ticuna, fabricavam suas próprias contas a partir do casco do caramujo e do Uruá. Estes indígenas incorporaram o PVC (*policloreto de vinila*, material plástico feito a partir do petróleo) de cor branca para substituir as contas de caramujo e passaram a produzir adornos em maior quantidade, principalmente para venda. Entre eles, também não se verifica o uso de miçangas.



Figura 35. “Colar de Dente de Macaco. Feito na Aldeia de Belém do Solimões (TBT)”. Acervo Magüta. Foto 2019.

Os colares expostos no Museu Magüta continuam fazendo parte dos adornos utilizados pelos indígenas em seu cotidiano ou em momentos rituais. Os materiais de origem vegetal com que são confeccionados, seguem abundantes por toda a região e, segundo Rosa Chota, artesã da comunidade de Bom Caminho, as inovações têm sido promovidas pelo SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas,

que tem incentivado, por meio de “oficinas” de treinamento oferecidas para as artesãs da associação de sua comunidade, o uso da casca do *cupuaçu* para produzir embalagens e o uso das sementes beneficiadas de *açaí* e *jarina* para a confecção de adornos⁶⁷.

Os materiais de origem animal, como os dentes usados na confecção de colar masculino, especialmente os dentes de macaco e de jacaré, se encontram em apenas dois exemplares no Museu Magüta. Segundo Hilda Pinto Félix, os colares que possuem dentes de macaco e de jacaré são usados pelos caciques. O colar de n. 07⁶⁸ (Figura 35) possui uma disposição simétrica dos dentes menores em torno do dente maior, pendente principal, assim dispostos: 15 dentes de macaco *cairara* de cada lado do pendente, intercalados por 7 ou 8 miçangas pretas. No colar de n. 09⁶⁹ (Figura 23), os pendentes principais são formados por 2 dentes maiores, separados por 2 miçangas pretas. A simetria e o ordenamento se verificam na disposição de 8 dentes de um lado e 9 do outro, sendo que um pequeno boto, esculpido em madeira, substitui o dente que falta, finalizando com duas esculturas de pássaro, uma de cada lado. Os intervalos entre os dentes ao longo do cordão são feitos com 4 miçangas pretas e uma conta em forma de octógono centralizada entre as quatro miçangas, formando, por todo o cordão, uma sequência alternada em que a cada duas miçangas pretas são incluídos ou um dente, ou uma conta octogonal, ou pequenas esculturas de madeira. Trata-se de uma escolha da artesã que claramente estabelece uma contagem e trabalha com essa lógica para construir o colar.

Os registros em museus etnológicos dos colares com dentes de animais que foram coletados entre grupos Ticuna podem ser verificados em uma fotografia histórica (Figura 36) encontrada no Museu Etnológico de Berlim. A fotografia, tirada por Albert Frisch⁷⁰ representa o primeiro registro fotográfico de indígenas brasileiros da Região do Alto Rio Solimões. A família Ticuna foi fotografada, em 1868, durante a expedição fotográfica ao

⁶⁷ Informação obtida em conversa com a coordenadora da Associação AMATU, Rosa Chota, da Comunidade de Bom Caminho

⁶⁸ Essa numeração corresponde ao que está exibido no painel expositor de colares do Museu Magüta. (ver Figura 25)

⁶⁹ Essa numeração corresponde ao que está exibido no painel expositor de colares do Museu Magüta. (ver Figura 25)

⁷⁰ Albert Frisch foi um fotógrafo alemão que participou de uma expedição pela Amazônia, em 1867, viajando de Manaus até Iquitos, no Peru, produzindo os primeiros registros fotográficos de indígenas. Dentre os povos fotografados, estavam indígenas Ticuna (ANDRADE 2013).

Alto Solimões, iniciada em 1867, liderada por Franz Keller⁷¹ e encomendada por Louis Agassiz.

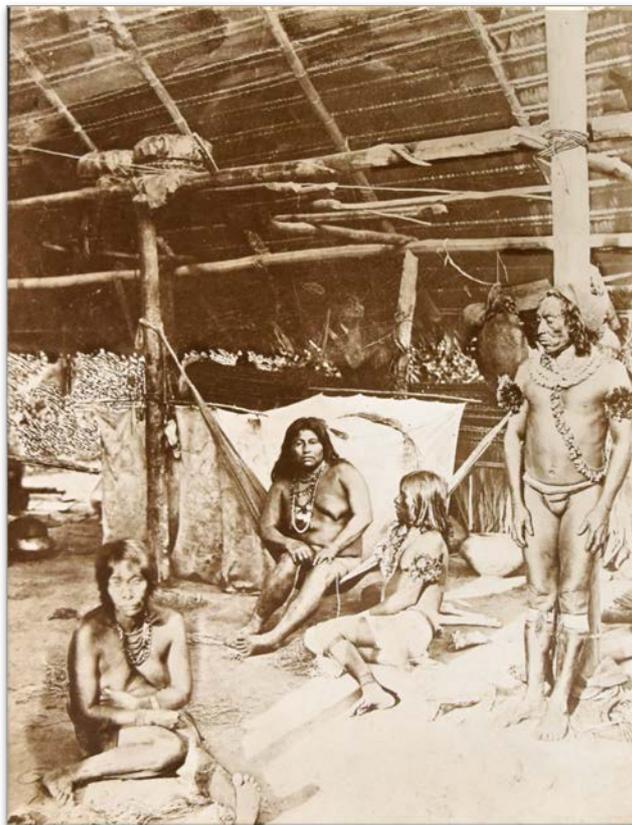


Figura 36. Fotografia de família Ticuna, acervo MB, fotógrafo Albert Frisch, 1868/1912. Foto 2019.

Segundo o historiador Antônio Porro, na primeira descrição feita por viajantes sobre os Ticuna, dizia-se que os colares por eles usados eram feitos com os dentes e as flautas, com os ossos longos das pernas dos seus inimigos que haviam sido mortos (PORRO 2007:97). O tempo e os relatos dos outros viajantes que se seguiram puderam esclarecer aquelas impressões equivocadas sobre os indígenas como produto da fértil imaginação dos primeiros viajantes, pois os adornos usados pelos Ticuna eram produzidos fazendo uso de técnicas de dissecação de animais para retirada de dentes, ossos e penas.

No *Weltmuseum Wien*, o museu etnológico de Viena, pude observar um colar da coleção *Johann Natterer*, reunida entre os anos de 1817 e 1834, que possuía 268 (duzentos e sessenta e oito) dentes de animal e 100 (cem) sementes (Figura 37). Trata-se

⁷¹ Franz Keller foi um alemão que viveu no Rio de Janeiro, no século XIX, responsável pela expedição que Albert Frisch acompanhou como fotógrafo (WANDERLEY 2021).

de um raro exemplar, por sua idade, cerca de duzentos anos, e pela ausência de registros de peças com semelhantes características nas coletas posteriores ocorridas nos primeiros anos do século XX entre os Ticuna. A afirmação pode ser confirmada verificando-se as recolhas posteriores realizadas por colecionadores no Museu Etnológico de Berlim, nos últimos anos do século XIX, por Curt Nimuendajú⁷², nos anos entre 1930 e 1945, e por Borys Malkin⁷³ e Ernst Fittkau⁷⁴, que estiveram nessa região entre final dos anos 1960 e primeiros anos da década de 1970.



Figura 37. Colar com dentes de animal e sementes, acervo WMW, coleção Natterer, 1817/1835. Foto 2019.

Uma justificativa para ausência dos colares feitos exclusivamente com dentes de animais pode ser atribuída às mudanças nas práticas alimentares e na consequente forma de obtenção dos alimentos, que pode ter influenciado na diminuição gradativa das atividades de caça e no aproveitamento de partes como dentes e ossos para a confecção dos adornos. A extinção dos animais não foi um fator considerado na diminuição da produção desse tipo de colar, pois animais como o *macaco caiarara*, cujos dentes foram utilizados nos colares anteriormente citados, não estão incluídos entre as espécies

⁷² Curt Nimuendajú foi o primeiro etnólogo a estudar diferentes etnias no Brasil, além de produzir a primeira monografia sobre os Ticuna, em 1952.

⁷³ Borys Malkin foi um colecionador de origem polonesa que, nos anos de 1970, coletou objetos para museus da América do Norte e para diversos museus na Europa.

⁷⁴ Ernst Fittkau, limnologista alemão, trabalhou no Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, INPA como chefe do departamento de limnologia no início dos anos 1960. A coleção *Fittkau* reuniu um vasto conjunto de objetos etnográficos que estão localizados no *Museum Fünf Kontinente*, o museu etnológico de Munique, Alemanha. Dentre estes objetos, existem 104 registros de objetos Ticuna.

ameaçadas. As principais causas que colocam espécies sob risco de extinção, conforme aponta o ICMBio – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, são o desmatamento e a desconexão entre o hábitat e a caça, situações que não se verificam nos territórios demarcados dos Ticuna.

2.1.4 Esculturas

A madeira balseira ou pau-de-balsa (*Ochroma pyramidale*), *pune* em língua Ticuna (GRUBER 1997:90), é utilizada para esculpir objetos pequenos, como os brinquedos, e no preparo dos objetos de uso ritual, pois nela se esculpe a face de diferentes *mascarados*. De modo minimalista, estas mesmas faces, quando esculpidas somente na madeira, em separado do capuz de entrecasca usados pelos *mascarados*, costumam ser comercializadas como artesanato, o que imprime uma variação significativa nos modelos e nos tamanhos construídos. Uma recente inovação nas formas de esculpir máscaras⁷⁵ aparece nas peças feitas pela artesã Nina Ticuna, da comunidade de Bom Caminho, que passou a produzir desenhos das máscaras na parte convexa das *cuias* maiores, usando as técnicas de baixo relevo. A artesã não utiliza a madeira balseira e nem as técnicas de entalhe, e sua arte se aproxima do trabalho de esculpir sementes feito pelas mulheres.

A *balseira* serve também para a construção do bastão de dança *du'pa*, confeccionado e carregado pelos homens. Esse bastão é utilizado para pendurar o tambor tocado na festa da Moça Nova. O pau-de-balsa, como também é conhecida a balseira, é encontrado desde o Sul do México, passando pela Bolívia, até a Amazônia Brasileira. Nascem preferencialmente em terras baixas, mas também são encontrados em algumas regiões mais altas. Manifestam-se nas várzeas de rios e igapós, mesmo que costumem se desenvolver melhor em solos férteis, úmidos, com boa drenagem ou argilosos. As sementes podem demorar muito para germinar, permanecendo por longo tempo no conjunto de sementes no solo da floresta, mas vicejam mais facilmente nas clareiras florestais ou nas roças abandonadas (LEÃO 2018). A longevidade desse material é outro fator importante de ser observado a partir dos artefatos encontrados no Museu Magüta,

⁷⁵ No ano de 2019, acompanhei o trabalho de um grupo de artesãs representantes de duas associações de mulheres, que viajaram de Benjamin Constant a Manaus para vender a produção de suas associadas. Elizabeth me mostrou esses novos objetos que estavam sendo produzidos por Nina Ticuna, uma das jovens artesãs de Bom Caminho.

que, após trinta anos, seguem íntegros e pouco afetados por pragas, principalmente considerando que no Museu não existe tratamento algum que vise a conservação; logo, a preservação dos objetos depende da resistência do material empregado.

Os bastões de dança *du'pa* são esculpidos em motivos variados, sendo mais recorrente o entalhe de animais, em duplas, na parte oposta onde se pendura o tambor, confeccionado em madeira e também em couro de animal (Figura 38). O tambor, feito de casco de tracajá (quelônio) (Figura 39), possui como suporte um bastão sem entalhe, feito de madeira inteiriça, somente alisado, também são usados tambores feitos de couro. Os bastões costumam ser entalhados ao longo do comprimento da madeira e sem emendas. Dentre os objetos originalmente confeccionados para uso ritual, não foi encontrado registro da fabricação de bastões para fins de comercialização e os exemplares que foram encontrados, o foram em museus etnológicos.



Figura 38. Hilda Félix demonstra o uso do bastão com tambor de couro sobre o ombro, acervo Museu Magüta, Foto 2016.



Figura 39. Tambor do casco de quelônio (tracajá), acervo Museu Emílio Goeldi, coleção Curt Nimuendajú. Foto 2018.



Figura 40. Bastões de uso ritual, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

No Museu Magüta, estão em exposição cinco exemplares. Em três deles, estão esculpidos animais em duplas, sendo que em dois dos bastões os animais esculpidos estão dispostos em fila e, no outro, os animais estão em oposição ou enfrentamento, indicando as relações existentes entre eles (Figura 40). Os desenhos que ornamentam os bastões são

grafismos *paiwecü*, termo traduzido na comunidade do Barro Vermelho por “teia de aranha”. O *paiwecü* expressa mais que uma forma geométrica retangular, ele representa uma conceituação nativa que relaciona as formas geométricas existentes nas teias das aranhas não peçonhentas da palmeira de buriti *Tema*, com os seres míticos do panteão Ticuna, que também são associados a sínteses geométricas expressando tal iconografia como um sistema de signos, em que todas as formas que nele tomam parte podem ser reunidas na teia de aranha (TEIXEIRA 2012). As formas circulares representam as forças (espíritos das árvores, plantas medicinais, espíritos antigos) que protegem o território mítico *Éware* das forças do mal; a forma triangular foi relacionada ao coração da árvore mitológica da Sapopema (*Mawü*) (FAULHABER 2003); e a combinação desses elementos pode representar outros seres como cobras, lagartas, borboleta dentre outros.

No Museu Etnológico de Berlim, existem dez bastões Ticuna que fazem parte do acervo. Verifiquei quatro bastões (Figura 41, Figura 42, Figura 43 e Figura 44) e foi possível observar que guardam semelhança com os bastões no Museu Magüta. As diferenças se observam na pintura nos bastões do Magüta, que são mais coloridos, e nos entalhes dos bastões do Museu de Berlim, que foram coletados em 1937 e reproduzem as formas de animais, como os bastões que estão no Museu Magüta, mas também representam outras formas.



Figura 41. Bastão de dança, acervo MEB, N. Reg. VB11584, coletor Siegfried Wähner, 1936. Foto 2019.



Figura 42. Bastão de dança - peixe, acervo MEB, N. Reg. VB11565, coletor Siegfried Wähler, 1936. Foto 2019.



Figura 43. Bastão de dança, acervo MEB, N. Reg. VB11580, coletor Siegfried Wähler, 1936. Foto 2019.



Figura 44. Bastão de dança-worecu, acervo MEB, N. Reg. VB11588, coletor Siegfried Wähler, 1936. Foto 2019.

Os bastões do Museu de Berlim se assemelham mais a um bastão Ticuna que se encontra no Museu Emílio Goeldi, coletado por Curt Nimuendajú, entre 1939-1940 (Figura 45), pois a diversidade de motivos que os decoravam não recaía, necessariamente, na forma figurativa de um animal evocado e poderia remeter a formas mais subjetivas de representação. No *Museum Fünf Kontinente*, a coleção *Fittkau* (de fins da década de 1960) possui seis bastões, nos quais se verifica a presença de animais, sendo que em um deles se observa uma forma de casa (Figura 46), porém, um tipo de construção estranha à forma construtiva indígena. Em qualquer dos casos, o que se verifica nesses objetos é que o que se imprime neles vai além das relações entre os animais, pois serve como uma forma de registro das mudanças pelas quais passavam ou que presenciaram.



Figura 45. Bastão de dança, acervo MPEG, coleção Curt Nimuendajú. Foto 2018.



Figura 46. Bastão de dança, acervo MFK, coleção Ernst Josef Fittkau, 1972. Foto 2019.

A árvore de *muirapiranga* (*Brosimum paraense*) é madeira pesada e é utilizada pelos artesãos para representar os mais diferentes objetos. No Museu Magüta, o uso dessa madeira deu vazão a objetos de inspiração individual que resultaram em peças dando forma a cenas do cotidiano indígena, como a pesca, aos seres míticos, como o *Curupira*, indo além das esculturas de animais que são feitas em tamanho pequeno. Estes objetos vêm consolidando uma das marcas identificadoras dos artesãos e do artesanato Ticuna, em toda a região da fronteira Brasil, Colômbia e Peru e em Manaus, principal mercado consumidor do artesanato Ticuna. Os pequenos animais esculpidos em *muirapiranga*, presentes nas coleções de *Curt Nimuendajú*, *Borys Malkin* e *Ernst Fittkau*, todos datados no início do séc. XX, não foram encontrados nas coleções mais antigas, como a de *Spix & Martius* e *Johann Natterer*, formadas no início do século XIX.

As esculturas dos heróis culturais (Figura 47), que estão expostas no Museu Magüta, são muito diferentes desse estilo em miniatura e foram adquiridas por Nino Fernandes, sob encomenda, de um artesão de Bom Caminho. Dentre as esculturas encomendadas, figuram o *Curupira*, os gêmeos *Y'oi* e *Ipi*, e *Mowacha*, uma das irmãs de *Y'oi* e *Ipi*. A outra irmã dos gêmeos, *Aicanã*, foi esculpida em balseira e faz parte da coleção inicial do museu.



Figura 47. Esculturas em madeira de Yóí, Ípi, Aicanã e Mowacha, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

As sementes de palmeira são outro material utilizado para esculpir adornos com figuras zoomorfas, usados como pendentes nos colares. As pequenas esculturas entalhadas nestas sementes mostram a delicadeza do trabalho produzido pelas mulheres

(Figura 48). As formas animais são obtidas utilizando somente pequenas facas e folhas ásperas para alisar a superfície dos objetos. Essas pequenas esculturas, assim como as máscaras, estão presentes nas coleções etnográficas mais antigas dos Ticuna. Enquanto as máscaras apresentam uma diversidade muito grande em sua confecção, as pequenas esculturas em sementes seguem sendo produzidas praticamente sem alteração no modo de confecção. Este é um trabalho essencialmente feminino e atesta o vigor da transmissão oral do conhecimento das mulheres e da manutenção de um saber fazer.



Figura 48. Esculturas em sementes de palmeira, acervo pessoal, produzido por mulheres indígenas da Comunidade Barro Vermelho, TI Éware I. Foto 2011.

O trabalho de esculpir está presente no *ritual da moça nova*, de iniciação feminina; na fabricação dos bastões entalhados que sustentam os tambores; na confecção da buzina *To'cü* (Figura 49), um trompete sagrado, fabricado a partir do tronco inteiro de uma árvore, a paxiubinha (*Socratea exorrhiza*); e no *Iburi*, outro instrumento de sopro, feito com um tipo especial de entrecasca, e utilizado para avisar do ritual e fazer o convite para a festa. Os instrumentos *To'cü* e *Iburi* são companheiros e fazem parte do importante conjunto de instrumentos que possuem vozes, nomes e que devem ser resguardados dos olhares dos incautos ou dos neófitos. Esses trompetes são instrumentos que, por suas restrições, devem ser guardados em local reservado e submersos em água, o que serve

para preservar o instrumento. A água faz o trabalho de manter o instrumento umedecido e eles necessitam ficar guardados para proteger o dono da festa de, no momento em que efetua o convite para a festa, se deparar inadvertidamente com o *tururi* – material com que são feitas as máscaras – ou de máscaras guardadas na cumeeira das casas, que foram utilizadas em rituais anteriores. A ação de ver o *tururi* poderia resultar em grande dificuldade e mesmo risco de morte para o dono da festa, de modo que o som produzido antes da chegada à comunidade onde será feito o convite serve de aviso para que se guarde todo o *tururi* que estiver à vista (Matarezio 2019).



Figura 49. Buzina To'cü, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

2.1.5 As Máscaras

As máscaras de *tururi* são vestimentas completas que incluem a peça que recobre o corpo e a parte que reveste a cabeça. Em qualquer dos casos, essas peças são denominadas máscaras Ticuna. As máscaras ou os *mascarados* sempre chamaram atenção para o ritual de iniciação feminina dos Ticuna, por suas formas e proporções avantajadas e por distinguirem os Ticuna de outros indígenas que são seus vizinhos. As coleções com objetos Ticuna existentes em museus etnográficos também dão grande destaque às máscaras produzidas para uso no Ritual da Moça Nova, junto com as plumárias. Seleccionadas segundo critérios do colecionador, as peças Ticuna em museus levam em consideração os temas importantes para a etnografia no momento em que foram seleccionadas – assim como tudo o que ficou fora dessa seleção também segue o mesmo

princípio. O que tornou o ritual mais difundido e melhor conhecido foi o fato de ter impressionado viajantes, exploradores e missionários que o presenciaram e depois o descreveram, tais como Alcide d'Orbigny, Francis Castelnau, Giuseppe Castrucci, Henry Bates e Wilken de Mattos, no século XIX, e Javier Uriarte no século XX (GOULARD 1994:380).

No Museu Magüta, estão em exposição 8 (oito) máscaras completas, os *tururis*. Entalhadas em balseira, a *cabeça* é produzida usando uma combinação de materiais para atingir o aspecto desejado para a máscara. A composição faz uso de diferentes materiais, como arcadas de animal, dentes, pelos, resinas, sementes e metal. A entrecasca é usada para a vestimenta, parte que recobre o corpo, e para os acabamentos ou revestimentos na parte da cabeça. As pinturas no corpo da indumentária são feitas com tinturas vegetais. A cartela de cores naturais possíveis são o preto, vermelho, amarelo e verde obtidos, respectivamente, do jenipapo, urucum, açafrão e da folha de pupunheira, para citar as mais comuns.

Em 2017, tive a oportunidade de submeter essas máscaras aos comentários de Bernardino Alexandre Pereira, indígena Ticuna que vive em Manaus e, junto com outros parentes Ticuna, construiu uma comunidade indígena em um dos bairros da cidade, onde também criou o centro Wotchimaücü. Bernardino saiu da comunidade de Umariçu, no Alto Solimões, e veio para a cidade de Manaus em 1988 – por isso, não conheceu o Museu Magüta. Interessado nas fotografias que mostram o Museu, iniciamos uma conversa⁷⁶ comentando sobre o processo de retirada do *tururi* enquanto mostrava a ele uma máscara, identificada pelo Museu Magüta sob registro de número 3614 (Figura 50). Bernardino relembrou que eles batiam o *tururi* para o esticar e que o tecido vegetal podia chegar a 2 m de largura depois de muito bater, e que só então o cortavam para fazer a máscara. Complementa sua memória do processo de construção da máscara com o conhecimento transmitido por sua avó sobre aquele objeto: “*minha avó já falava que isso aí vem de geração em geração, guardião da moça nova, várias pessoas fazem, mais ou menos umas vinte pessoas*”. A memória acionada por Bernardino remete primeiro ao ambiente da floresta, onde se encontra a árvore para retirar a entrecasca; em segundo lugar, recorda do processo de construção daquele objeto, apreendido no desempenho da vivência dentro

⁷⁶ Com Bernardino, mantive conversas em dois encontros, em outubro de 2017, quando observamos juntos algumas das fotografias que fiz dos objetos do Museu Magüta. Nossa colaboração iniciou em 2010 quando eu fazia o mestrado.

do grupo. Por último, vai fazer referência à história do objeto, revivida pelas memórias do que dizia sua avó, que nesse caso tanto pode ser a mãe de sua mãe como uma mulher mais velha que seja próxima de seu grupo familiar. Avôs e avós são sempre os mais velhos e aqueles que são os responsáveis pelo conhecimento transmitido ao longo das gerações por meio das histórias contadas e recontadas.



Figura 50. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

Diante da máscara de n. 3614 (Figura 51), Bernardino diz que se trata de um macaco *Tó'u*, “*guardião da Moça Nova, protege dos inimigos*”. Perguntado sobre quem são os inimigos, responde: “*não sei, minha avó disse que os inimigos são os bichos. Há muito tempo, no passado. Hoje não tem mais esses bichos que vem matar ela [a moça nova]. Os bichos vêm da mata, da floresta*”. O distanciamento da floresta produz as afirmações sobre a não existência dos “bichos” e estes se tornaram coisa de um passado

distante e pertencentes a uma floresta ou mata idílica de outros tempos, que ainda não teria sido devassada.



Figura 51. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

Diante de algumas fotografias de máscaras (Figuras 52 a 57), que estão expostas no Museu Magüta, Bernardino reagiu a elas com os seguintes comentários:

Figura 52: *“não conheço, no que conheço, no que as pessoas usam, não lembro, acho que é feita pra enfeitar, para o museu, não usa na festa...”*.

Figura 53: *“Acho que usa na festa, mas não conheço”*.

Figura 54: *“Não usam também na festa, acho que faz só pra enfeite, mas não na festa...”*.

Figura 55: *“Não usam na festa, faz só pra enfeite, [...] é uma boneca que faz de pau”*.

Figura 56: *“é só uma cabeça de jacaré que fizeram de madeira e colocaram os dentes...”*.

Figura 57: *“esse aqui que a gente usa na festa, não sei como chama em português, eu conheço mais na língua [...] essa peça, quando as pessoas vestem essa máscara, ele usa a roda no braço [...], quando canta ele usa uma coisa, ele tira o talo da folha de mamão, ele corta e ele assobia com isso. Isso que ele canta. A*

roda é uma..., ele brinca depois com o pessoal, com a moça, ele protege a moça dos mascarados, depois de brincar ele vai juntar todo o pessoal [os mascarados] ..., abraçando todos, junto com a moça nova, depois eles fazem aquela festa [...] esse é mascarado, mas não é macaco, macaco tem aquele pau que ele usa, mas esse aqui é mascarado simples, esse é o trabalho dele só, mas ele brinca [...] essa pintura que ele usa, isso que diz, açafior. Na nossa terra tem, uma fruta no mato, desse tamanhinho [mostra com os dedos], a gente raspa ela e faz pra pintar isso assim [a pintura], agora a folha de pupunha ela é verde assim diferente, na nossa língua é naicu, no mato que tem esse aí. Tem uma árvore, que tem folha pequena, não é muito grande, ..., ele tira um bocado delas que ela tem muito, espreme com um pano..., nós temos uma..., veio lá de Urique, perto de Feijoal". (Bernardino Alexandre Pereira 2017)



Figura 52. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 53. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 54. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 55. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 56. Máscara, acervo Museu Magüta. Foto 2016.



Figura 57. Mascarado, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

As máscaras que foram observadas por Bernardino se encaixam em duas categorias por ele apontadas: aquelas *que ele conhece* e as *que não conhece*. Conhecer significa ter visto algo semelhante em ritual de sua comunidade e feito por seus parentes. As máscaras conhecidas fazem parte do conjunto reconhecido por toda a comunidade Ticuna, como os mascarados que integram o ritual e tem *função* por desempenharem um papel de destaque na festa, são *mascarados* reconhecidos. Eles possuem, além de uma forma que não se modifica em seus elementos primários, uma voz, um canto e um domínio na natureza. Podemos citar *Omã*, o Pai do Vento, *Mawü*, mãe da floresta ou da mata, *Tó'ü*, o macaco guardião, *Yawaé*, a cobra, o dono do barro. Algumas destas máscaras estão preservadas em coleções muito antigas, como as de *Spix & Martius* e as de *Johann Natterer*.

As máscaras que Bernardino não conhece fazem parte de um outro conjunto de objetos, os quais, ele deduz, são feitos para enfeitar e que, por pertencerem ao Museu Magüta, não são usados na festa. Diante da máscara *Cowa* (Figura 58), com uma cabeça que possui um longo bico de pássaro, Bernardino diz: “*cada um vai pensar o que vai fazer, cada um vai fazer sua máscara*”. A fala de Bernardino aponta para o espaço da criatividade daquele que prepara as máscaras. E combina com a declaração obtida em entrevista realizada no Museu Magüta em 2019⁷⁷. Diante de uma máscara que gerou um longo debate sobre o que seria: se Beru ou Jurupari, Bernardino respondeu: “*cada pessoa sonha com a sua máscara, por isso nunca é igual*”.

Na construção do acervo do Museu Magüta, as máscaras não concentram todas as atenções sobre si. A coleção formada é representativa da diversidade da cultura material Ticuna e o acervo torna evidente a relação com a floresta no uso dos materiais que dão forma aos objetos.



Figura 58. Mascarado, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

⁷⁷ Entrevista realizada, em agosto de 2019, no Museu Magüta, com Vítor Francisco Parente Costa, Santo Cruz Mariano Clemente e Alírio Mendes, durante a qual os indígenas examinaram fotografias de objetos Ticuna, da coleção *Spix & Martius*, que se encontram no Museum Fünf Kontinente de Munique.

2.2 A exposição como arena dos conflitos

As primeiras intervenções na exposição do Museu Magüta foram feitas por Nino Fernandes, com a aquisição de novos objetos, substituições ou trocas. Algumas peças foram retiradas e no seu lugar foram colocados novos objetos. As motivações que determinaram aquilo que seria exposto e/ou retirado evidenciam os confrontos e as disputas empreendidas entre as lideranças dentro do CGTT. Observamos que os quadros desenhados foram os objetos mais deslocados e, dentre estes, os que eram assinados por Pedro Inácio, a liderança de maior destaque entre os caciques Ticuna e que, mesmo tendo saído da posição de cacique geral do CGTT, ainda conservava uma grande influência como cacique geral de honra. Os quadros desenhados por Pedro Inácio Pinheiro descreviam o mito de origem dos Ticuna e ocupavam lugar logo na entrada do museu. A união desses dois elementos, a figura da liderança e o mito de origem dos Ticuna, representava a junção da luta dos caciques à cosmologia Ticuna. O propósito dessa narrativa era o de incluir na cosmologia aspectos mais recentes da história Ticuna e das vitórias alcançadas pelo movimento dos caciques do CGTT. Seria uma forma de promover uma ampliação no rol das conquistas míticas, para incorporar a luta pela terra e efetuar uma absorção desse movimento que resultou na demarcação do território Ticuna.

As classificações e o sistema de valor utilizados pelos agentes do museu para avaliar quais objetos mereciam ou poderiam ser guardados foi sofrendo modificações discretas a fim de incluir novos parceiros e/ou excluir antigos em uma abertura simbólica, que indicava ser aquele um espaço dos Ticuna. A aquisição de novas peças para o Museu Magüta, em sua maioria, foi uma atribuição do diretor, Nino Fernandes, mas o Pajé

Paulino também realizou coletas para o Museu. Importante notar que, após a inauguração, logo nos primeiros anos, ainda foram doados objetos e consideramos que, ao final dos primeiros anos de funcionamento, foi formada uma coleção com todos os possíveis objetos da cultura material Ticuna daquele período. Os critérios utilizados pelo diretor advinham da autoridade que alcançou ao longo do tempo à frente do Museu. Essa experiência envolveu viagens e visitas a outros museus, o que o habilitou para decidir sobre a incorporação ou não de um novo objeto. O critério *antiguidade* foi utilizado para incluir uma peça encontrada enterrada em uma comunidade indígena no município de Tonantins (Figura 59). A antiguidade e o valor arqueológico foram acionados para justificar a inclusão do objeto no acervo. O objeto funciona como prova da antiguidade da presença indígena e demonstra a acuidade para coletar objetos cujos estudos são considerados recentes por terem se iniciado em meados do século XX (TAMANAHA & NEVES 2014).

Na década de 1950, a etnóloga austríaca Wanda Hanke (1893-1958), que viveu os seus últimos dias entre os Ticuna, morrendo em Benjamin Constant (SOMBRIO & LOPES 2011), deixou importante contribuição para a arqueologia amazônica atual, por ter identificado, caracterizado e datado diversos sítios arqueológicos na região amazônica (TAMANAHA & NEVES, 2014). O prato coletado no sítio arqueológico da região de Tonantins (Figura 60) é um dos fragmentos que oferecem informações aos estudos sobre povos ceramistas na região amazônica e na construção da teoria sobre uma tradição policroma da Amazônia, cujo principal debate ocorre sobre as origens e os processos determinantes que resultaram na sua expansão (*idem*).



Figura 59. Pote de Cerâmica, acervo Museu Magüta, coletada por Nino Fernandes, ano 2004. Foto: Jocilene Gomes 2015.

Os critérios de *beleza* e *imponência* podem influenciar ou estar presentes na decisão de encomendar esculturas, com cerca de um metro de altura, para representar os heróis culturais *Y'oi*, *Ipi* e uma de suas irmãs. Sobre esses objetos, Nino Fernandes mencionou, em conversas informais dentro do Museu, que havia encomendado as peças de “*um artesão muito bom, de lá mesmo, de Bom Caminho*”, enquanto ressaltava o fato de serem mais apropriados para ocupar os lugares logo à entrada do Museu justamente por serem maiores. Aqui é possível identificar a associação entre a ideia de museu e de

alguma ostentação, pois é preciso ser impressionante e isso está ligado à altura, pois peças grandes e dispostas em prateleiras altas obrigam o visitante a elevar seu olhar e se impressionar pela atmosfera construída.

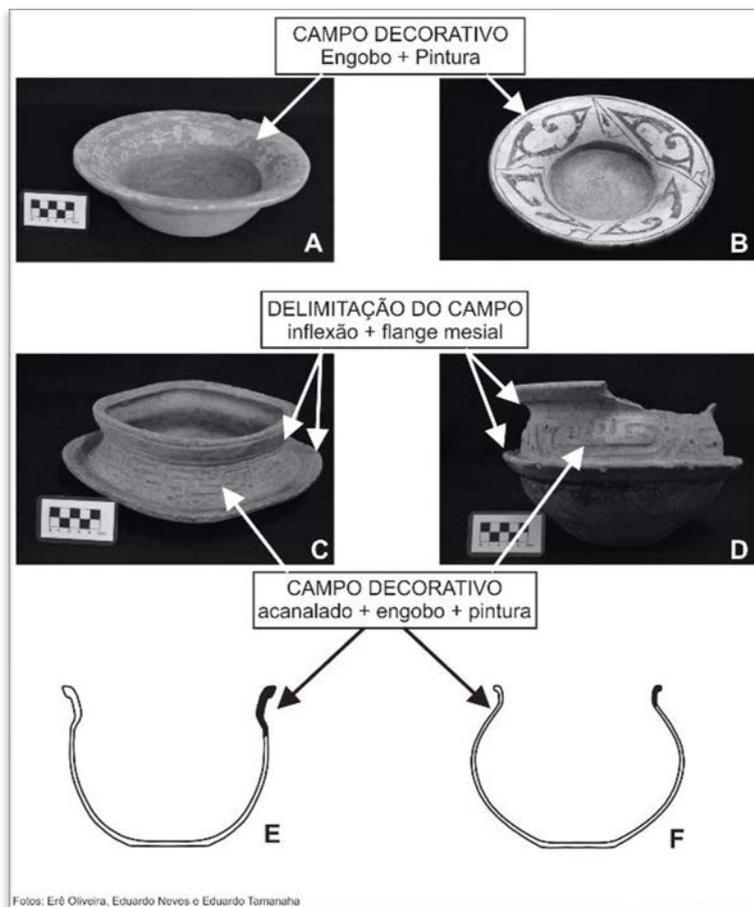


Figura 60. Detalhe do prato de cerâmica (B) encontrado no sítio arqueológico de Tonantins. Fotografia retirada do artigo (TAMANAHA & NEVES 2014).

Os objetos que são avaliados segundo o critério de registro da memória de um acontecimento ou da participação Ticuna em evento de valor histórico, são incluídos entre os objetos do museu. Caso de um colar da etnia Xavante exposto no Museu ao lado de uma fotografia de um indígena usando o colar exposto (Figura 61), com uma etiqueta que informa sobre os atributos do colar e seu uso restrito aos caciques e guerreiros xavantes. Nesse mesmo espaço, também foram expostas as fotografias coletadas em encontros do movimento indígena que, segundo Nino Fernandes, mereciam estar expostas por representarem a contribuição desses povos e dessas pessoas com a luta dos Ticuna pela demarcação das terras. Verificamos a existência de outros tipos de objetos que foram recebidos como presente ou trocados em viagens, como moedas de países visitados e um

conjunto de objetos de Oaxaca (Figura 62), região do México onde existe uma rede de pequenos museus comunitários. No registro das memórias, entram ainda os objetos que caíram em desuso, mas que fizeram parte da história recente, caso da máquina de escrever, o primeiro instrumento usado para datilografar os documentos produzidos pela associação dos caciques, e as fotografias das assembleias indígenas e das lideranças.



Figura 61. Gargantilha Xavante, acervo Museu Magüta, coletor Nino Fernandes. Foto 2016.



Figura 62. Conjunto de objetos vindos de Oaxaca, acervo Museu Magüta, coletor Nino Fernandes. Foto 2016.

A única coleta que leva o nome do Pajé Paulino dentro do museu é de um boné e um revólver esculpido em madeira muirapiranga, cuja etiqueta informa que se trata de boné usado pelo SPI (Figura 63). A escolha desses objetos denota a curadoria indígena sobre quais memórias do SPI escolheram ressaltar em seu museu. E ainda sobre estes

objetos, Paulino menciona oralmente que são uma referência à PIASOL, polícia indígena do Alto Solimões. A PIASOL atuou por um breve período (2008-2009) na região do Alto Solimões, na proteção das comunidades indígenas da violência ocasionada pelo consumo excessivo de bebidas alcoólicas, entorpecentes e a cooptação de indígenas pelo tráfico de drogas que atua fortemente na região de fronteira (MENDES 2014).



Figura 63. Boné e arma em madeira, acervo Museu Magüta, coletor Paulinho Manoelzinho Nunes. Foto 2016.

O trabalho de registrar as peças que chegavam ao museu era do seu diretor, e Constantino Ramos Lopes, o primeiro a ocupar esse cargo, deixou organizado o registro das peças e as pistas de como isso poderia continuar sendo feito, a exemplo das listas com o nome dos artesãos colocadas nas vitrines. O primeiro livro de registro não foi encontrado e o livro atual foi iniciado, mas nunca foi concluído. A justificativa era sempre a falta de apoio, seguida do comentário de que nenhum indígena queria vir trabalhar no museu sem “projeto”, ou seja, sem que tivesse algum tipo de remuneração. Esses comentários expunham as dificuldades da gestão e guarda dos objetos em um ambiente construído fora da comunidade indígena, onde o trabalho solidário poderia ser acionado com mais facilidade. A construção do museu na cidade implicou um custo não somente

do tempo daquele que se voluntaria a trabalhar, mas também de deslocamento e de alimentação. São custos com os quais o museu indígena não consegue arcar, por depender de financiamento externo para desenvolver seus projetos, e a própria comunidade não concebe a manutenção desse tipo de ambiente como uma tarefa coletiva. No caso Ticuna, novamente a ideia de que as coisas têm *dono* representa um ponto de aglutinação, mas também de conflito sobre como estabelecer essa relação com o ambiente de um museu. E diante dessas dificuldades, as várias tentativas de catalogação nunca se consumaram, muito embora o livro de registro das peças, ainda que incompleto, tenha deixado uma boa estimativa da quantidade de objetos da coleção do Museu.

As tentativas de controle da quantidade de objetos se davam por meio da memória do lugar que cada objeto ocupava na exposição. A vigilância constante era o meio de conferir se tudo estava em seu lugar e toda mudança promovida na exposição deveria ser definida pelo diretor do museu, que assim conseguia manter o controle atualizado dos objetos. Essa forma de controle visual era um gerador de desconfianças mútuas e acusações veladas de desvio ou de venda, principalmente, de pequenos objetos como colares e anéis. Outro fator de discórdia era a acusação de falta de cuidado ou de sujeira, dizer que o museu estava sujo, que as janelas não eram abertas ou que as peças estavam empoeiradas representava uma denúncia tão ou mais séria quanto a de desvio de objetos⁷⁸.

As acusações nunca eram diretas, nem comprovadas ou, verdadeiramente, investigadas; representavam antes, um tema para fazer queixas e demonstrar que a permanência desses três agentes, Nino, Hilda e Paulino, dentro museu, necessitava estar sendo sempre negociada e afirmada em seus laços de confiança para atestar a capacidade de permanecer no cargo, cuja competência mais importante era a capacidade de se mostrar digno de confiança para permanecer no museu, sobretudo *cuidando* dos objetos.

Enquanto o registro dos objetos era um fator de tensão, o mesmo não ocorria com o registro da visitação, cuja presença era anotada no mesmo caderno desde o ano de 2005. O livro de assinaturas ficava à entrada do museu e os visitantes eram convidados a assiná-lo quando saíam. Esses dados de visitação vêm sendo contabilizados e geram informações que até o ano de 2016 seguiam sendo realizadas. Os dados disponíveis (tabela 1) nos permitiram acompanhar o número anual de visitantes e as variações entre eles. Entre 2005

⁷⁸ A apreensão desse modo de controle foi observada durante o tempo de convivência que tive dentro do museu e do contato com cada um dos três principais agentes, em particular nas conversas sobre o funcionamento e o controle dos objetos, quando pude testemunhar a troca de acusações.

e 2010, o museu apresentou uma média de 1117 (um mil cento e dezessete) visitantes ao ano, sendo que nos anos de 2005 e 2008 o número foi abaixo dessa média. No sexênio seguinte, de 2011 a 2016, a média caiu para 629 (seiscentos e vinte e nove) visitantes por ano. As nacionalidades informadas no livro de visitas demonstram um significativo fluxo de estrangeiros vindos em grupos turísticos da Colômbia e com predominância desta nacionalidade. O fluxo de estudantes pode ser verificado como tendo sido, em média, de cerca de três grupos por ano, mas ganhou impulso com a visita nos anos de 2009 e 2010. Foram considerados para esta contagem os grupos com mais de quinze estudantes oriundos do Brasil e da Colômbia e a cada três grupos, um era da Colômbia. A frequência dos alunos universitários brasileiros foi registrada desde o ano de 2005 e eram, na maioria, alunos do Instituto Natureza e Cultura da Universidade Federal do Amazonas, *campus* de Benjamin Constant (Tabela 1). Em nenhum grupo aparece o nome de uma escola da educação básica, de modo que não foi possível identificar o fluxo da visita de crianças e adolescentes das escolas do Município ao Museu.

Table 1 Registro de visitação ao Museu Magüta nos anos de 2005 a 2016.

ANO	Número de visitantes	Grupos de Estudantes
2005	525	3
2006	1679	1
2007	1058	2
2008	709	3
2009	1135	7
2010	1595	7
2011	830	4
2012	1600	3
2013	400	3
2014	416	2
2015	430	1
2016 (até julho)	100	2

A diminuição do número de visitantes ao longo desse período atravessa questões amplas e difíceis de serem cobertas no escopo deste trabalho, mas algumas explicações são oferecidas pelo próprio diretor do Magüta, que identifica o Museu e um restaurante a beira de um lago onde é possível pescar, como os pontos turísticos de maior destaque na cidade. Seu entendimento é de que a falta de investimento na infraestrutura, no cuidado das ruas e na segurança para os turistas inibiu a indicação da cidade como um destino turístico para quem chegava à região da floresta amazônica pela cidade colombiana de Letícia. A segunda razão consistiria no aparecimento de um outro museu Ticuna, em

Puerto Nariño, às margens do Lago Taropoto, na Colômbia (Figura 64), que, na opinião de Nino, passou a concorrer como atração no destino dos turistas.



Figura 64. Centro de Interpretación Ambiental, NATUTAMA. Puerto Nariño, Colômbia. Foto 2016.

Os motivos expostos representam uma leitura acurada da realidade no entorno, uma vez que a cidade de Puerto Nariño é composta de uma população majoritária de indígenas Ticuna colombianos e representa um projeto bem sucedido de preservação da vida aquática na região, onde vivem os botos cor de rosa, e de um estilo de vida sustentável, subsistindo do manejo da floresta. Conta com o apoio de uma fundação, que criou, junto com jovens indígenas Ticuna, um espaço para mostrar a vida dentro do rio e nas suas margens. Trata-se de uma experiência sensorial que faz uso das habilidades dos indígenas na criação de esculturas em madeira, com as quais recriam o ambiente aquático e as sensações de estar em uma noite estrelada, com os pés na areia, visualizando animais noturnos da floresta. A cidade é muito bem cuidada, a circulação é feita a pé ou de bicicleta, não existem automóveis e a cidade é um projeto de vida sustentável e devotada ao turismo, em tudo aprazível e tranquila. O oposto da cidade de Benjamin Constant, que já padece, em menor escala, de alguns males das cidades grandes.

2.2.1 A exposição e as relações de sociabilidade

No ano de 2005, o museu passou por reformas em sua estrutura física. Quatro novas salas foram construídas para abrigar um arquivo, a biblioteca, a lojinha de artesanato e um escritório. Com essas mudanças, o espaço da exposição foi ampliado e uma sala ficou totalmente reservada para os elementos rituais ligados mais diretamente à moça nova. Um resguardo foi construído dentro do museu e foi pintado por Pedro Inácio Pinheiro. A escultura da Moça Nova passou a ser exibida dentro desse resguardo, cercada por fotografias sobre o ritual, um grande pote de cerâmica que se usa para guardar a bebida fermentada, instrumentos musicais e um *To'cü*, a buzina usada para anunciar o convite para *Festa da Moça Nova* nas diversas comunidades indígenas. Antes dessa mudança, a sala abrigava somente os instrumentos musicais, quadros explicativos e fotografias sobre o ritual, ficando a escultura da moça nova à entrada, numa indicação para o visitante de que, a partir daquele ponto, iniciava-se o espaço de exposição dedicado ao ritual dos Ticuna. A mudança de lugar da escultura da Moça Nova implicou na separação de dois elementos que necessitam de cuidados no ambiente ritual: a moça nova e os mascarados. Essa disjunção reflete e reproduz as partições do ambiente ritual onde elementos como a moça nova, a bebida, os instrumentos musicais fazem parte do conjunto de coisas daquele que é o *dono* do ritual. As máscaras são o domínio dos convidados que precisam ficar separados da moça nova no ambiente ritual. A separação dos *tururis*, os mascarados, representa o ajuste mais significativo no equilíbrio das relações entre os objetos no ambiente ritual dentro do museu.

Esta é uma separação que visa manter a estrutura do ritual na exposição, resguardando a moça dos que lhe podem afetar. A afetação que pode sofrer a moça nova não representa um risco somente para ela, mas para toda sua comunidade, que poderia ser atingida como um todo. Tais afetos provocariam prejuízos na prosperidade da comunidade nas suas relações com a natureza. Dentro do museu, esses afetos dizem respeito à manutenção da existência desse espaço, bem como à saúde dos corpos humanos que ali estão em constante convivência.

Na forma de expor as peças, existem aspectos que não são evidentes sobre os objetos, mas que indicam um esforço de reconstrução da dinâmica dos lugares de onde os objetos são oriundos ou ainda dos contextos rituais de que fizeram parte. A performance executada pelo Pajé Paulino, na sala de exposição dedicada aos artefatos que fazem parte do “ritual da moça nova”, é um desses aspectos. A dinâmica imposta aos

visitantes do museu, na hora de falar sobre os mascarados, segue uma ordem que não pode ser modificada e o mesmo acontece com a música ou o canto que está associado a cada mascarado; essa ordem segue a mesma sequência em que tais mascarados são apresentados no contexto ritual. Na sala, as máscaras foram arranjadas seguindo a ordem em que entram na festa e assim são apresentadas pelo Pajé por meio do canto de cada uma delas. Esses arranjos ganham novos aspectos que nos põem em contato com *coisas* e não somente com *objetos*. O *canto* da máscara e a sua *voz* nos colocam em contato com as linhas que atravessam sua existência, demonstrando que aquilo que vemos como uma máscara possui conexões com um mundo que existe na floresta. Na composição da máscara existem partes de várias árvores, essas partes estão em conexão com o conhecimento para retirar da floresta os materiais que vão servir para fazer as máscaras e que agradarão ao seu *dono* e a um sem número de outras interações, registradas na memória dos antigos e transmitidas à geração seguinte no cotidiano do preparo ritual. O canto da máscara, mesmo quando reproduzido por um Pajé, só será bem executado se tiver *a voz dela*, uma *voz* que só pode ser bem ouvida se tiver seu próprio instrumento de sopro, feito a partir de uma planta específica.

Na sala do Museu Magüta, o Pajé Paulino fala com desenvoltura e com um certo ar de cuidado na voz sobre as máscaras no museu. Ele conta sobre o *Mapinguari ou Pinguari* (Figura 65):

“Isso aqui [tocando com as mãos de leve na máscara] tem hora pra ele entrar na Festa da Moça Nova; primeiro, entra os que estão aqui, primeiro todo aí [apontando para as outras máscaras], então último entra porque é alto e entra assim na casa baixando, dizendo que ele é um animal, lá dentro [da máscara] tem um negócio pra ele apitar [começa a cantar] assim que ele entra. Ele vai entrando, chegando ele vai cantando como estou cantando agora, mas tem um negócio pra ele soprar, pra ficar bonita a voz dele [continua o canto]. Cantando que lá vai bicho que vai chegando, entrando na Festa da Moça Nova e tomem cuidado, pessoal toma cuidado da Moça Nova que lá vem bicho do mato que vai chegando, vai cantando, tudo ele canta que ele vai fazer se ninguém pegar ele, ninguém cuidar dele, ele faz como ele quer com povo visitante...[pausa] naquele tempo na festa tem copeiro, tem polícia pra cuidar, pra definirem, pra pegarem ele, pra ele chegar com calma, porque ele vem com força e vem brabo, essa história é desse tal de Pinguari.” (Paulino Manoelzinho Nunes 2019).



Figura 65. Mascarado, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

Essas experiências proporcionam uma relação e uma interação significativas com a natureza humana, que possibilitam tomar consciência e tornar inteligíveis as conexões e toda a vida existente nas *coisas* do museu indígena.

Outra mudança verificada na exposição diz respeito aos quadros que narram o mito de origem dos Ticuna e que originalmente foram pintados por Pedro Inácio. Conforme dito anteriormente, os quadros que estavam no museu foram confeccionados em oficinas de pinturas e serviam para esclarecer diferentes aspectos da cultura Ticuna para o visitante do Museu Magüta. Os desenhos feitos em hidrocor foram substituídos por quadros pintados a óleo sobre tela (Figura 66), executados por um artista plástico indígena da região do Alto Rio Negro, Dhiani Pa'saro⁷⁹, da etnia Wanano. Este artista

⁷⁹ O artista, nascido em 1975, no município de São Gabriel da Cachoeira, região do Alto Rio Negro, estudou pintura e marchetaria no Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura da Amazônia, de Manaus, em 2007. Uma breve biografia dele consta em <https://www.institutodirsoncosta.com.br/artistas/dhiani-pasaro/> Acesso em 05/06/2021.

plástico possui 14 quadros no Museu Magüta onde reproduz em óleo sobre tela, os desenhos que foram feitos em papel durante o período de criação do museu. Os quadros reproduzidos pelo artista, em sua maioria, são dos desenhos que foram feitos por Pedro Inácio Pinheiro. Constatamos que eram reproduções dos originais, por meio do estudo das fotografias dos objetos do Museu Magüta que estavam na reserva técnica, onde ainda se encontravam alguns dos quadros originais danificados pela umidade (Figura 67).



Figura 66. Quadro com os irmãos Yóí, Ipi, Aicanã, Mowatcha, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

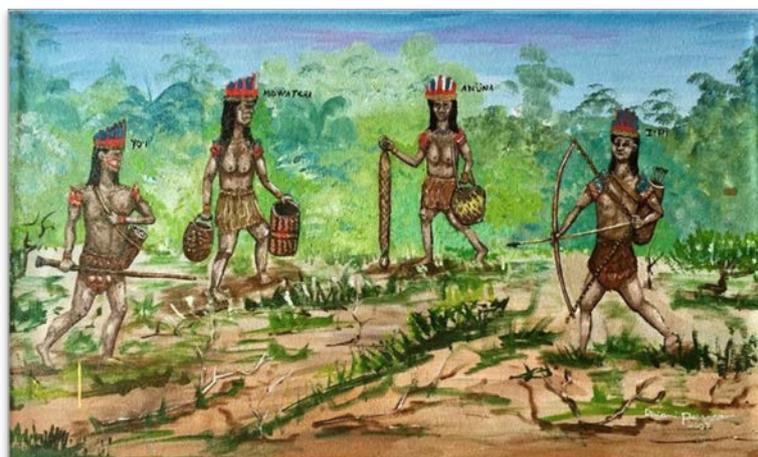


Figura 67. Quadro cópia do desenho feito por Pedro Inácio, autor Dhia'ni Pásaro, acervo Museu Magüta. Foto 2016.

A mudança ocorreu no mesmo período em que a direção do Magüta se movimentou para adquirir um registro jurídico próprio e atuar como uma instituição independente da organização dos caciques. A contratação de um artista plástico para refazer os quadros do Museu foi efetuada por Nino Fernandes, que, além dos quadros, também encomendou esculturas em madeira.

2.3 A ocupação dos espaços no “território” do museu

O terreno e a edificação onde está instalado o museu possuem uma divisão territorial não declarada, mas demarcada e definida pelo uso. A parte da frente do terreno conta com a construção independente de duas salas onde funcionam o escritório e a lojinha que comercializa artesanato indígena e outros produtos com a marca do museu. A seguir, vem a parte dedicada propriamente ao museu, que é um salão com paredes que dividem o ambiente em cinco salas dedicadas à exposição e uma sala dedicada à reserva técnica. Uma outra construção ao fundo e com entrada independente possui duas salas, que são utilizadas para os trabalhos do Pajé Ticuna que é membro da diretoria do Museu. A maneira de ocupar e usar o espaço expõe as formas dos indígenas de lidar com este ambiente. O Museu além de estabelecer um território indígena na cidade, cria uma possibilidade de troca com os moradores locais, por meio dos objetos e das práticas de cura. Tal experiência coloca os visitantes locais diante de objetos e de práticas medicinais exercidas por um Pajé Ticuna que também faz parte da história de vida das populações amazônicas.

Os caminhos percorridos no espaço do museu e os objetos são recursos para abordar os diferentes elementos da cultura material Ticuna, partindo do princípio de que estes objetos estão sendo manipulados no ambiente do Museu Magüta. Utilizo a denominação *domínios internos* para designar os espaços onde se guardam os objetos – como é o caso das salas de exposição e dos locais onde os objetos não convencionais são manipulados, caso das plantas cultivadas e dos remédios preparados. Denomino *circuitos externos* os caminhos de circulação dentro do museu. Estas denominações que emprego levam em conta a frequência regular de pessoas que não vão ao Museu para visitar a exposição.

No Magüta, foi possível identificar quatro caminhos regulares que fazem parte do que chamo de *circuitos externos*: um que leva ao Pajé, outro que leva ao museu, um terceiro que leva ao comércio de artesanato e o quarto que leva ao diretor do museu. Os acessos à loja de artesanato e ao escritório são percursos feitos, em sua maioria, pelos indígenas que acorrem à cidade por motivos diversos, como vender, comprar e resolver problemas burocráticos. As conversas no escritório podem resultar em esclarecimentos

ou em soluções dos problemas e também em trocas de notícias. O circuito que leva ao Pajé Paulino é compartilhado em igual medida por indígenas e não-indígenas. Nos domínios internos, estão o caminho que leva direto para a exposição, só utilizado quando chegam turistas, pesquisadores ou grupos de alunos e professores, e o caminho onde as plantas medicinais são cultivadas pela esposa do Pajé Paulino, o ambiente onde os remédios são preparados, bem como o ambiente onde acontecem as consultas e a prescrição dos medicamentos. O cultivo das plantas é feito na parte externa do museu, as plantas medicinais usadas pelo Pajé Paulino são cultivadas por sua esposa e todas as plantas que estão no ambiente do museu têm propriedades medicinais. Cultivadas de modo discreto, não chamam atenção, estão dispostas rente aos muros ou nos fundos do terreno. Em alguns casos, podem até ser confundidas com um mato ordinário que cresce próximo da entrada do Museu, no caminho por onde passam os que chegam com a finalidade de se consultar com o Pajé Ticuna.

Observamos que essa utilização do espaço do Museu demonstra a existência de uma camada de outras ações que são exclusivas de um museu indígena, pois estão diretamente ligadas à cultura Ticuna e fazem uso de toda a sua complexidade por movimentar o sistema de crenças, de cura, de conhecimento e da manipulação de plantas como fármacos.

2.3.1 A reserva técnica e o arquivo

As instalações do museu, em 2016, estavam em péssimo estado e a documentação existente estava comprometida com fungos. Os móveis e boa parte do prédio haviam sido atacados por cupim e não foi possível localizar o registro sobre a documentação existente ou sobre qual foi seu destino e nem se alguma documentação foi retirada e levada para outro lugar. Os documentos existentes estavam empilhados nas áreas protegidas da chuva, que se imiscui para dentro do prédio por meio das muitas goteiras do telhado.

A sala destinada à reserva técnica guardava uma diversidade de peças, algumas constam em um livro de registros, objetos ensacados também parecem esquecidos nas prateleiras. Estas são peças que nunca foram expostas e que ninguém pensa em expor, porque este é outro tema que não tem eco, uma vez que a exposição já está pronta e não se cogita fazer uma nova. A reserva técnica estava destinada a guardar as peças *velhas* e sem perspectiva de uso; servia também como um depósito de objetos mais volumosos

que não cabiam no espaço da exposição e para guardar objetos danificados que não estavam relacionados ou que esperavam que algum registro deles fosse feito.

O arquivo se resumia a uma sala com caixas empilhadas e distribuídas por armários de madeira e estantes. Algumas das caixas possuíam etiquetas no lado externo, indicando conter documentos referentes aos convênios firmados entre o CGTT e a FUNASA. Os documentos em papel que eram considerados importantes pelos *donos* do Museu, estavam atrelados ao seu registro em cartório⁸⁰; atas de assembleias e estatutos que estavam dentro desse critério, bem como registros em cadastros nacionais e documentos contábeis, eram guardados em pastas com o diretor.

Paulino e Hilda Félix guardavam fotografias antigas sob o vidro de suas mesas de trabalho. Elas poderiam ser objeto do arquivo, mas atuavam como um recurso da memória viva e como mais um auxiliar da oralidade, pois cada fotografia trazia à tona trechos de histórias vivenciadas e que remetiam a projetos realizados coletivamente, que eram sempre recontadas, avivando a memória daquele que narrava os eventos capturados nas fotografias.

As atividades de restauro e de conservação são apenas uma lembrança atestada por equipamentos como os desumidificadores, obtidos nos anos iniciais de funcionamento do museu e que, há muito, descansam inúteis, pois na distante realidade vivida pelas pequenas cidades do interior do Amazonas, os especialistas em conserto de equipamentos, digamos, incomuns, simplesmente não existem.

A mesma lógica pode ser aplicada ao registro das peças, em que o processo de catalogação nunca se consumou e o que vigora é a memória sobre o lugar ocupado pelo objeto na exposição, memorização essa que garante o controle sobre os objetos pelo *dono* do Museu.

Restaurar é um verbo sem efeito, pois esta ação não faz sentido no universo Ticuna, visto que a capacidade de fabricar as peças permanece viva e objetos antigos ou velhos não são apreciados. Esta é uma lógica partilhada por outros povos ameríndios, como os Wayana, cujo critério para que um objeto mereça ser guardado em sua aldeia é

⁸⁰ A prática de registrar atas, assembleias e estatutos em cartório tem sido muito utilizada dentro do museu para dar validade a decisões tomadas nessas reuniões menores, principalmente aquelas que comprovam a separação entre o Museu Magüta e a organização dos caciques. Essas decisões são registradas e, posteriormente, submetidas às grandes assembleias dos caciques Ticuna. São documentos dos quais se possui cópias, mantidas no escritório do diretor.

o de que seja novo, recém-criado, pois assim ainda preserva a sua forma evidente, que é a sua “pintura corporal” (VELTHEM 2004).

No Museu Magüta, foi possível verificar que interesses muito diversos poderiam ser mobilizados no processo de classificação dos objetos que mereciam ou poderiam ser guardados, demonstrando que os critérios de classificação nativos, bem como a noção de valor, estão em ação mesmo quando o colecionamento feito se deu sob condições exógenas.

2.3.2 As práticas do museu indígena Ticuna

Cada um dos três agentes do museu se posicionava em perspectivas diferentes e aplicava critérios distintos para classificar os objetos ali guardados quanto ao seu valor. Aqui quero destacar três critérios: *os objetos valem muito; objetos novos; objetos têm poder.*

Na visão do *dono* do museu, o seu diretor Nino Fernandes, é preciso “*ter cuidado que as peças valem muito*”. O critério *os objetos valem muito* reflete a incorporação das noções de sacralidade do objeto que está dentro do museu, cujo valor se afere a partir de critérios como a antiguidade: quanto mais antigo, mais raro e, portanto, mais valioso. O critério, assim pensado, não leva em conta o fato de que aqueles objetos ainda são construídos por pessoas que vivem próximas ao Museu. O “pessimismo sentimental” do *dono* do museu, conforme conceituado por Sahlins (1997), pelo possível desaparecimento da cultura Ticuna é uma tentativa de impingir para aqueles objetos ali guardados a mesma mística reivindicada pelos museus não-indígenas.

Para o Pajé Paulino, o importante era ter peças novas e para isso desejava “*fazer projetos para renovar as peças que estão velhas*”, pois em seu critério de valor as peças precisavam ser novas, com a pintura bem viva e com o *tururi* íntegro. Em sua opinião, as peças do museu estavam feias porque a pintura estava desbotada, estavam velhas por ter manchas e esgarçamentos provocados pelo tempo e pela umidade amazônica. Não tendo conseguido nenhum *projeto* que pudesse financiar a renovação das peças, usou parte da tinta com que havia pintado as paredes do museu para renovar a pintura de algumas peças que considerava estarem danificadas. Assim, pintou vasos e outros objetos (Figura 68 e Figura 69). O valor, neste caso, estava associado ao que era novo que, por sua vez, estava associado à vivacidade e à integridade de suas formas. O critério usado pelo Pajé em tudo difere do valor atribuído à longevidade dos objetos no museu e se aproxima das práticas

realizadas pelos homens Ticuna no trato com os objetos de uso ritual. As máscaras e as flautas, que são de confecção masculina, depois de terminada sua participação no ritual da moça nova, ou seja, depois de terem bebido, se alimentado, dançado e brincado na festa, são levadas a uma parte separada e lá abandonadas definitivamente, podendo ser usadas por crianças ou mesmo desmontadas, o que indica que o objeto, depois do uso, perde o *status* ritual e passa a ser um objeto comum como qualquer outro (GOULARD 1994:386).



Figura 68. Cesto de tucum, acervo Museu Magüta, pintado por Paulino Manoelzinho Nunes. Foto 2016.



Figura 69. Cesto de tucum, acervo Museu Magüta, pintado por Paulino Manoelzinho Nunes. Foto 2016.

A artesã Hilda tinha como critério o temor da força que os objetos ali guardados possuem; para ela, a presença do Pajé é necessária para proteção do museu. O museu é alvo de cobiça e de inveja, todos que estão nele podem ser afetados, por isso é imprescindível a proteção do Pajé. Em conversa que se deu nas dependências do museu, Hilda rememora quando os dois Pajés se juntaram para fazer um “trabalho” dentro do Magüta. Enfática, afirma que o trabalho durou uma noite inteira. O Pajé Sílvio, o primeiro Pajé a viver na casa que fica no mesmo terreno, atrás do museu, e o Pajé Paulino, que foi escolhido para substituir o Pajé Sílvio por ocasião de sua morte, os dois se reuniram para livrar o museu de ataques que só poderiam ser combatidos por meio dos conhecimentos xamânicos dos dois pajés juntos.

Entre outras lembranças, Hilda contava que o diretor do museu foi “tratado” pelo Pajé Paulino por duas vezes contra “feitiçaria” e “inveja”, e atribuiu ao Pajé a pronta recuperação de Nino Fernandes depois que este se envolveu em dois acidentes de trânsito. A experiência da própria Hilda sob a proteção do Pajé foi a cura da “preguiça”, pois durante um bom tempo não sentia vontade de ir ao museu trabalhar. Os cuidados do Pajé Paulino lhe curaram da preguiça e ela voltou a fazer os seus trabalhos no museu. O reconhecimento de Hilda de que Paulino “é um Pajé verdadeiro mesmo” ressalta que se trata de um Pajé que se dedica somente à cura das enfermidades.

O trabalho do Pajé Paulino se dá, no âmbito da cura individual das pessoas que trabalham no museu, na proteção do ambiente, no preparo de remédios e no atendimento dos que chegam à procura de seus serviços. Nesse sentido é possível falar de xamanismo, considerando que os pequenos rituais preventivos e curativos são realizados de modo individual pelo Pajé, em um ambiente que é coletivo – ainda que não seja possível identificar as características que o definem, posto que as práticas podem ser coletivas, como nos rituais de distribuição de *ayahuasca* realizados na casa em que mora, nos fundos do terreno do Museu, ou individuais, como nos atendimentos. É possível estabelecer tal associação, considerando que a função do Pajé Paulino está intimamente conectada aos aspectos da política e aos rituais de cura Ticuna. E que uma de suas atribuições é levar notícias às comunidades mais distantes, relatar os acontecimentos, coletar impressões, opiniões e apoio dos caciques, atuando como um mensageiro entre o ambiente do museu – a fronteira com o mundo dos brancos – e as comunidades. De outro lado, sua ação representa a manutenção da memória das práticas de cura dos Ticuna, sendo esta uma das características apontadas para enxergar o xamanismo como um sistema sociocultural (MONTARDO 2002).

As afirmações de Hilda reforçam que a importância da presença do Pajé no museu está associada à função por ele desempenhada na sociedade e no ritual Ticuna. As suas ações são de grande atenção com os problemas da sua comunidade, que por conta da sua vivência no museu foram ampliadas para além da sua comunidade de origem. É uma função importante por estar associada com a produção e a reprodução simbólica dos recursos naturais da comunidade, e dentro do ritual o seu papel é de mediador das relações entre os humanos e os “pais” ou os “donos” dos animais e de outros elementos da natureza (GOULARD 1994:393).

Os posicionamentos dos agentes do museu revelam critérios de valor, vitalidade e perigo nos arranjos que envolvem a guarda dos objetos e revelam os conflitos que implicam nos usos de espaços, como a reserva técnica e o arquivo. Estes conflitos somente existem quando são confrontados com as expectativas projetadas no início da criação do museu acerca de quais deveriam ser seus usos e atribuições, com os usos que os indígenas começam a dar aos espaços quando se apropriam dele.

Parte 3

Objetos Ticuna em coleções etnográficas – uma proposta de colaboração com o Museu Magüta

Inicialmente, apresentarei a minha inserção no campo para expor o processo de negociação com os indígenas Ticuna para realizar a pesquisa e as circunstâncias que foram determinantes na opção de realizar o trabalho usando como fonte os objetos Ticuna do Museu Magüta e de quatro museus etnológicos europeus. Em seguida, situo a discussão sobre o trabalho de colaboração entre museus etnológicos e comunidades de povos originários realizando um mapeamento do conceito de colaboração e verificando como esse tema tem sido abordado nos museus a que tive acesso. Tomo como ponto de partida, as discussões e reflexões ocorridas no simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu: conhecimentos compartilhados no Humboldt Forum*⁸¹, promovido pelo Museu Etnológico de Berlim em 2018. Ao final da primeira parte do capítulo, apresentarei um levantamento não exaustivo das iniciativas de colaboração no Brasil, situando o projeto de construção do Museu Magüta como um dos precursores dessa metodologia.

A segunda parte do texto descreve o processo de registro fotográfico dos objetos Ticuna no Museu Magüta, em Benjamin Constant, bem como o trabalho desenvolvido nas reservas técnicas no *Museum Fünf Kontinente* (MFK), em Munique, no *Museum Etnológico* de Berlim (EMB), no *Museum der Kulturen* de Basel (MKB) e no *Weltmuseum Wien* (WMW), em Viena, sobre as coleções de objetos Ticuna em cada uma destas instituições.

3.1 O trabalho de campo em Benjamin Constant

⁸¹ Simpósio promovido dentro do Projeto *Compartir Saberes*, no âmbito do Museu Etnológico de Berlim, em outubro de 2018, consagrado à reflexão acerca das ações de colaboração empreendidas por esse museu com indígenas do Brasil e da Venezuela.

O primeiro contato que tive com os Ticuna aconteceu em 2010 e foi com Hilda Pinto Félix, uma artesã Ticuna que estava em viagem para vender artesanato nas feiras em Manaus. Eu então iniciava minha pesquisa sobre a cestaria Ticuna (TEIXEIRA 2012) e buscava conhecer as artesãs dessa etnia. Por intermédio de Hilda, conheci outras mulheres artesãs que integravam três associações localizadas nas comunidades de Cordeirinho, Filadélfia e Bom Caminho, na Terra Indígena Santo Antônio, no município de Benjamin Constant, quais sejam: AMIT – Associação de Mulheres Indígenas Ticunas da Comunidade de Filadélfia, AMATÜ – Associação das Mulheres Artesãs Ticuna da Comunidade de Bom Caminho e MEMATÜ – Associação das Mulheres Artesãs Ticuna de Porto Cordeirinho. Graças à disposição das artesãs dessas três associações em se reunirem para tecer juntas em um espaço comum, reproduziu-se uma ação que, geralmente, realizam no interior de suas casas. Isto proporcionou numa experiência muito especial de troca entre elas e no registro etnográfico de sua prática (*idem*).

A segunda pessoa que foi determinante para ampliar as minhas relações no campo foi Nino Fernandes, que junto com Hilda Félix compunha a diretoria do Museu Magüta à época. A proposta de trabalho em conjunto com as artesãs, cercada por uma escuta ativa de como desejavam realizar as atividades e o que viam de interessante nas propostas levadas por mim, marcou a maneira como passei a me relacionar com os Ticuna e com o Museu. O aprendizado sobre como conduzir uma pesquisa num ambiente em que as relações pessoais necessitam ser constantemente harmonizadas⁸² foi determinante para certas percepções. A principal delas foi compreender que considerar os objetos produzidos pelos Ticuna que estavam no museu como conjunto basilar em torno do qual seria possível fazer convergir diferentes ações, percepções e narrativas dos indígenas era condição essencial para compreender o que representava o Museu Magüta para os Ticuna.

A primeira negociação se deu em torno da proposta de construção de um catálogo para o museu como condição para a autorização de realizar a pesquisa. Apesar de aceita pela diretoria, essa proposta se mostrou insuficiente como contrapartida diante das inúmeras e urgentes necessidades elencadas pelos agentes do museu. Foi necessário criar uma proposta alternativa que pudesse atender a essas demandas, pois, para o diretor, Nino Fernandes, uma pergunta precisava ser respondida com urgência: “O que querem os Ticuna com o seu museu?”.

⁸² Conforme descrito na Parte 1.

As diferentes e divergentes visões dos indígenas sobre o Museu Magüta se apresentavam sujeitas aos afetos do emaranhado de sobreposições nas relações interpessoais dos Ticuna. Portanto, abordar as relações entre os indígenas a partir da sua política, tendo nas memórias individuais o sustentáculo primordial para extrair, compreender ou mesmo explicitar um pensamento indígena sobre o museu, deveria considerar a política Ticuna e levar em consideração um universo de mais de duzentas comunidades, numa população estimada em mais de 40 mil pessoas. Os estudos sobre a política dos Ticuna apontam campos políticos bem marcados e com uma complexidade própria. Uma dessas abordagens identifica a divisão e os conflitos entre os grupos Ticuna a partir do conceito de facção, como forma de explicar as relações construídas em um determinado período da história desse povo. Essa visão analítica interpreta o faccionalismo entre os grupos como uma componente política, dentre outras, no interior de uma situação histórica específica, no caso, o colonialismo revisitado na situação do seringal, que teria servido como instrumento de dominação por parte dos agentes do Estado, que estimulavam e utilizavam os conflitos entre os grupos na relação que desenvolviam com os indígenas Ticuna (OLIVEIRA 2015).

Uma outra perspectiva sobre a formação e a política praticada no interior dos grupos Ticuna considera, como fator determinante para a recorrência dos conflitos, a existência de novos agentes externos com influência nas comunidades e a formação de uma grande quantidade de unidades políticas, não necessariamente facções, mas que são impulsionadas por esses agentes externos e/ou internos aos grupos. Essas unidades políticas menores ficariam sujeitas aos diversos interesses desses agentes e produziriam uma multiplicidade de vozes dissonantes, que gerariam uma política polifônica, em que prevaleceriam interesses considerados mais individualizados ou restritos a pequenos grupos com influência em detrimento de interesses de caráter amplamente coletivos (ALMEIDA 2015).

Para Mislene Mendes, os grupos Ticuna mantêm, entre si, um parco equilíbrio entre forças conflitantes. Como essas forças são dinâmicas, elas poderiam se manifestar a qualquer momento, dividindo novamente os grupos entre si diante de novas situações sociopolíticas, ou seja, o clima de instabilidade é uma constante e os acordos mudam invariavelmente (MENDES 2014:50).

A partir desse entendimento sobre a ação política dos grupos apresentados por Mendes (2014) e Almeida (2015), bem como da volatilidade das relações e dos acordos que vivenciamos durante as negociações para o trabalho de campo desta pesquisa, foi

possível identificar, nas relações com os agentes do Museu, que as práticas eram fragmentos da sociopolítica desenvolvida pelos grupos Ticuna. Isto permite compreender as relações entre os agentes do Museu como um fractal, uma reprodução em menor escala dessa dinâmica, por guardar em seu todo os mesmos elementos e conflitos que caracterizam a complexidade da sociedade Ticuna. O museu é o espaço em que se pode escolher como representar o Povo Ticuna e definir qual passado é importante de ser lembrado e reverenciado, por meio daquilo que se decide expor. O próprio museu, como entidade apartada das associações, é capaz de representar todo o universo Ticuna.

Essa compreensão permite aplicar, também para o Museu Magüta e os museus indígenas que surgiram a partir dessa iniciativa, a constatação de que “os museus e a imaginação museológica são profundamente políticos” (ANDERSON 2008:246). O espaço museológico, como um fractal da sociedade Ticuna, serviu para definir uma abordagem ancorada no estudo dos objetos, nas escolhas de exposição e nas práticas (ações recorrentes) que ali se desenvolviam; marcou o início das negociações do campo e me fez buscar nos objetos e nas ações a narrativa que ajudasse a compreender a existência do museu ao longo do tempo.

3.2 O seminário no Museu Magüta – “os caciques devem decidir o que querem com o seu museu”

A proposta de um encontro dos caciques aos moldes de um seminário promovido pelo Museu Magüta, foi defendida por Nino Fernandes nas negociações do campo, para responder a um questionamento: “o que querem os Ticuna com o seu museu?”. Seria uma forma de reação aos indígenas que o acusavam de querer ser “dono” do museu? Entre outras falas, Nino dizia não ganhar nada para estar ali e que, ao contrário, tinha despesas com as contas de água e energia elétrica. Nino vinha se mostrando cansado das intermináveis disputas para aprovar junto aos caciques Ticuna todas as iniciativas de projetos que partiam do museu; encontrava na ideia de realizar uma grande assembleia ou um seminário a maneira de reunir todos aqueles que poderiam decidir sobre os rumos que o museu deveria seguir para continuar existindo.

As relações de poder que se desenvolviam dentro do museu eram marcadas pela ideia de *dono*, existia a percepção de que estar dentro do museu representava uma mudança, uma forma de alcançar um novo patamar na escala social e a associação mais

evidente era a relação com dinheiro. A noção que circulava entre os indígenas sobre os agentes do Museu era a de que alguém estava ganhando dinheiro naquele lugar e não permitia que outros indígenas pudessem fazer o mesmo. Outra ideia recorrente era a de que alguém desejava fazer projetos em nome dos Ticuna, mas os ganhos possíveis não representariam um benefício para todo grupo. A palavra *projeto* era uma espécie de chave fantasiosa que transformava toda ideia em uma possível solução para os problemas financeiros enfrentados individualmente pelos indígenas. Realizar uma assembleia poderia ser uma solução consensual, que contaria com a participação de uma maioria de caciques Ticuna, estimados em cerca de 80 (oitenta), que poderiam conferir a legitimidade necessária para decidir sobre os destinos do museu. A ideia de perda e de término faziam parte dos discursos e dos temores sobre a capacidade dos indígenas de manter o funcionamento do museu, mesmo sabendo que este nunca teve uma fonte permanente de recursos financeiros que o sustentasse. Nino Fernandes era conhecedor das longas distâncias amazônicas e dos altos custos para trazer todas as lideranças à sede do município de Benjamin Constant, hospedá-las e alimentá-las seguindo os costumes de hospitalidade Ticuna, e em função dessas exigências, costumava dizer enfático: “é necessário muito dinheiro”.

Realizar tal assembleia sem uma fonte de financiamento era a questão que se impunha e, claramente, parecia uma questão além do seu alcance. Para tanto, iniciei em conjunto com a diretoria do museu a construção de uma rede de contato com os pesquisadores que trabalharam com os Ticuna, supondo que assim seria possível realizar a desejada assembleia geral dos caciques em 2016. O projeto colaborativo entre mim e a direção do museu, na prática se desenhava sem um planejamento prévio, pois estava sendo construído a partir das sugestões e demandas apresentadas pela diretoria do museu e discutidas em inúmeras reuniões. A proposta de Nino Fernandes de construir uma rede de apoio marcou o primeiro período do meu trabalho de campo e se impuseram com mais vigor do que os planos iniciais desta pesquisadora que havia idealizado o trabalho de campo como sendo desenvolvido em uma sala, reunindo anotações sobre objetos e outros documentos guardados no museu.

A segunda etapa do trabalho do campo ocorreu em setembro de 2015 e correspondeu ao período de conversas e articulações com a rede de apoiadores para realizar a assembleia dos caciques, conforme solicitada por Nino Fernandes. Iniciamos as conversas com aqueles que poderiam ser os principais apoiadores, os professores do curso de Antropologia do INC – Instituto Natureza e Cultura da Universidade Federal do

Amazonas, *campus* Benjamin Constant. A primeira reunião, no Laboratório de Antropologia do INC, em 08/09/2015, ocorreu com a participação de quatro professores do curso de Antropologia, dois ex-alunos e uma ex-aluna daquele Instituto, sendo dois mestres e uma mestranda em Antropologia pelo PPGAS/UFAM. O grupo era formado de pessoas que viviam na região e conheciam a realidade do Museu e dos Ticuna. A ideia de reunir um grupo de pesquisadores foi bem acolhida e o interesse em apoiar as iniciativas foi expresso pelo desejo de firmar um compromisso mais formal entre o colegiado do curso de Antropologia e o Museu Magüta. Nino Fernandes não compareceu a essa primeira reunião no Instituto Natureza e Cultura e todos os participantes foram unânimes em dizer que nada poderia ser acordado sem sua presença.

Apesar da ausência de Nino nessa reunião, algumas questões foram levantadas pelos participantes para contextualizar as tentativas realizadas anteriormente de aproximação dos professores com o Magüta, e a partir de então foi possível estimar os limites da nossa iniciativa frente às dificuldades de relacionamento com a diretoria do Museu. Dentre as iniciativas, foi apontado um pleito junto aos vereadores do município de Benjamin Constant para aprovar uma emenda que permitisse ao município arcar com as despesas de manutenção do Museu, demonstrando já haver uma ação de um grupo de professores na busca por soluções que tornassem viável a gestão do museu pelos Ticuna.

Um outro aspecto indicado pelos professores como muito importante e passível de conflito, era quanto à participação dos indígenas universitários em projetos com o museu. A tensão residia no fato de que também os jovens já estavam inseridos nos grupos aos quais pertenciam suas famílias, o que por si só já significava uma barreira para que os alunos de grupos políticos contrários pudessem participar de projetos com o museu. Ainda assim, os professores vislumbravam espaços possíveis de participação dos alunos indígenas por meio de projetos como o PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica. Por último, consideraram que poderia ser estabelecida uma aproximação com as outras etnias da região⁸³ para explorar o Museu Magüta como um espaço de representação também desses indígenas que habitam essa porção do Alto Solimões.

Ao término da reunião, foram extraídas algumas ideias, como a de propor um convênio institucional entre o Colegiado de Antropologia do INC e o Museu Magüta, que

⁸³ A região do Alto Solimões possui uma enorme diversidade étnica. Além dos Ticuna, existem indígenas Kokama, Kanamari, Kulina, Matsés, Matis, Pano, Korubo e Marubo dentre outros.

pudesse incluir o Museu como tema de estudo das disciplinas que cada professor ministrava e, se possível, ter alunos bolsistas trabalhando nesse tipo de projeto. Uma nova reunião foi marcada para o dia seguinte, dessa vez no Museu Magüta e com a participação de sua diretoria para expor as ideias do grupo.

As falas dos professores na reunião deixaram entrever um certo temor, acompanhado de alguma descrença, quanto à viabilidade de empreender um projeto dentro dos moldes universitários no espaço do Museu. A queixa, que foi comumente esboçada, tratava do fato de que alguns professores viram frustradas diversas iniciativas anteriores de aproximação por falta de entendimento com a diretoria do museu, especialmente com Nino Fernandes. As mudanças súbitas de opinião da diretoria, bem como a revogação de autorizações anteriormente concedidas, foram os argumentos apresentados para a dificuldade de desenvolver um projeto. O fracasso nas relações desanimava os professores, que findavam por reduzir suas ações unicamente a visitas guiadas para que os alunos pudessem conhecer o museu, uma vez que muitos deles, mesmo sendo indígenas, ainda não o conheciam.

Na segunda reunião, compareceram dois dos participantes da reunião anterior ocorrida na universidade, sendo justificadas as demais ausências. Do museu, compareceram Nino Fernandes, Paulinho Nunes e Hilda Félix. Paulinho iniciou comentando sobre a importância da criação do museu mencionando os projetos desenvolvidos no passado e enfatizando o abandono sentido ao término desses projetos. Mostrou-se favorável ao que chamou de “pequenas ajudas” ou “pequenos apoios” e reforçou o que entendia como abandono do museu por parte de todos, inclusive, dos próprios Ticuna. A fala de Paulino revelava sua disposição para uma abertura do museu aos que desejavam ajudar ou mesmo desenvolver projetos que pudessem resultar em melhorias, mas deixava claro que tudo deveria ser feito sem que isso significasse abrir mão do espaço de decisão controlado pela diretoria. Hilda, mais pragmática, falou sobre os problemas do espaço físico, apontou a existência de goteiras no telhado, ataque de cupins no forro, móveis danificados pelo tempo e por insetos, sistema de iluminação precário e problemas com a limpeza e manutenção. Suas preocupações evidenciavam o conhecimento que possuía do funcionamento e das estruturas físicas do Museu, pois verificava diariamente as instalações e o estado de conservação das peças. Nino começou falando sobre o interesse dos Ticuna pelo Museu, afirmando que os indígenas não valorizavam o Museu. Amparava sua opinião no fato de os indígenas visitarem o Museu quase que exclusivamente quando levados por outras pessoas. O maior exemplo eram as

visitas guiadas por professores não indígenas que levavam seus alunos, muitos dos quais indígenas, para conhecer o local. Para Nino, o museu deveria ser mostrado a todos, indígenas ou não, por ser um bem coletivo e colocava ênfase sobre as tentativas de conseguir financiamento junto a diversos órgãos federais, bem como as dificuldades que enfrentava por conta das disputas empreendidas com outras lideranças Ticuna, cujos conflitos sempre findavam por solapar suas iniciativas de financiar ou mesmo elaborar projetos em nome do Museu. Com base no que expôs, sustentou a necessidade de promover um seminário com a presença dos Ticuna para que pudessem decidir o que queriam fazer com o museu.

Findas as exposições das partes na reunião, os professores apresentaram a proposta de se firmar um convênio entre o Museu Magüta e o Colegiado de Antropologia – INC/UFAM. Antes de responder ao que foi proposto, Nino e Paulinho disseram desejar consultar a opinião de alguns caciques Ticuna que haviam chegado à Benjamin Constant naquele dia e que, após a consulta, poderiam trazer uma resposta. Os professores tomaram o que foi dito como mais um recuo do diretor do museu. Entretanto, observo que o que subjaz na fala de Nino diz respeito aos aguerridos posicionamentos políticos das lideranças do CGTT – Conselho Geral da Tribo Ticuna, cujas discordâncias são levadas para todos os campos. Estas divergências minam as possibilidades de acordo entre indígenas que estão em lados políticos opostos, como é o caso dos dois líderes mais longevos que se tornaram rivais, Nino Fernandes no Museu Magüta e Pedro Inácio no CGTT.

As diferenças e os conflitos entre os grupos organizados sempre foram muito difíceis de serem negociados e/ou superados, e quando ocorriam aproximações, eram entre os agentes que conseguiam dialogar no interior dos grandes grupos. Por isso as negociações coletivas precisavam ser feitas em uma grande assembleia, lócus adequado para tratar as diferenças entre grupos e lideranças, ou no ritual, onde se realiza o trabalho de harmonizar as relações entre convidados humanos e não-humanos. Daí a necessidade de Nino Fernandes buscar o apoio dos caciques ou saber o que pensavam essas lideranças antes de tomar uma decisão sobre o Museu. Vejo nessa iniciativa que, apesar do comportamento possessivo de Nino com relação ao Museu, havia uma instância maior reconhecida por ele e pela diretoria que precisava ser consultada e ouvida quando o assunto envolvesse acordo ou convênio com uma instituição não indígena. Essa instância eram os caciques das comunidades e, aparentemente, naquele momento, não havia

hierarquia, alinhamento ou restrição política em relação às organizações a que certamente estariam vinculados os caciques que seriam consultados.

O trabalho de propor encontros, travar conversas, enviar e-mails, procurar soluções para aspectos burocráticos das exigências feitas a um museu indígena e tentar construir uma rede de apoiadores entre pessoas e instituições consumiram todo o final do segundo semestre de 2015. O ano de 2016 chegou mostrando as limitações da iniciativa de criar uma rede para propor um seminário/assembleia com a participação dos caciques Ticuna. A primeira limitação dizia respeito à minha condição de aluna, que me impossibilitava de coordenar um projeto que exigia financiamento. A segunda era a greve em que se encontravam professores e técnicos das universidades públicas pelo Brasil. E, por último, a conciliação entre o interesse dos indígenas e dos professores, pois, para propor um seminário com financiamento das agências de fomento, era necessária uma proposta que atendesse aos interesses de pesquisa dos grupos da Universidade e do Museu.

A proposta, tendo a mim como mediadora entre os professores e os dirigentes do Museu, colocava-me em posição de coordenar as iniciativas e as ações dessa proposição. Entretanto, para que houvesse alguma repercussão nos parceiros e em suas instituições, a iniciativa de qualquer proposta deveria partir de cada professor na instituição a qual estava vinculado. A greve pela qual passavam as universidades e as normas internas que definem quais pessoas podem propor e coordenar projetos dentro dessas instituições apresentou entraves que foram se tornando incontornáveis com o passar do tempo. É possível dizer que a disjunção entre os objetivos possíveis aos professores e as necessidades externadas pelos indígenas, que privilegiavam um lugar, no caso o Museu Magüta localizado em Benjamin Constant e a participação dos caciques, tornou inviável o projeto de um seminário financiado pelos meios disponíveis aos professores.

3.3 Negociações no trabalho de campo I – o diretor destituído

Em meados de 2016, novas negociações foram iniciadas junto à diretoria para explicar a impossibilidade de realizar o seminário no Museu Magüta. O momento era de turbulência por conta da recente eleição para a diretoria do CGTT e tal situação foi um

reforço à justificativa sobre a incapacidade de realizar o seminário. Nessa eleição, Paulino se elegeu como vice-coordenador de Sebastião Ramos Nogueira, um indígena da comunidade de Umariáçu, que foi eleito como coordenador geral do CGTT. A eleição ocorreu devido à desistência de Pedro Inácio ao cargo de coordenador geral em função de suas frágeis condições de saúde. A nova diretoria eleita para o CGTT tentou realizar uma espécie de retomada do espaço e da direção do Museu. Os membros eleitos pleitearam uma sala para que a associação voltasse a funcionar naquele local e Nino Fernandes cedeu a sala da biblioteca que se encontrava desativada e servia para guardar pastas e documentos do museu e do próprio CGTT. A nova diretoria do CGTT distribuiu ofícios aos principais órgãos e instituições de Benjamin Constant, informando que o seu novo diretor, Sebastião Ramos Nogueira era, também, o novo diretor indicado para o Museu Magüta, e que Nino Fernandes estava destituído de seu cargo. As disputas entre Paulinho e Nino dentro do museu se acirraram e a relação entre eles ficou tensa, mas a despeito da nova configuração das relações no espaço do museu, Nino seguia sua rotina aparentemente inabalável pelos acontecimentos. Todos os dias ia até o museu, abria as portas e recebia as pessoas no escritório. Hilda também seguia sua rotina de trabalho sem alteração visível pela presença dos novos agentes que passaram a transitar pelo mesmo ambiente.

Essa era uma situação exemplar da inconstância da relação entre os grupos Ticuna. A nova configuração causou impacto nesta pesquisa por exigir a obtenção de novas autorizações, além da realização de negociações com o novo grupo eleito. Conteí com a ajuda de Paulinho, que foi quem tomou a iniciativa de me apresentar à nova diretoria. A aprovação dele e de uma das conselheiras da nova diretoria, a indígena Marfizia Gomes, funcionária da Secretaria Especial de Saúde Indígena – SESAI, garantiu a continuação da pesquisa. A situação, no entanto, continuava delicada, pois, se antes eu contava com o apoio de Paulino e de Nino, nesse momento, isso poderia resultar em uma negativa de ambos, caso algum deles julgasse que eu tomara alguma atitude que favorecesse um dos lados. A necessidade de escolher com qual dos agentes iria me reportar dentro do Museu e a posição de cautela diante da situação me fez optar por manter o diálogo com Hilda, a única pessoa que poderia mediar as relações para garantir que o trabalho de pesquisa continuasse sendo realizado.

O grupo da nova diretoria do CGTT foi perdendo força ao longo de 2016, pois o novo coordenador eleito não era pessoa conhecida das autoridades em Benjamin Constant e as ideias desse grupo sobre como conduzir a associação não conseguiram ser

implementadas. A disputa com Nino Fernandes não prosperou, pois este contava com o apoio de outras lideranças Ticuna que fizeram ouvir suas vozes e, pelo menos dentro do Museu, as relações permaneceram como eram antes da eleição. Efetivamente, Nino seguiu como diretor, Paulino como Pajé e Hilda continuou trabalhando como artesã na lojinha de artesanato. A ausência de organização do grupo eleito fez com que perdessem representatividade e capacidade de atuar, restando-lhes novamente recorrer somente ao passado histórico do CGTT como uma associação que conseguiu reunir os caciques e que protagonizou as maiores vitórias do movimento indígena no norte do Brasil.

3.4 Negociações no trabalho de campo II – o projeto em Munique e a morte de Nino Fernandes

3.4.1. O projeto em Munique

A ideia de trabalhar com objetos Ticuna em museus etnológicos ocorreu durante o período de registro fotográfico dos objetos no Museu Magüta, quando deparei⁸⁴ com quadros que emolduravam cópias de imagens de objetos Ticuna que estavam nos grandes museus etnológicos. Essas cópias eram feitas em papel comum de tamanho A4, provavelmente retiradas de livros ou catálogos de coleções etnográficas. Um projeto de pesquisa que pudesse verificar e comparar os objetos Ticuna ao longo do tempo por meio de coleções etnográficas pareceu-me o complemento necessário à ideia de trajetória Ticuna dos objetos. A ideia de estender o projeto de pesquisa para coleções em outros museus tomou corpo com o apoio do Dr. Wolfgang Kapfhammer, antropólogo participante em algumas atividades desenvolvidas no âmbito do PPGAS/UFAM e ligado ao Instituto de Etnologia da Ludwig Maximilians Universität – LMU, sediada em Munique. O projeto de pesquisa para as coleções em museus propunha o registro dos objetos Ticuna em museus etnológicos, em especial no *Museum Fünf Kontinente*, que possui uma das coleções mais antigas de objetos Ticuna, a coleção *Spix & Martius*. Por meio de um projeto de colaboração, esperava-se tomar conhecimento dos objetos Ticuna

⁸⁴ Durante esse período, trabalhei com o auxílio de Hilda Pinto Félix e, eventualmente, com a ajuda de Nino Fernandes.

e compartilhar esse conhecimento com o Museu Magüta, favorecendo o acesso dos indígenas aos objetos Ticuna nesses grandes museus etnológicos. Havia uma expectativa de minha parte, da parte dos indígenas e do Prof. Kapfhammer de que esses contatos abrissem um canal mais direto entre os agentes do Magüta e os curadores dos museus a que tivéssemos acesso, o que poderia favorecer a elaboração de projetos futuros entre o Museu Magüta e os museus etnológicos que fossem contatados.

É importante salientar que os problemas vivenciados pela diretoria do Museu Magüta eram questões básicas e prioritárias. O desafio diário dessas pessoas era a manutenção do espaço onde funcionava o museu, o pagamento da conta de energia elétrica, do fornecimento de água e da comunicação por *internet*. As estratégias para pensar ações como uma iniciativa indígena empreendedora, com fins lucrativos, em que o Museu Magüta era um meio para obter rendimento financeiro, não estava colocado no horizonte dessas pessoas, restando, portanto, a colaboração e a participação em projetos como o meio para obter recursos financeiros. O Museu, quando foi criado tinha um papel representativo da cultura Ticuna o que era suficiente para assegurar a importância de sua existência. Na gestão exclusivamente indígena outras ações ou colaborações precisavam ser feitas para conseguir apoio financeiro e garantir a existência do Museu.

A ideia que me ocorreu, de buscar uma colaboração internacional, considerava que tanto o Museu Emílio Goeldi em Belém no Pará (ligado ao Ministério da Ciência e Tecnologia do governo federal brasileiro) quanto o Museu Nacional (ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro) – que possuem ou possuíam, no caso do Museu Nacional, os objetos mais antigos dos povos que viviam no território brasileiro – também passavam por dificuldades financeiras para manter suas próprias estruturas. Logo, com esses museus, as chances de receber auxílio para as necessidades do Museu Magüta eram remotas. O Museu Nacional foi praticamente todo destruído por um incêndio, em setembro de 2018, e perdeu cerca de 90% de seu acervo (KODAMA 2018). Já o Museu Goeldi apresentava uma situação de crise financeira desde o ano de 2015⁸⁵. O Museu Magüta, por sua vez, não atendia a todas as exigências para se habilitar a concorrer nos editais lançados por agências de fomento voltados para museus, e a ausência de pessoal qualificado, como museólogo e curador responsável pela coleção, eram impedimentos incontornáveis nos termos dos editais da área. No caso dos editais brasileiros, a função

⁸⁵ Câmara Municipal de Belém. Crise Financeira do Museu Goeldi é tema de debate na CMB, 2017. <https://www.cmb.pa.gov.br/crise-financeira-do-museu-goeldi-e-tema-de-debate-na-cmb/>

do curador responsável pela coleção e a exigência em torno de sua formação eram itens que findavam por excluir os pequenos museus indígenas, que tinham dificuldade de ter em seus quadros profissionais que pudessem atender a essas exigências. O Museu Magüta ainda teve uma iniciativa⁸⁶ nesse sentido, ao solicitar à FUNAI a presença de um museólogo que pudesse assessorar o Magüta, mas não foram atendidos. Considerando o contexto apresentado dentro do país, um projeto em colaboração com um museu da Europa poderia representar uma injeção nos planos da diretoria do Museu Magüta. Em nosso imaginário, onde ecoam as marcas do nosso passado colonizado, os museus da “metrópole” possuiriam fôlego financeiro suficiente para que qualquer projeto de colaboração pudesse solucionar os problemas mais urgentes do Museu Magüta. A distância entre as expectativas e a realidade reordenaram nossas impressões iniciais, mas para isso foi necessário ir ver de perto.

Em meados de 2017, concorri a um edital para bolsa de doutorado-sanduiche, fomentada pelas agências CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento científico e Tecnológico e DAAD – Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico. A submissão do projeto implicava ter um orientador em uma instituição alemã e o meu projeto foi aceito no Instituto de Etnologia da LMU – *Ludwig-Maximilians Universität* de Munique. O projeto teve seu mérito reconhecido ao final do ano de 2017, mas não foi contemplado com bolsa. Mesmo assim, de posse do aceite da LMU, embarquei em março de 2018 para a vivência de um ano na Alemanha. Ao chegar a Munique, dei-me conta de alguns detalhes, sendo o principal deles que o *Museum Fünf Kontinente* e a LMU são instituições totalmente distintas, não havendo nenhuma ligação formal de cooperação entre elas. Os museus etnológicos na Alemanha são organizações independentes das universidades, ainda que algumas poucas possuam pequenos museus sob sua supervisão. A aprovação de um projeto pela universidade não significava nenhuma garantia de acesso aos museus etnológicos, sendo necessário fazer novas negociações para ter acesso aos seus acervos. O que efetivamente tornou a pesquisa viável, foram as relações na rede de pesquisadores do professor Kapfhammer, meu orientador na Alemanha.

⁸⁶ “Proposta do Museu Magüta”, documento enviado à direção da FUNAI, em 15 de abril de 2013, por Nino Fernandes, no qual solicitava a presença de um museólogo. Acervo pessoal Nino Fernandes.

3.4.2 Rupturas – A morte de Nino Fernandes

Nascido em 11 de novembro de 1954, Nino Fernandes *Metacü* estava com 63 anos quando, no dia 06 de fevereiro de 2018, faleceu, em Benjamin Constant, às 23h. Seu coração falhou na cozinha de sua casa, na comunidade Filadélfia, depois de passar uma tarde inteira torrando farinha com a sua família. Nino enfrentou sua última luta de maneira rápida e partiu, mas não será esquecido porque seu lugar na história de seu Povo já estava assegurado.

Nino Fernandes foi uma das lideranças mais atuantes do Povo Ticuna e a mais longeva, até então, à frente do Museu Magüta. Recebeu em vida homenagens importantes por sua participação no Movimento Indígena, sobretudo na criação de associações que tiveram papel fundamental na mudança das relações interétnicas na região do Alto Solimões. Foi por intermédio dessas associações que projetos de cunho social, de desenvolvimento e de educação, conseguiram ser implementados pelo Povo Ticuna. A forte presença de Nino Fernandes ficou marcada em ações que resultaram na demarcação das Terras Ticuna, na passagem da língua de seu povo para a forma escrita, na implantação de uma sistema educacional indígena com calendário especial e aulas ministradas por professores Ticuna, na implantação do sistema de saúde nas comunidades em uma rede especialmente dedicada ao tratamento e à assistência especial indígena e na criação do primeiro museu indígena do Brasil, o Museu Magüta, onde exerceu, por mais de 20 anos, a função de diretor. As muitas homenagens que recebeu em vida fizeram jus ao seu empenho e sua dedicação à causa dos Ticuna. Em 2005, recebeu das mãos do então Presidente da República do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, a medalha da Ordem do Mérito Cultural, uma das mais importantes comendas brasileiras, pelos relevantes serviços prestados à frente do CGTT/Museu Magüta em favor da memória e da história do Povo Ticuna. Nino Fernandes viajou para outros países divulgando a causa indígena e aprendendo a vida dos “civilizados”, como gostava de dizer. A sua saída súbita deste plano deixou um vazio imenso na luta pelos direitos dos Povos Indígenas. A reputação que construiu ao longo de uma vida dedicada à defesa de seu Povo certamente irá inspirar novos líderes. Aos que ficam, seguirá a lembrança do sorriso de menino, da mente sagaz e do fôlego juvenil para as muitas jornadas nas lidas da vida.

Tomei conhecimento desta fatalidade no dia 07 de fevereiro de 2018. Uma mensagem de minha orientadora me alertou sobre a notícia que circulava na rede social Facebook. As imagens que melhor descrevem meus sentimentos de desamparo, naquela

manhã, são de uma conversa interrompida ou de uma carta que nunca encontrou o seu destinatário. Desde que nos conhecemos, em 2010, falávamos-nos com regularidade por telefone; cada viagem sua para Manaus era anunciada com tempo suficiente para que pudesse ser recebido no aeroporto, levado ao hotel ou trazido para minha casa, onde conversávamos longamente. Nossa amizade cresceu devagar e sem atritos. Os ensinamentos de Hilda foram um importante instrumento para que eu aprendesse a me comunicar no tempo e nas aberturas oferecidas por Nino, sem molestá-lo. Homem de temperamento forte não se deixava intimidar e nem se deixava conduzir. O sorriso ou a gargalhada solta e alta eram reservados aos pequenos círculos. Em geral, Nino era um homem sério, direto e, sem perder a firmeza, nos tratava com cuidado e respeito.

A morte de Nino produziu um vácuo na minha comunicação com o Museu, justamente no momento em que estava de partida para Munique. A viagem foi feita sob uma sensação de descolamento da realidade vivida até então, que era sobretudo de proximidade e de segurança sobre a parceria estabelecida com Nino. Atravessar o oceano sob o peso dessa ruptura e percorrendo um caminho em sentido contrário ao dos que vieram para a Amazônia para coletar objetos e conhecer o que existia no Novo Mundo foi um ato solitário. Com Nino, planejamos e tivemos muitas ideias sobre as possibilidades que, julgávamos, estariam se abrindo com o meu estágio na Alemanha; o corte repentino em nossas relações encerrava nossa colaboração e nossa tão construtiva proximidade. A viagem se transformou em um hiato entre a ruptura com o passado, representado pela morte de Nino Fernandes e o encontro com um futuro desconhecido, representado pelo desafio de estar em outro país e ter que reconstruir as conexões com os indígenas que iriam ocupar o Museu. O uso de telefone celular e dos aplicativos de mensagem facilitou a comunicação à distância, entretanto não aliviou a dúvida sobre a maneira de construir relações de amizade e confiança utilizando estes recursos.

3.5 Novas negociações no trabalho de campo III – o novo diretor e a experiência do contato virtual

Em maio de 2018, pude retomar o contato com as pessoas que estavam respondendo pelo Museu Magüta, por intermédio do convite de uma liderança feminina

Ticuna, Mislene Mendes⁸⁷, que administrava o grupo “CR - Alto e Médio Solimões” no aplicativo WhatsApp, destinado à troca de informações sobre as ações da coordenação da FUNAI no Alto e Médio Solimões. Mendes incluiu no grupo, além de mim, outros pesquisadores, na intenção de reunir apoiadores para auxiliar o Pajé Paulinho a cuidar do Museu Magüta. Segundo Mendes, a iniciativa visava atender aos pedidos feitos por Paulinho, que se viu sozinho para resolver os problemas que se acumulavam após a morte de Nino Fernandes. O grupo reunido contava com a participação de jovens indígenas de Benjamin Constant, cuja primeira ação foi fazer um mutirão de limpeza no Museu.

A partir dessa nova “inserção” no campo, iniciei uma busca por colaboradores indígenas que pudessem ter interesse na pesquisa com os objetos Ticuna nos museus da Alemanha. A minha primeira tentativa foi com João Ramos, indígena graduado em Antropologia pelo Instituto Natureza e Cultura da UFAM, em Benjamin Constant. A busca por agentes mais jovens tinha ligação direta com a familiaridade no uso de telefones celulares, de aplicativos de mensagens e redes sociais. A proposta era estabelecer uma conexão em níveis em que os mediadores fossem jovens Ticuna com formação em Antropologia. A ideia inicial consistia em montar um grupo com jovens estudantes e criar/mediar uma conexão entre esse grupo e a diretoria do Museu por um lado e, por outro lado, estimular a conexão com os seus próprios parentes mais idosos para realizar o trabalho de registro e estudo dos objetos Ticuna, tanto no Magüta, quanto em outros museus. A intenção era formar uma rede a partir do convite feito ao indígena Ticuna João Ramos, que por sua vez, escolheria qual seria o próximo participante em um encadeamento solidário e de confiança, com o objetivo de analisar um conjunto de imagens selecionadas da coleção *Fittkau* e da coleção *Spix & Martius*. Ramos montou um grupo de WhatsApp chamado “Museu Magüta”, para o qual encaminhamos um conjunto de imagens. A ideia não funcionou por motivos diversos, dentre os quais, o mais decisivo, a ideia de que haveria pessoas interessadas em trabalhar com as imagens. O grupo que foi formado tinha suas próprias demandas em relação ao museu e a pesquisa com os objetos não era, necessariamente, o ponto mais importante. Os comentários sobre as fotos se viam atravessados por outros temas, o que nos fez desistir desse modelo de trabalho no grupo de WhatsApp do Museu Magüta. Uma outra proposta de trabalho, feita a mim por João Ramos, consistia em entrevistar seus próprios parentes que viviam nas

⁸⁷ Mislene Mendes, indígena Ticuna, antropóloga, funcionária da FUNAI, atuou como Coordenadora da Regional do Alto Solimões até o mês de novembro de 2019.

comunidades. Ramos pretendia conciliar o seu trabalho de guia turístico com os seus objetivos individuais e os meus interesses de pesquisa. Os planos foram parcialmente realizados porque João não conseguiu levar adiante o trabalho de entrevistar seus parentes sobre as imagens, no entanto sua articulação com o novo diretor do Museu foi fundamental para mediar a minha aproximação e negociar uma nova “entrada no campo”. Ramos indicou outros agentes com quem eu poderia estabelecer contato e conseguimos manter uma relação mais ativa com o grupo UMATUTAE, uma associação de professores indígenas, e com Josi Tikuna, liderança feminina na comunidade Bom Jardim, antropóloga formada pelo INC/UFAM e assessora da AMIT – Associação das Mulheres Indígenas Ticuna. Josi, Paulinho e Santo Cruz, que substituiu Nino Fernandes na direção do Museu Magüta, foram os mais assíduos colaboradores nessa fase da pesquisa e até a escrita final desta tese.

3.5.1 O campo da colaboração entre museus e comunidades de origem – limites e perspectivas

A questão inicial que proponho sobre projetos de colaboração entre museus e comunidades indígenas, “*source communities*”⁸⁸ é sobre o que seja *colaborar*. A palavra colaborar apresenta dois aspectos com significados de sutis diferenças na língua portuguesa. Os significados apresentados versam sobre “prestar ajuda”, “auxílio”, “ter parte em algo”, “contribuir para” que algo aconteça⁸⁹. As ações advindas destes significados para a palavra *colaborar* não permitem ver com clareza a posição real dos agentes, assim como também podem ocultar ou dissimular as relações de força, de poder e as assimetrias existentes nas relações que se constroem debaixo dessa palavra no contexto da língua portuguesa.

A colaboração entre museus e comunidades indígenas é definida como “um realinhamento de poder, conseguido através da redistribuição da autoridade” (AMES 1999:45-45 *apud* ROCA 2015b) e tem sido caracterizada por um diálogo entre profissionais de museus e conhecedores, especialistas e intelectuais nativos⁹⁰ das

⁸⁸ O conceito de *source communities* foi utilizado para as comunidades indígenas na América e no Pacífico; na atualidade, define grupos indígenas do passado e seus descendentes no presente, além dos diversos grupos de natureza multiétnica e multicultural das sociedades contemporâneas (PEERS & BROWN 2003). Optei por comunidades indígenas por tratar deste grupo específico no texto.

⁸⁹ Dicionário *Aulete Digital* <https://www.aulete.com.br/colaborar#>

⁹⁰ Intelectuais nativos é uma categoria utilizada para designar o investigador indígena dos conhecimentos de seu Povo.

comunidades de onde se originaram os objetos que estão nestes museus. Estas relações têm sido descritas a partir de projetos políticos e de uma legislação específica, como no caso do Canadá e dos Estados Unidos, que são reconhecidos como precursores nesta metodologia⁹¹. Esses países têm em comum, importantes museus etnológicos e, também, uma grande população de indígenas organizados e politicamente ativos, com um histórico de lutas e de reivindicações perante os principais museus norte americanos e canadenses em defesa de seus territórios e do direito a um estilo de vida próprios (PHILLIPS 2017).

No contexto desses dois países a colaboração tem características próprias. Na experiência do Canadá, a colaboração entre museus e comunidades indígenas é descrita como dialógica, com trocas benéficas em que se pode dividir o trabalho entre profissionais dos museus e conhecedores nativos. No diálogo entre esses agentes, o confronto das coleções dos museus com o saber dos indígenas sobre os objetos vem promovendo uma nova interpretação cultural. Esse intercâmbio de informações e conhecimentos favorece a criação de novos paradigmas museológicos, que vem modificando as práticas de exposição e, portanto, questionando o estatuto de curadores e museólogos diante dos conhecedores indígenas sobre os objetos nas coleções dos museus. Nessas experiências de colaboração, o papel dos curadores dos museus passa a ser o de atuar como um mediador, ou seja, trabalhar para que a comunidade encontre sua própria narrativa e identifique de que maneira gostaria de ter sua vida exposta publicamente (ROCA 2015b:121). A questão que se impõe em torno das ações realizadas nos projetos em colaboração concerne à compreensão do conhecimento como propriedade intelectual. Diante do fato de que os conhecimentos sobre diferentes povos originários têm sido apropriados com grande autoridade e liberdade pelos acadêmicos, tem se tornado evidente que esse comportamento foi produzindo assimetrias de poder, afinal é disso que se trata em questões de propriedade intelectual. Diante da questão chave – o conhecimento como propriedade intelectual –, é necessário reconhecer o direito dos Povos indígenas de terem suas próprias narrativas, suas próprias histórias e que estas narrativas possam ser expostas nos museus, sobretudo porque os museus foram os lugares

⁹¹ As ações ocorridas no Canadá estão em sintonia com ocorrências semelhantes nos Estados Unidos da América – EUA, onde os movimentos ativistas na década de 1960, eram compartilhados pela luta dos indígenas por reconhecimento e representação. Em 1990, a Lei NAGPRA, *Native American Graves Protection and Repatriation Act* que tratava da proteção e repatriação para os Povos nativos americanos, surge como uma resposta às questões envolvendo coleções e o patrimônio cultural indígena e estabelecendo parâmetros claros sobre a participação formal dos indígenas nestas questões. (Roca 2015)

que predominantemente construíram narrativas sobre os indígenas e sobre todos os povos colonizados. Assim, na perspectiva dos trabalhos desenvolvidos no Canadá – país precursor do uso da colaboração como método – o princípio ético chave das exposições resultantes de projetos de colaboração foi que ambos os participantes deveriam ser capazes de definir e obter benefícios, por meio do trabalho de colaboração (PHILLIPS 2017:190).

Os primeiros impactos sobre a forma de questionar a representação de povos indígenas em museus têm início na década de 1960. O ambiente que marca a mudança de povos indígenas diante de sua representação nos museus acontece na Expo 67, a famosa Exposição Mundial de 1967 (PHILLIPS 2017:10). Essa exposição aconteceu na cidade de Montreal e entrou para a história como a exposição que teve o maior número de visitantes no mundo, foram 50 (cinquenta) milhões de pessoas que circularam pelos 90 pavilhões expostos. Um desses foi o Pavilhão dos indígenas do Canadá⁹², o “Indians of Canada Pavilion”. Toda a exposição desse pavilhão foi montada pelos indígenas do Canadá com uma proposta que era claramente revisionista da narrativa histórica colonial. Ao apresentar sua visão desse processo, os indígenas expuseram a violência do processo colonial na sua fase inicial e as reverberações produzidas por essa violência ao longo do tempo. O impacto dessa mostra foi enorme, pois nem mesmo os canadenses tinham conhecimento da situação vivida pelos indígenas, que eram à época afetados cruelmente pelas políticas desenvolvidas pelo governo de seu país.

A instituição museu passou por reformulações para se adaptar às ideias de educação e cidadania, promovendo atividades com crianças e jovens, produzindo exposições itinerantes que pudessem ser levadas a diferentes ambientes, como escolas, prisões e pequenas cidades, além de fomentar intensos debates, cujo eixo principal eram as relações entre museu e sociedade, considerando as relações entre museus e comunidade, a pesquisa científica e a formação de especialistas em museologia (SUANO 1986:57).

As ideias concretizadas na EXPO 67 vieram antever uma mudança radical no processo da representação pública de povos indígenas: a *indigenização dos museus*. Esse conceito deriva das relações históricas entre os povos indígenas e os primeiros colonos europeus que chegaram ao Canadá. Em sentido literal a *indigenização dos museus* é um

⁹² Indian Memento - A visit to the “Indians of Canada” pavilion at Expo 67, Montreal. https://www.youtube.com/watch?v=0j_15F6fDmM

processo de incorporação dos museus dos modos e das questões que são caras aos povos indígenas, naquilo que diz respeito à sua representação. Trata-se de incorporar conceitos que se originam nas sociedades indígenas para pensar as questões que são centrais para o trabalho dos museus: história, comunidade, espiritualidade, materiais e as ideias sobre a materialidade. As tentativas de incorporar modos tradicionais dos indígenas de escuta e negociação para chegar a um consenso resultaram em uma *hibridização*, um exercício dialógico para determinar como as tradições de culturas distintas deveriam ser representadas nos museus. Em sentido paradigmático a *indigenização dos museus* nasceu da contestação, mediação e resolução de problemas apontados nas exposições dos museus. Tratava-se de um modelo por si pluralista e ao mesmo tempo dialógico, donde derivavam também as práticas de colaboração nos museus (PHILLIPS 2017:22).

O modelo de colaboração entre museus e comunidades de origem praticado no Canadá e os métodos desenvolvidos nessas décadas que se seguiram à Expo 67 reverberaram não somente nos museus da América do Norte mas também nos do Reino Unido e do Pacífico⁹³, tornando-se referências incontornáveis no estudo das relações entre museus, indígenas e as práticas de colaboração entre estes. Após duas décadas da Expo 67, as primeiras mudanças que se fizeram notar nos museus foi a institucionalização do trabalho colaborativo. Isso tornou possível um intenso envolvimento dos indígenas canadenses em diferentes níveis, que vão desde a participação em conselhos dos museus, para que decidam sobre a aprovação de pedidos de bolsas e/ou fundos solicitados às agências do governo pelos museus, até participação nos programas educativos, criação de redes *on-line* com acervos de museus parceiros para facilitar a pesquisa recíproca e participação de artistas nativos em apresentações promovidas pelos museus (ROCA 2015b).

A discussão teórica sobre a indigenização dos museus passou por diferentes etapas, que invocam a compreensão dos museus indígenas como símbolos da luta por direito à existência e a utilização, para si mesmos, da estratégia de construir museus, o que expressa uma visão voltada para sua cultura, etnicidade, parentesco e mais além, pois essas visões estão em oposição a tudo o que possa nos remeter à ideia dos museus nos estados nacionais e da sua relação com a arte e a ciência (CLIFFORD 1997:121 *apud* ROCA 2015a:118).

⁹³ O livro de Laura Peers e Alison Brown, *Museums and source communities* (2003) é uma obra que descreve amplamente ações de colaboração em museus no Reino Unido, na América do Norte e no Pacífico.

A colaboração é parte desse processo e os projetos colaborativos tem se empenhado na construção de novas leituras sobre os objetos, realizando curadorias compartilhadas em reconhecimento de saberes e de poder num movimento recíproco de trocas de conhecimento e de múltiplos pontos de vista, enxergando no museu o local onde esse contato está em curso, o “museu como zona de contato”. (CLIFFORD, 1997:192; SILVA & GORDON 2005). As experiências resultantes desse processo de colaboração são diversas e, de certo modo, únicas por dependerem amplamente das negociações entre os agentes envolvidos. Interessa-nos ressaltar os espaços conquistados pelos indígenas dentro de instituições museológicas, pois em alguns casos, como no modelo canadense, o processo de indigenização incluiu postos de trabalho com influência nas decisões tomadas pelos museus e não apenas uma participação esporádica em projetos eventuais de colaboração científica. Existe um reconhecimento consensual de que o patrimônio dos museus etnológicos precisa ser compartilhado com as comunidades originárias dos povos que construíram esses objetos, pois a existência deles em exposição ou guardados nas estantes e gavetas dos depósitos precisa ser verificada e justificada.

3.5.2 O compartilhamento de saberes entre museus e povos originários – acesso ao patrimônio ou acúmulo de novos conhecimentos

A ideia de compartilhamento de conhecimentos e saberes em torno dos objetos que estão nos museus etnológicos pode ser uma solução para os longos processos de repatriamento, empreendidos por comunidades, povos indígenas e países que solicitam a devolução de objetos que estão nos grandes museus. A discussão promovida pelo Museu Etnológico de Berlim, no âmbito do Humboldt Forum⁹⁴, entre especialistas dos museus e

⁹⁴ *Simpósio Coisas vivas na Amazônia e no museu, conhecimentos compartilhados no Humboldt Forum* realizado no Museu Etnológico de Berlim em outubro de 2018. O Simpósio teve o propósito de avaliar e refletir acerca de experiências realizadas no âmbito do projeto *Compartir Saberes*, que ocorreu no quadro do projeto *Humboldt Lab Dahlem*, em 2014 e 2015. A questão central proposta neste simpósio de avaliação de projeto foi: como implementar relações realmente colaborativas? O projeto foi desenvolvido, inicialmente, com a Universidade Indígena da Venezuela. Em virtude da proposta de construir uma plataforma digital, em que o acesso pudesse ser efetuado por ambos os parceiros do projeto – o Museu Etnológico de Berlim e a Universidade Indígena da Venezuela –, a plataforma foi implementada e está localizada no museu em Berlim. Problemas no governo venezuelano somados à instabilidade política no país minaram a continuidade da participação da universidade indígena como parceira no projeto. Mesmo

das comunidades indígenas, contribuiu para ampliar as frentes de reflexão e discussão científica, sobre como tornar os acervos dos museus acessíveis às comunidades indígenas e ampliar os desafios já existentes de acessibilidade aos acervos dos museus etnológicos. A análise sobre este evento, em especial, situa a nossa discussão no entorno das práticas desenvolvidas pelos museus aos quais tive acesso.

Esse evento contou com a presença de um grupo de 37 pessoas, composto por indígenas que atuavam em associações e museus, assessores de associações indígenas, antropólogos, curadores e coordenadores de projetos em museus na Alemanha, Suíça e Áustria. Do Brasil, vieram 3 representantes do Alto Rio Negro, das etnias Baniwa, Tuyuca e Yebamasã, que se faziam acompanhar pelo coordenador do ISA-Instituto Socioambiental, ONG que atua naquela região. Do estado de Roraima, vieram representantes das etnias Macuxi, Ye'kwana e Taurepang acompanhados de duas professoras do Instituto Insikiran da Universidade Federal de Roraima. Do Museu do Índio (RJ), veio o gestor de projetos. Da Venezuela, participaram uma representante indígena e um antropólogo. Da Colômbia, vieram indígenas da Sierra Nevada, professores e indígenas da Escola Normal Superior Maria Reina ligados a um pequeno museu criado pelos padres Jesuítas e hoje sob domínio dos indígenas. Do México, veio o antropólogo representante da associação dos museus comunitários de Oaxaca. Da Alemanha, compareceram o grupo com antropólogos, museóloga e restauradora do Museu Etnológico de Berlim, que promovia o evento. Da Suíça veio Alexander Brust, curador da coleção da América do *Museum der Kulturen Basel*. Da Áustria Cláudia Augustat, a curadora da América do Sul do *Weltmuseum Wien*, o museu etnológico de Viena. De Londres, veio a brasileira Luciana Martins, professora de culturas visuais da América Latina, Birkbeck, Universidade de Londres e pesquisadora visitante do Royal Botanic Gardens, que realizou projeto com indígenas do Alto Rio Negro, dentre outros profissionais da área dos museus que trabalhavam com objetos e Povos da América do Sul, arte e performance, etnomusicologia, e outras áreas afins.

O simpósio “Compartilhando saberes”, promovido pelo Humboldt Forum colocou em diálogo os representantes das comunidades e os representantes dos museus. Durante três dias, foram expostos os trabalhos de cooperação que já estavam em

assim, outros trabalhos foram realizados nas comunidades indígenas Yecuana na Venezuela com áudio visual. No lado brasileiro, os contatos com os indígenas Yecuana, Macuxi, dentre outros, vieram ocorrer por meio do Instituto de Educação Indígena – Isikiran, da Universidade Federal de Roraima/UFRR.

andamento, daqueles que já desenvolviam projetos, além de novas propostas que foram apresentadas para futuras ações de colaboração.

A minha participação consistiu em descrever a experiência de colaboração com o Museu Magüta e levar a proposta de reunir as lideranças das comunidades Ticuna no Museu. Apresentei as inquietações e os desafios da experiência do museu indígena junto à sua própria comunidade e às escolas indígenas da região do Alto Solimões, bem como as inquietações suscitadas por essa experiência. Finalizei com a proposta de promover uma discussão entre os próprios indígenas para descobrir o que desejam fazer com o seu museu, pois eram os temas que refletiam a necessidade de estar em contato com as comunidades e não somente com seus representantes e, ao mesmo tempo, sair do isolamento institucional para alcançar as escolas e ser um difusor e um interlocutor da cultura indígena Ticuna.

Ao reunir especialistas para avaliar diferentes ações das colaborações já realizadas entre museus e comunidades indígenas, o Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e nos museus – conhecimentos compartilhados no Humboldt Forum* tornou possível a criação de um espaço de discussão sobre aspectos dos projetos que eram de interesse dos indígenas mediante o acesso proporcionado aos acervos dos museus ali representados. A estratégia de apresentação das falas dos participantes no simpósio pretendia se descolar do padrão em que os especialistas em museus discorrem sobre as diferentes formas de utilizar e movimentar os acervos para um formato mais democrático em que todos os participantes dispunham do mesmo tempo de fala e todos foram incitados a expor ideias para solucionar problemas verificados durante o projeto de colaboração.

É importante considerar que toda essa movimentação promovida pelo *Humboldt Forum* foi parte de um grande projeto de investimento do Estado alemão para construir um espaço que pudesse disputar o concorrido mercado turístico de museus dentro da Europa. A proposta de construir esse espaço que, além de exibir o patrimônio artístico e etnológico, o fizesse de maneira dialógica, abordando as questões sociais da vida indígena consideradas relevantes, faz parte da estratégia usada para rebater as críticas de que o *Humboldt Forum* adotava uma posição colonialista (FESTERLING 2019).

3.5.3 A principal questão do Simpósio: o que é interessante e relevante? Para quem e por quais motivos?

Nos museus representados no Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu*⁹⁵, ainda não se cogita a participação de indígenas em postos e funções em seu organograma, mas a discussão proposta como relevante vai abordar questões relativas ao acesso de comunidades indígenas ao acervo de museus etnológicos e ao retorno efetivo para a coletividade indígena dessa relação com os museus. A reflexão junto com os grupos indígenas sobre os projetos de colaboração já realizados buscava responder, por outro lado, à pressão feita pelos cidadãos europeus sobre a importância de continuar mantendo esses espaços museológicos pois, na atualidade, os museus podem gerar constrangimentos pelos objetos que possuem⁹⁶, tornando o financiamento de projetos e a manutenção dessas instituições cada vez mais seletiva e criteriosa ou, porque não dizer, simplesmente morosa⁹⁷. O momento exige que demonstrem a importância dos museus e de seus acervos, bem como encontrem soluções amigáveis e de cooperação que minimizem possíveis conflitos a fim de evitar ações de devolução ou repatriamento de objetos. Por outro lado, as propostas de colaboração encontram um eco muito grande na comunidade científica, que vê nestas formas de pesquisa um espaço genuíno de troca de saberes com possibilidades de ganhos igualitários para todos os envolvidos, como alternativa aos projetos de colaboração que têm a participação de um pequeno grupo de representantes indígenas e que contabiliza resultados na forma de artigos científicos, livros, exposições e divulgação do museu envolvido. Essa forma de colaborar, com mais eficácia, amplifica o valor do patrimônio dos museus por meio da aquisição de novos conhecimentos, pois a presença de indígenas contribuindo com seu conhecimento sobre

⁹⁵ Os museus representados foram: Museu Etnológico de Berlim; Weltmuseum, Viena; Museum der Kulturen, Basel; Museu da Universidade de Bonn. O Museum Fünf Kontinente, de Munique, embora não possuindo representante formal no evento, vive situação semelhante em seus quadros.

⁹⁶ Essa discussão não está restrita à comunidade científica na Europa, ela já alcançou a esfera política e ganhou o domínio público nas manchetes de jornais, com questionamentos sobre o patrimônio acumulado nos museus e sobre as formas de representação dos povos de onde se originaram os objetos exibidos nos museus etnográficos. Em 2018, uma das diversas notícias publicadas em jornais na Europa tratava do pedido feito pelo primeiro-ministro francês para que fossem realizados estudos de identificação da origem das peças vindas da África em resposta a uma solicitação de repatriação de objetos africanos. O relatório produzido por Bénédicte Savoy e Felwine Sarr recomendava à França “restituir sem reservas todas as obras dos seus museus que foram retiradas ‘sem consentimento’ das antigas colônias francesas em África” (CANELAS 2018).

⁹⁷ A falta de funcionários especializados é uma constante e posso citar o caso do Museu Etnológico de Berlim, em que a pesquisadora contratada para um projeto desenvolvido pelo museu assumiu de modo provisório o trabalho do curador da América depois que este se aposentou e vive essa situação provisória há mais de um ano. E também o caso do Museum Fünf Kontinente, onde quem responde pela curadoria de América é a antropóloga responsável pelo arquivo fotográfico. Em ambos os casos, a vaga para um curador está sob suspense e ninguém sabe quando nem como a situação se resolverá.

objetos nas coleções dos museus, agrega mais valor ao patrimônio que os museus já possuem. A indagação que se verifica é: em que medida as comunidades – de onde vieram os especialistas que colaboram na construção desses novos conhecimentos nos acervos de museus etnológicos – terão retornos que causem impacto positivos nas condições sociais e culturais em que vivem e que sejam proporcionais àqueles experimentados pelos museus?

A questão primordial que se coloca é saber como promover um retorno para toda a comunidade indígena e não somente para os pequenos grupos de indígenas que participam diretamente dos projetos de colaboração entre museus e suas comunidades. Das inúmeras propostas apresentadas a partir da análise de projetos já desenvolvidos, surgem algumas que nos fazem eco por abordar os acervos que contém objetos da região amazônica. Michael Kraus⁹⁸ identifica a grande quantidade de material heterogêneo do legado de Koch-Grünberg como sendo uma situação com possibilidades de retorno real. O volume de informação coligida por Koch-Grünberg inclui precisas anotações nos seus cadernos de campo, gravações de músicas, fotografias e objetos da cultura material. A possibilidade de compartilhamento vislumbrada por Kraus vai em direção ao que denominou de “*publicação contextualizada e formas de tradução*”⁹⁹. A ideia de uma “publicação contextualizada” consistiria em divulgar o que existe e onde está localizado e as “formas de tradução”, em um diálogo com os indígenas para saber o que lhes interessa e definir o idioma para o qual se deveria traduzir as informações verificadas. O aspecto científico implicaria compreender a escolha como uma ação compartilhada entre os agentes da comunidade e os especialistas do museu, ação na qual ambos desenvolveriam um trabalho coletivo de pesquisa. O acesso aos documentos que ainda permanecem intocados nos museus também pode trazer à tona importantes informações sobre as línguas indígenas. A questão que se coloca como sendo uma atribuição dos museus é que cabe a estas instituições democratizar o acesso ao patrimônio que guardam e possuem. Além do acesso direto ao material, essas informações poderiam ser amplificadas quando traduzidas em uma linguagem de domínio dos indígenas.

⁹⁸ Michael Kraus é o curador científico da coleção etnográfica da Georg-August-Universität, em Göttingen, Alemanha, e um dos autores do livro *Objetos como testigos del contacto cultural: Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro* (2018).

⁹⁹ Estas ideias foram externadas por Michael Kraus durante sua apresentação no Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu*, na mesa redonda *O futuro dos arquivos*, em 11/10/2018, ocorrida no Museu Etnológico de Berlim.

A exposição feita por Ernst Halbmayer¹⁰⁰ focou em pontos nevrálgicos desse tema ao afirmar que “objetos guardados não são saber, são informações” e questionar sobre as formas possíveis de construir saberes. Halbmayer nos indica que nos problemas concretos, como a demarcação de territórios indígenas, os objetos podem fomentar e transformar informações em saberes quando são manipulados pelos povos de onde eles se originaram e, dessa forma, podem impactar na solução de suas demandas na atualidade.

Esse aspecto dos documentos textuais, a possibilidade de serem acessados pelos povos ali descritos tem se mostrado potente no uso como provas de autenticidade e de veracidade da presença indígena nos territórios que ocupam ou que reivindicam para si. Um exemplo foi o que ocorreu no Brasil com os registros etnográficos produzidos no passado por Koch-Grünberg e que foram utilizados para embasar a decisão favorável do relator do processo que demarcou de forma contínua a Terra Indígena Raposa Serra do Sol (CARVALHO 2016). Etnografias mais recentes também foram utilizadas em situação semelhante e deram demonstração de que “a pesquisa etnográfica em profundidade provou-se, mais uma vez, indispensável como recurso político na defesa dos direitos indígenas” (RAMOS 2016:8). É um fato que a manutenção do estilo de vida de povos indígenas está, necessariamente, ligada a um território, entretanto, as áreas demarcadas ou ainda em processo de demarcação seguem precisando ser defendidas dos invasores e o direito ao território ainda é uma das principais demandas indígenas no Brasil.

Para Diana Guzmán¹⁰¹, o conhecimento dessas fontes históricas apresentadas por Halbmayer aprofunda um saber sobre os objetos e, conseqüentemente, sobre os territórios de onde eles provêm. São informações precisas que podem ser utilizadas pelos indígenas para demarcação de território e para o registro de *lugares* como patrimônio imaterial por fazerem parte do conjunto de conhecimentos indígenas, expandindo assim a relação para áreas que mesmo não podendo ser incluídas em um território demarcado – por estar dentro de cidades ou serem espaços amplos como montanhas ou rios – possam ser reconhecidos como também fazendo parte da cultura indígena.

¹⁰⁰ Ernst Halbmayer é diretor do Instituto de Pesquisa Cultural Comparativa em Antropologia Social e Cultural e de Estudos Religiosos na Universidade de Marburg, Alemanha e diretor da coleção etnológica do Museu de Marburg.

¹⁰¹ Diana Guzmán Ocampo é indígena Virá Poná, da Comunidade de Mitú Cachivera. Formada em linguística, é professora da Escola Normal Superior Maria Reina, diretora do Museo Etnográfico Regional Indígena ENOSIMAR de Mitú, Colômbia.

Guzmán compreende que o contato com os objetos preserva não somente os materiais de que são feitos, restaura conhecimentos, técnicas e, portanto, faz reviver esses objetos, despertando-os, por meio das conversas sobre eles. Essas noções são cheias de vitalidade, pois estão associadas à movimentação física das peças dos acervos. O ato de tocar os objetos e recompô-los em sua forma original de uso ou porte seria uma forma de restabelecer a relação do objeto com o corpo que o movimenta física e cognitivamente. O conhecimento renovado e o contato físico com esses objetos lhes trariam uma nova vida. Nesse sentido, a vida é o conhecimento das técnicas, do uso e do fazer; o contato físico restaura a dimensão cosmológica de determinados objetos que só possuem sentido em ambiente ritual, como o caso de máscaras, flautas, adornos, pois compartilham a energia das crenças do grupo a que pertencem. Movimentar os objetos que estão nos acervos revigora o conhecimento sobre eles e impacta de maneira distinta os contextos culturais que promovem esses encontros.

A ideia de que as coisas estão vivas nos museus implica que os objetos são reanimados por meio das relações estabelecidas com as pessoas e com os lugares. “As fibras representam o território”¹⁰² foi uma relação apresentada pelos indígenas da Colômbia e corroborada por outros indígenas da Venezuela e do Brasil sobre a relação entre objeto e território no aspecto que indica o tempo da presença indígena naquele território ou, em uma perspectiva que se projeta para o exterior, considerando a relação de pertencimento como uma forma de identidade. Reviver objetos guardados no acervo é mais do que movimentar peças que ficam guardadas compreendendo seu papel ou registrando os seus modos de uso. Para Guzmán, “coisas não são para guardar, são para compartilhar”¹⁰³, o que corresponde à sua proposta de construção de formas dinâmicas para falar sobre os objetos, pois os saberes dos indígenas têm potencial para impactar os setores de preservação e de restauro. O objeto no museu é um patrimônio que possui critérios específicos de valor; já o saber indígena sobre os objetos é um conhecimento que não se pode mensurar, mas que pode agregar maior valor aos objetos que estão nos museus.

¹⁰² Termo utilizado por Diana Guzmán durante sua apresentação no Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu*, na mesa redonda *A preservação e o armazenamento de coleções da Amazônia*, em 11/10/2018, ocorrido no Museu Etnológico de Berlim.

¹⁰³ Diana Guzmán usou essa expressão durante sua apresentação no Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu*, na mesa redonda *A preservação e o armazenamento de coleções da Amazônia*, em 11/10/2018, ocorrido no Museu Etnológico de Berlim.

Para Amado Villafaña¹⁰⁴, as figuras são seres vivos que precisam ser interpretados, logo, os objetos são compreendidos como territórios, ideias e línguas distintas. Consciente da desvantagem histórica na relação com os museus, Villafaña indaga: “o que querem os museus com os conhecimentos ancestrais”?

As interpretações sobre os objetos indígenas mudam conforme eles são expostos e cotejados por conhecedores nativos ou por outros especialistas. São ações que produzem novos sentidos e, nesse contexto, movimentar os objetos é uma forma de mantê-los vivos de modo objetivo e subjetivo. Objetivamente, a manipulação desses objetos garante sua vitalidade, pois seus materiais necessitam ser tocados, arejados, por vezes umedecidos: “é necessário dar-lhes de beber”¹⁰⁵. De modo subjetivo, a manipulação dos objetos movimenta a memória sobre eles em ondas nas quais os conhecimentos antigos vão sendo atualizados, revisitados e comparados. Essa onda que traz de volta o conhecimento por meio da memória acionada pelos objetos está no contexto da “espiritualidade de cada Povo”¹⁰⁶.

Elton Barroso, indígena Taurepang, de Roraima, para quem a “arte é a mensagem que atravessa o tempo”, apresentou o seu trabalho de confeccionar colares como uma forma de registro da memória e da história de seu grupo, como práticas que resistem ao tempo e às diversas intervenções e deslocamentos vivenciados. O encontro representado pelo Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu* tornou evidente que os objetos indígenas seguem atravessando o tempo levando consigo arte, conhecimento e tecnologia.

3.5.4 Mediando o despertar dos objetos nos museus

A movimentação dos acervos ou o despertar dos objetos nos museus implicam diretamente no processo de uma educação formal das conversas sobre eles. A proposta que vem se aclarando, sobre os impactos desse conhecimento nas comunidades, inclui novos agentes que são os intelectuais indígenas que, em suas comunidades, estão se

¹⁰⁴ Amado Villafaña, indígena Arhuaco, é comunicador, fotógrafo e cineasta, diretor do Centro de Comunicação Indígena Zhigoneshi. Participou de várias exposições fotográficas e produziu documentários sobre a importância da preservação da Sierra Nevada, como “Naboba”, “Resistência à linha Negra” e “Palabras mayores”.

¹⁰⁵ Comentário feito por Diana Guzmán durante sua participação no Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu*, 2018.

¹⁰⁶ *Idem*.

debruçando sobre os conhecimentos de seus grupos, munidos com os conhecimentos formais das ciências, em busca de construir suas próprias teorias nativas ou confrontar/concordar o saber produzido sobre seus grupos. De toda forma, sacodem o universo acadêmico, sobretudo no campo antropológico, em busca de um espaço de interlocução (RAMOS 2016; BARRETO 2014).

Quando os vetores dessa mediação são estudantes e pesquisadores indígenas dentro de seus grupos, é possível promover um diálogo intercultural e intergeracional, ao fazer circular o conhecimento indígena nos espaços dos museus (BARRETO 2014) e nos espaços das comunidades. O diálogo intercultural ocorre de modo mais amplo por meio da produção de artigos publicados em revistas científicas e o diálogo intergeracional ocorre por meio de discussões locais entre indígenas em sua comunidade e entre indígenas e não indígenas nas cidades. O caso mais exemplar envolve a construção de um Centro de Medicina Indígena, na cidade Manaus, que atende prioritariamente pessoas não indígenas e faz parte das atrações turísticas locais (BARRETO 2017). Essa lógica considera que as comunidades indígenas que possuem seus espaços de preservação da memória, na forma de “museus indígena”, “casa de cultura” – ou ainda em outras formas e designações próprias – podem conseguir uma circulação do conhecimento nesses ambientes por meio de seus próprios agentes, muitos dos quais já estão aparelhados com o instrumental técnico utilizado na ciência e sendo treinados no debate público, ou seja, podem fazer circular esse conhecimento tanto dentro quanto fora de suas comunidades.

A circulação da comunicação dos mais velhos, de artesãos, cantores, rezadores, conhecedores das histórias antigas, pajés, parteiras, enfim, de todo o arco social que compõe a comunidade quando mediada pelos seus próprios agentes pode oferecer contribuições importantes ao grupo e à ciência. São aspectos do trabalho de cooperação que ultrapassam os limites já verificados nos projetos que pretendem “levar o desenvolvimento”, geralmente econômico, às comunidades indígenas sob uma lógica que sempre entrou em choque com as formas de trabalho e de associação praticadas nos grupos, findando por solapar as iniciativas de colaboração justamente pela ausência de uma relação de forças equilibrada e simétrica entre os envolvidos (RAMOS 2016).

3.6 Experiências de colaboração entre museus e povos indígenas no Brasil

No campo dos trabalhos de colaboração, as discussões se apresentam em duas perspectivas: a visão das comunidades indígenas e a visão dos museus. Importante notar que nenhuma das visões são uniformes, pois vão depender do grupo dentro da comunidade e do museu onde a iniciativa ocorre.

Da parte dos museus, esses trabalhos têm sido possíveis por intermédio da ação dos antropólogos que, em sua maioria, são os agentes que intermedeiam a relação entre museus e comunidades indígenas. Cada museu etnológico que foi visitado durante esta pesquisa tem uma estrutura própria de funcionamento e estratégias de atuação diferentes. Essas diferenças se fazem notar no modo como decidem movimentar sua reserva técnica para produzir exposições. É por meio dessas exposições que os museus irão medir sua popularidade em termos de interação com o público, número de visitantes e impacto causado e, com isso, irão balizar suas estratégias de captação e manutenção de recursos financeiros para seguir formando/informando, produzindo conhecimento e tendo visibilidade. A presença de um indígena diante dos objetos que foram coletados no passado em suas comunidades, funciona como um elemento agregador de valor e produz impactos no público dos museus e, também, atualiza os conhecimentos que os museus possuem. Apesar dessa potência de valor da participação indígena, isso não significa que a participação desses especialistas abre espaço para que atuem com o status de curadores ou, no domínio de sua representação, na hora de montar uma exposição.

A pesquisa colaborativa que vem ocorrendo no Brasil, desde os anos de 1990, que conta com a parceria de conhecedores indígenas para analisar objetos em museus, tem registrado um número variado de experiências e algumas dessas iniciativas aqui foram reunidas para demonstrar a diversidade das estratégias utilizadas. A primeira que assinalamos é a construção do Museu Magüta, que foi resultado de um projeto de colaboração entre pesquisadores e indígenas, inaugurando no Brasil os projetos de construção de museus em diálogo com as comunidades indígenas. A iniciativa dos Ticuna, com maior ou menor gradiente, pautou as iniciativas posteriores no Brasil, como foi o caso do Museu Kuahí no estado do Amapá. Lux Vidal (2008) descreveu com riqueza de detalhes a experiência de criação do Museu Kuahí e, conforme já mencionado, contou com uma articulação entre organizações indígenas, ONGs e órgãos governamentais. Nos dois museus, Magüta e Kuahí, a gestão do espaço e a sua manutenção representaram os

maiores desafios para os indígenas. O processo de criação de museus e as colaborações em projetos de análise dos acervos de museus etnológicos nos ofereceu um panorama das ações e dos limites do uso da colaboração como metodologia.

O Museu Paraense Emílio Goeldi protagonizou uma das primeiras investigações dos objetos Ticuna da coleção de Curt Nimuendajú sob sua posse, fazendo uso da colaboração com povos originários como método de pesquisa. Parte desse projeto ocorreu em colaboração com indígenas Ticuna nos territórios da Colômbia e do Brasil no final dos anos 1990. Dessa experiência, resultou um CD-ROM (FAULHABER 2004) que expõe a leitura dos pesquisadores a respeito dos conhecimentos indígenas sobre as relações existentes entre as práticas rituais e o meio ambiente. Outra ação resultante do projeto foi a produção de um artigo sobre estudo comparativo entre as máscaras Ticuna da coleção Curt Nimuendajú do Museu Paraense e algumas máscaras Ticuna da coleção do Museu de Berlim (FAULHABER 2006), que estão estampadas no catálogo elaborado por Günther Hartmann (1967), especialmente devotado para as máscaras produzidas na América do Sul. Essa colaboração e seus resultados mostram a participação indígena como incontornável para compreender os objetos e suas relações no meio indígena e, ao mesmo tempo, evidencia que os resultados não estão ao alcance dos indígenas e nem são por eles utilizados. Exemplares do CD-ROM ficaram encostados nas prateleiras do escritório do Museu Magüta sem que nenhum indígena tenha deles feito uso. O Museu também não dispõe de computador para ver o resultado do trabalho dos pesquisadores e nenhum pesquisador indígena Ticuna possui participação nos produtos resultantes da pesquisa.

Segundo Regina Abreu e Adriana Russi, a elaboração da exposição “Xavante os ritos são para todos”, em 1996, também foi um dos eventos precursores de colaboração entre museus e indígenas (ABREU & RUSSI 2019:35). Organizada pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) e apresentada na Estação Ciência, e remontada, em menor formato, posteriormente, no TUCA – Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, a exposição contou com a concepção de Sonia Dorta em colaboração com os indígenas Xavante. Dorta teria sido convidada pela Warã (associação indígena Xavante) para contar aos paulistanos sobre a vida dos Xavante. Dorta ouviu as lideranças e os velhos para conceber a exposição. A mesma antropóloga foi convidada pela Universidade Federal de Goiás para preparar a exposição “Viver a vida Xavante”, preparada pelo Museu de Antropologia daquela universidade. O jornal *Folha de S. Paulo* informou que a exposição era parte de um evento com duração

de seis dias (CEREZA 1996). A imersão na cultura Xavante seria realizada por meio da exposição, de shows, palestras, danças e rituais, com o objetivo de fazer política, pois, sem esses dois aspectos, a cultura e a política, os Xavante não existiriam. Essa explicação do evento foi dada segundo a concepção de um dos indígenas identificado como organizador. A causa que mobilizou os Xavante foi a implementação de um projeto de desenvolvimento sustentável, como a criação de abelhas, e para denunciar os problemas da agricultura mecanizada e do desmatamento. A menção feita por Abreu e Russi (2019:36), de que “os módulos, os objetos, os textos e legendas, tudo que foi escolhido decorreu de conversas, diálogos e de decisões entre a curadora e os indígenas”, já nos dá uma mostra de trabalho colaborativo. Na época (1996), diz Abreu e Russi (*idem*), “expressões como ‘curadoria compartilhada’ ou ‘museologia colaborativa’ nem eram empregadas”, para reforçar a ideia de que o que havia de importante a ser destacado era o convite feito pelos indígenas à antropóloga e a atuação desta em diálogo com eles. A conversa entre a curadora e os indígenas sobre a exposição representou uma postura inovadora e, ao mesmo tempo, contou com o fato de que, ao curador cabia o arremate, a organização e a palavra final sobre a representação dos Xavante naquela exposição.

Ainda no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Fabíola Andrea Silva e César Gordon propuseram organizar a coleção da antropóloga Lux Vidal sobre os Xikrin junto com conhecedores indígenas. A coleção foi sendo formada por Vidal ao longo dos seus mais de vinte anos de trabalho entre os Xikrin. Durante a revisão dessa coleção, o aspecto da cooperação com conhecedores indígenas deixou evidente a importância da contribuição do conhecimento destes sobre os objetos que estão nos depósitos dos museus etnológicos (SILVA & GORDON 2011).

A colaboração resultou em um aumento do acervo do MAE e um retorno científico com a divulgação de artigo e livro – mas não houve produto algum (artigo ou livro, por exemplo) em co-autoria com os colaboradores indígenas.

Em 2013, uma exposição com objetos Kaingang foi montada pelo indígena Josué Carvalho em diálogo com sua comunidade e exposta no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, na cidade de Tupã, no interior do estado de São Paulo, e nessa única experiência um indígena foi o curador da exposição. Os objetos expostos foram coletados por Josué Carvalho na terra *Nonoai*; ele também produziu vídeos e fotografias que buscavam representar o espaço da aldeia como um museu a céu aberto e onde todas as práticas poderiam ser passíveis de serem pensadas e vistas como objeto de museu (CARVALHO 2012). A participação de Josué Carvalho em grupos de pesquisa no

MAE/USP influenciou as ideias de cooperação e ampliou as possibilidades de participação de indígenas para realizar curadorias de exposições (CURY 2015). Esta foi a única exposição em que se verificou uma curadoria indígena nas experiências que descrevemos. A ocupação do posto de curador dentro de um museu é uma das questões que evidenciam os desafios e os limites do campo da colaboração com comunidades indígenas, por ser um lugar com poder de decisão e com conhecimento dentro dos museus. Aos colaboradores indígenas, em geral, é reservado o papel de co-curadores nos projetos onde existe essa abertura por parte dos pesquisadores. Ainda assim, a remuneração desses co-curadores não está prevista no orçamento dos museus e dos projetos. A função de um curador indígena, ainda que temporária, foi uma das proposições¹⁰⁷ feitas aos museus etnológicos para criação de um posto reconhecido e remunerado.

Outra experiência de colaboração com diferentes instituições foi empreendida para a exposição “A Festa do Caium - Ka’apor akaju kawĩ ta’yn muherha” com objetos da coleção dos Ka’apor do Museu Paraense Emílio Goeldi após um longo processo de quatro anos de trabalho. O projeto foi uma colaboração internacional, iniciada em 2010, entre o Museu Goeldi, os indígenas Ka’apor e colaboradores do Museu de Etnologia da Holanda e da Universidade de Bonn/Alemanha. Essa experiência contou com a participação dos indígenas decidindo sobre aspectos da exposição em um processo de *co-criação* junto com os outros profissionais dos museus. A participação intensa dos indígenas conhecedores e do restante da comunidade, que se deslocou até Belém para participar da abertura da exposição, aguçou a percepção sobre o museu como um espaço político de reflexão em função do preconceito e do estigma da vida indígena na atualidade. Ocorre que o trabalho com os indígenas tornou necessária a presença deles na capital paraense e isso expôs o preconceito existente contra eles quando o hotel onde haviam sido feitas as reservas para os Ka’apor se recusou a recebê-los por serem indígenas. Os artigos científicos e a publicização dessa experiência serviram para dar visibilidade a questões importantes para os indígenas no presente e movimentar a representação indígena em um museu etnográfico (GARCÉS 2017).

Cláudia López Garcéz (2017) demonstrou os diferentes aspectos que podem ser observados na prática colaborativa sobre o papel que o museu desempenha. O aspecto

¹⁰⁷ Essa proposta foi discutida no Simpósio *Coisas vivas na Amazônia e no museu*, em outubro de 2018, no museu Etnológico de Berlim e já anteriormente tratado nesta tese .

político deve estar presente nas discussões, no conhecimento produzido e na forma como ele é exposto, pois considera-se que a exposição, para além dos objetos do passado, deve expor os conflitos e enfrentamentos vivenciados pelos povos indígenas na atualidade, de modo a se firmar como um espaço político, pois

“os diálogos sobre objetos etnográficos e cocriação da exposição no meio de um contexto social de conflitos interétnicos, junto ao anseio do povo Ka’apor de ser ouvido, apoiado na sua luta e respeitado nos seus direitos, nos fez compreender que o trabalho no museu, a exposição, a curadoria, além de constituírem processos de geração de conhecimentos, são também, como afirma Aimes, [...] atos políticos”. (GARCÉS 2017:731)

Outro projeto de colaboração envolvendo povos indígenas do Brasil e museus etnológicos ocorreu como parte da exposição “Além do Brasil”, realizada em 2012, no Weltmuseum Wien, sobre a coleção amealhada pelo taxidermista Johann Natterer durante a expedição científica austríaca vinda ao Brasil em 1817. Com seus números superlativos, a coleção é a evidência do desejo de conhecer as “novas terras” traduzidas naquilo que Natterer conseguiu reunir em sua longa estadia no Brasil, de 1817 a 1835 (AUGUSTAT 2012). Dentro do projeto da exposição “Além do Brasil”, Claudia Augustat (antropóloga e curadora do WMW), Wolfgang Kapfhammer (antropólogo que, há mais de uma década, desenvolve pesquisas sobre os *Sateré*) e Obadias Batista Garcia (indígena *Sateré*) realizaram um trabalho de colaboração junto às comunidades indígenas *Sateré* e *Macuxi*, na região do Amazonas e Roraima (AUGUSTAT *et al.* 2012). A colaboração com esses grupos tornou possível o registro de conversas presenciais na comunidade indígena. Os registros produzidos resultaram em vídeos que foram expostos no Welt Museum Wien, junto aos objetos antigos, os quais, por sua vez, foram mesclados com um conjunto de outros objetos que fazem parte do aparato do *curador* indígena *Sateré* que vive nas áreas urbanas. O encontro com os indígenas favoreceu a construção de novas narrativas para os antigos objetos e o impacto causado pela presença indígena nessas colaborações foi provocar no público visitante do museu etnológico uma reflexão sobre a vida indígena no presente e não somente remeter essa vivência ao passado.

Nem toda colaboração resulta em exposição, algumas podem resultar no registro de uma coleção, como é o caso da coleção de objetos amazônicos de *Ernst Fittkau* doada ao *Museum Fünf Kontinente* de Munique. Durante o processo de organização dessa

coleção, João Paulo Lima Barreto, indígena Tukano e antropólogo, foi convidado para examinar a parte da coleção dedicada ao Alto Rio Negro, que contava com 490 objetos (HERZOG-SCHRÖDER, 2014). Em texto divulgado no livro sobre a coleção *Fittkau*, Barreto disserta como os adornos *bahsá busa* de uma indumentária específica de seu povo devem ser colocados no corpo e quais os cuidados que esses e outros objetos da coleção exigem no uso diário (BARRETO 2014). Barreto é um representante da nova geração de indígenas cientistas brasileiros que estão construindo diálogos e propondo novas questões para os estudos ameríndios.

Cito um outro caso de colaboração, desta vez no âmbito da exposição chamada “Ticuna em dois tempos” (Manaus, 2012), que buscou dialogar com a memória indígena a partir de duas coleções de objetos Ticuna: a coleção do antropólogo Sílvio Coelho e a coleção do artista plástico amazonense Jair Jacmont. Sílvio Coelho reuniu objetos durante sua experiência entre os Ticuna, na década de 1960, e Jair Jacmont formou sua coleção, entre as décadas de 1980 e 1990, a partir da aquisição de máscaras e esculturas compradas de indígenas que chegavam ao porto de Manaus vindos do Alto Solimões. A coleção de Jacmont, que foi reunida ao longo de anos e sob variadas circunstâncias, forma um conjunto bastante diverso. A exposição foi realizada pelo o Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina (MARQUE/UFSC) no quadro das ações do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural, contando com apoio das fundações de amparo à pesquisa dos dois estados: FAPEAM e FAPESC. As ações de colaboração com a comunidade Ticuna se deram a partir dos indígenas dessa etnia que vivem em comunidade, desde há quase três décadas, no bairro Cidade de Deus em Manaus:

“Estávamos todos espalhados, uns moravam lá no bairro da Raiz, Petrópolis, outros no [bairro] São Raimundo, tudo assim, espalhados. Quando a gente morava assim tudo espalhado, a gente não pensava em nada. Não tinha nada. Eu, quando vim morar pra cá pra Cidade de Deus, final de 94 (1994), eu vim morar aqui, né. Seu Domingos morava lá em Petrópolis, Seu Bernardino lá na Raiz. Eu chamei ele, depois de um ano, quando o bairro já estava se ajeitando, aí eles vieram pra cá, lá em cima não tinha mais terreno.” (RODRIGUES 2009:72)

Os comunitários criaram uma associação, chamada Wotchimaücü, foram adaptando a vida ao ritmo da cidade, que dispensava o trabalho na roça, e passaram a confeccionar um artesanato especialmente feito para venda, ajustado aos materiais possíveis de serem obtidos nas novas circunstâncias da vida urbana. A vivência na cidade exigiu que fossem adquiridas outras habilidades pelo grupo, não somente no campo do artesanato, e assim os indígenas montaram um grupo musical.

As trocas com as pessoas que visitavam a comunidade passaram a representar uma oportunidade para estabelecer parcerias, divulgar o trabalho artístico e vender artesanato (TEIXEIRA 2012). A estratégia que foi adotada pelo projeto da exposição “Ticuna em Dois Tempos” visava evocar a memória das pessoas diante do acervo fotográfico da coleção de Silvio Coelho e resultou num emocionante encontro dos indígenas com o seu passado. A proposta de mostrar as fotografias tiradas por Silvio Coelho, na década de 1960, despertou o interesse do grupo, e a projeção das fotografias¹⁰⁸, no espaço de reunião da associação Wotchimaücü, ofereceu imagens de um passado que não estava tão distante no tempo e no qual ainda era possível reconhecer os parentes e as paisagens onde viveram. O impacto provocado foi intenso ao ver as fotografias e era possível verificar isso nos olhares atentos de todos buscando algo que fizesse parte de sua memória individual. O ato de compartilhar imagens do passado que, até então, só podiam ser acessadas pela memória dos mais velhos foi importante para os indígenas ali presentes. A exibição representava uma oportunidade de mostrar aos filhos e netos os parentes que ficaram nas comunidades e o lugar de onde todos vieram. A paisagem da aldeia provocou a imediata troca de impressões sobre rios, caminhos, espaços e acontecimentos vividos no passado. Para as crianças que já nasceram em Manaus e para os adolescentes que nunca retornaram ao território Ticuna, no Alto Solimões, aquele momento representou um reencontro com o passado e um momento de atualização da memória do grupo. Na abertura dessa exposição, no Museu Amazônico, a comunidade foi convidada a participar apresentando o seu grupo musical. Aldenor Basques Félix¹⁰⁹, professor na comunidade, participou traduzindo para a língua Ticuna os textos do catálogo e, no dia da abertura da exposição no Museu Amazônico, os indígenas fizeram

¹⁰⁸ Participei nessa parte do projeto intermediando as negociações para filmar a exibição das fotografias para a comunidade indígena e fazendo os registros em áudio e vídeo junto com Samya Fraxe e coordenada por Deise Lucy Oliveira Montardo, uma das organizadoras da exposição *Ticuna em Dois Tempos*.

¹⁰⁹ O professor Aldenor Félix faleceu, em Manaus, em março de 2020, por doença cardíaca agravada pelo coronavírus, durante a pandemia.

seu show musical e depois disso circularam olhando os objetos expostos, lendo os textos que os descreviam, demonstrando o mesmo estranhamento diante das imagens que os outros visitantes da exposição.

Refletindo hoje sobre o que foi feito à época ¹¹⁰, vejo o grande esforço que foi empreendido por parte da equipe ¹¹¹ que concebeu e organizou a exposição *Ticuna em dois Tempos*, em especial da antropóloga Deise Lucy Oliveira Montardo, que esteve diretamente coordenando essa parte do trabalho junto aos Ticuna, para efetivar a colaboração indígena na produção intelectual por meio da tradução dos textos do catálogo. A participação indígena foi pensada considerando o registro escrito, manifestado na confecção do catálogo bilíngue português/Ticuna e do registro na ficha catalográfica da participação do professor Aldenor como tradutor para a língua Ticuna. Além do registro, observamos hoje, é necessário garantir o acesso dos indígenas ao que foi produzido. O processo de leitura na língua Ticuna era e continua sendo um processo em formação. A língua ainda é mais falada do que escrita e a sua leitura/escrita não atinge a maioria dos membros das muitas comunidades. Se o texto escrito pelo professor Aldenor fosse sobre a experiência de ver as fotografias junto com a sua comunidade, ao invés da tradução, ficaria o registro da visão de um indígena sobre seu grupo. Se o texto fosse publicado no catálogo, isto o colocaria junto aos autores especialistas convidados a escrever sobre os Ticuna. A experiência da mostra fotográfica foi registrada em quatro vídeos, que fizeram parte da exposição e, posteriormente, tornaram-se disponíveis na *internet* ¹¹². Porém, se podemos afirmar que o material está *disponível*, já não se pode dizer que ele esteja *acessível* aos indígenas. Conforme já comentado aqui, ter acesso à *internet* de boa qualidade, que permita consultar diferentes plataformas, ainda é uma luta a ser vencida nas terras indígenas; algo semelhante acontece nas periferias de Manaus, se bem que com menor gravidade.

As experiências descritas até aqui buscam demonstrar que a iniciativa de aproximação e a realização de trabalhos de cooperação com Povos indígenas já existe no

¹¹⁰ Participei da exposição “Ticuna em dois tempos” nas ações diretas com a comunidade, na mostra de fotografias e no registro em vídeo do encontro. As imagens que foram captadas pela equipe da qual eu fazia parte na comunidade da Cidade de Deus foram, posteriormente, utilizadas nas montagens de vídeos produzidos para a exposição.

¹¹¹ a concepção da exposição era assinada por Cristina Castellano, Deise Lucy Oliveira Montardo, Maria Helena Ortolan Matos, Vanilde Ghizoni e Viviane Wermelinger

¹¹² Exposição “Ticuna em dois tempos” (2012), vídeos disponíveis em: <https://vimeo.com/42269659> <https://vimeo.com/42901196> <https://vimeo.com/42274941> <https://vimeo.com/43160924>

Brasil e avança rapidamente, a primeira indígena curadora em um museu de arte no Brasil foi Sandra Benites, do Povo Guarani Nhandewa, da aldeia Porto Lindo, no Mato Grosso do Sul, doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional da UFRJ, contratada, em 2020, para ser curadora adjunta no MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Também em São Paulo, a Pinacoteca realizou sua primeira exposição dedicada à produção indígena contemporânea, a exposição *Véxoa: Nós sabemos* (2020-2021), sob curadoria de Naine Terena, pesquisadora indígena e doutora em educação pela PUC/SP. As novas experiências que se sucederam a estas seguem motivando a discussão sobre os métodos empregados no trabalho de cooperação (ABREU & RUSSI 2019). Ao comparar essas propostas de colaboração entre museus etnológicos, museus indígenas e comunidades indígenas, buscamos trazer as questões que estão sendo abordadas em diferentes contextos. Marcadamente, desejamos chamar atenção para as estratégias que visem incluir os povos indígenas nas discussões acadêmicas, na disputa por espaços remunerados dentro dos museus etnológicos e em formas reais de acesso das comunidades indígenas aos objetos nos museus como estratégia para amplificar a participação e o alcance desses novos agentes na condição de elos entre seus grupos étnicos e os museus.

3.6.1 Redes de museus

Um outro instrumento que tem crescido no Brasil e vem sendo utilizado para fortalecer as iniciativas de formação de museus é a construção de *redes* que interligam museus etnológicos, museus indígenas e museus comunitários. A *Rede Indígena de Memória e Museologia Social do Brasil* é um grupo que vem se afirmando como um espaço de discussão e troca entre os protagonistas dessas experiências e que atua fazendo assessoria para a construção de museus comunitários e museus indígenas.

O trabalho organizado por Marília Xavier Cury (2016) reúne as experiências de criação de museus no Brasil, principalmente por povos indígenas e, dentre essas experiências, estão as que foram desenvolvidas por Alexandre Gomes (2012) em seus projetos de pesquisa e de extensão do curso de Museologia da Universidade Federal de Pernambuco. Gomes identificou, apoiou e promoveu a criação de museus em territórios indígenas nos estados do Ceará e de Pernambuco e, desde 2012, vem organizando a

formação de uma rede de museus indígenas¹¹³ que tem se reunido em fóruns nacionais e internacionais e em encontros de museus indígenas (GOMES 2014). Os fóruns têm contado com a participação de indígenas de quase todos os estados do Brasil e, no ano de 2017, também participaram os representantes da *Red de Museos Comunitarios de América* e da *Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca*, do México, com o intuito de estender o diálogo e a troca de experiências junto a outros povos da América Latina.

Compreendemos a construção das redes como instrumento de uma abordagem focada no registro, no fomento e na construção de uma política de apoio à memória, história, identidade e ao território dessas comunidades. A formação dessa experiência de construção de museus indígenas e de uma rede formada por esses museus foi, de início, fortemente articulada por colaboradores não indígenas que se ocupavam de estruturar e viabilizar a realização de eventos e a manutenção da comunicação entre os participantes da rede. A metodologia desenvolvida a partir do registro das experiências tem se apresentado como um campo acadêmico fértil. Por outro lado, a simbiose entre os agentes interessados na construção de um campo acadêmico em torno dessas redes de museus indígenas e comunitários tem trazido pouca ou nenhuma crítica sobre este modelo de pesquisa. A proliferação de novos museus entre os grupos indígenas tem mostrado a existência de um procedimento modelar na construção dessas iniciativas dentro dos grupos, mas também a ausência de soluções para os problemas de manutenção dessas instituições depois de criadas. Os projetos que visam estimular essas iniciativas costumam ser propostos em parcerias com os acadêmicos e tem tempos e especificidades a serem seguidas conforme a origem dos recursos captados. Ao término desses projetos, os indígenas ficam com os espaços criados e os objetos coletados, mas devem seguir adiante propondo outras iniciativas que possam dar continuidade às ações e sustentabilidade ao museu que foi criado. A realidade vem demonstrando que as iniciativas empreendidas pelos agentes indígenas não são suficientes para manter esses espaços. Tudo o que é construído dentro da comunidade ou mesmo fora dela, como é o caso do Museu Magüta e do Museu Kuahí, implica em recursos financeiros para sua manutenção e a ausência de fonte própria de financiamento finda por favorecer uma relação de dependência com assessores acadêmicos não indígenas e com verbas públicas, que são, afinal, os meios de sustentação desses espaços. Novamente se forma o esquema

¹¹³ Rede Indígena de Memória e Museologia Social do Brasil.
<https://www.facebook.com/redeindigenamemoria/>

em que é necessário um assessor para organizar e elaborar a submissão de novos projetos, pois são eles que dominam os códigos dos editais públicos e precisam ser acionados, vinculando assim a manutenção dos museus e/ou casas de memória criadas às assessorias e aos projetos públicos de financiamento.

Cuauhtemoc Camarena Ocampo¹¹⁴, quando comparou a rede de museus comunitários que representa com a rede de museus no Brasil, teceu uma crítica¹¹⁵ ao dizer que a rede de museus no Brasil era conduzida pelos pesquisadores e não pelas comunidades. Camarena Ocampo descreveu as ações da rede de museus comunitários de Oaxaca como um movimento inteiramente coordenado pelos próprios museus associados, afirmando que todas as decisões sobre os aspectos que envolviam cada um dos museus eram tomadas de forma coletiva pela comunidade de onde o museu estava localizado. Consideramos que Camarena Ocampo talvez esteja idealizando as relações no interior da *rede* de museus que representa por descrevê-la como um processo totalmente solidário, no qual todo movimento realizado pela *rede* de museus é resultante de demandas discutidas no interior da comunidade para depois ser expandida ao exterior em busca das soluções para as demandas internas. Brulon chama de “mito da comunidade (...) a necessidade desse culto a um tipo de socialidade capaz de manter a coesão do grupo” (BRULON 2014:38). Da mesma forma, aponta o que chama de “mito da participação” para mostrar que, na prática, existe uma tendência à centralização das decisões em um grupo específico ou dominante. A dissertação de Suzy da Silva Santos realizou um mapeamento de museus, ecomuseus e iniciativas de base comunitária no Brasil, aí incluídas iniciativas indígenas, em que reconhece que nesses pequenos museus existe sim uma tendência à centralização, mas justifica o fenômeno pela “falta de experiência de autogestão e democracia participativa” (SANTOS 2017:131). Acrescentamos que nas experiências em museus indígenas, como no caso do Museu Magüta, esses conceitos de autogestão e democracia participativa não podem ser invocados, restando identificar quais os mecanismos que os mobilizam em torno das iniciativas de construção de museus e de gestão desses espaços. A centralização apontada na gestão desses pequenos museus

¹¹⁴ Assessor da União de Museus Comunitários de Oaxaca e da Rede de Museus Comunitários da América, pesquisador do Instituto Nacional de Antropologia e História do México (INAH), em referência à sua fala em uma conversa durante o *Simpósio Coisas vivas na Amazônia e no museu – conhecimentos compartilhados no Humboldt Forum*, 2018.

¹¹⁵ Em conversa com esta pesquisadora, em outubro de 2018, na cidade de Berlim.

por Santos implica ou impacta na gestão dos espaços criados e na atuação dessas lideranças nas redes que conectam esses museus.

Camarena Ocampo, na condição de pesquisador, também disputa um espaço narrativo no campo acadêmico de colaboração entre museus e as comunidades de povos originários. A produção de conceitos, formas e estratégias metodológicas de se relacionar com essas comunidades e de construir museus como formas de preservação da memória, da identidade e do território desses grupos conta com um aporte e uma difusão muito maiores das narrativas dos pesquisadores que já estão estabelecidos do que de seus pares indígenas, restando aos segundos pouco espaço para oferecer a sua narrativa sobre as formas de colaboração. É um fato que a dinâmica entre as demandas de pesquisadores, de indígenas e indígenas-pesquisadores tem produzido novos ambientes museológicos com desafios que impulsionam as pesquisas pela inquietação e desestabilização que vêm produzindo neste campo acadêmico.

3.7 O trabalho realizado nos acervos do Museu Magüta e dos museus etnológicos na Europa

A fotografia foi o meio por mim utilizado para fazer o registro e o estudo dos objetos do Museu Magüta. Cada peça foi fotografada e organizada com as informações fornecidas, principalmente, por Hilda Félix. Para isto, empreguei uma câmera Canon com tripé e, quando necessário, recorri à câmera do próprio telefone celular. A iluminação natural foi utilizada durante a maior parte do tempo e a lanterna de celular foi a outra fonte luminosa nos dias mais nublados e em alguns finais de tarde. Como fundo para as tomadas fotográficas, utilizei papel cartão e, em algumas fotografias de objetos grandes, como bastões e zarabatanas, utilizamos material de TNT branco. São fotografias amadoras, obtidas com os recursos disponíveis naquele momento. As ideias e as soluções oferecidas por Hilda para conseguir os materiais de apoio durante a sessão fotográfica foram decisivas para o registro de certas imagens e das histórias por ela lembradas acerca dos objetos ali expostos. Foi por meio das longas conversas que detalhes importantes sobre o funcionamento do Museu e sobre as peças foram sendo revelados durante os dias em que trabalhamos juntas para conseguir fotografar todos os objetos que estavam em exposição. Nino Fernandes chegou a participar de algumas sessões ajudando

na iluminação com lanternas de celular. Nessas ocasiões, aproveitava para conferir o nosso trabalho e verificar se tudo estava sendo devolvido ao seu devido lugar.

As fotografias dos objetos e das dependências do Museu foram realizadas com o intuito inicial de produzir um catálogo e comprovar o estado de deterioração em que se encontrava o prédio. O processo de registro dessas informações mostrou que realizar um catálogo com as descrições sobre cada objeto só faria sentido se fosse uma ideia abraçada por algum grupo Ticuna que tivesse interesse nesse trabalho. Organizar as fotografias era uma parte do trabalho que poderia ser realizado por nós, mas o passo seguinte, que era o de preencher as informações sobre os objetos, deveria ser feito pelos próprios Ticuna a partir do Museu, pois aí residia um limite para a participação de um agente exógeno a definir ou influenciar nas escolhas das categorias de análise dos indígenas sobre os registros dos objetos. Ao montar um catálogo do acervo do museu indígena, as classificações e as escolhas do vocabulário são elementos de grande importância na hora de utilizar e acessar essas informações. Logo, definir para qual público estariam dirigidas essas escolhas era uma das inúmeras decisões a serem tomadas pelo grupo e, talvez, somente essa atividade por si já resultasse em um trabalho de grande fôlego.

Outro aspecto importante a ser considerado foi o protagonismo das iniciativas que poderiam vir a surgir dos participantes do grupo do Museu, pois o interesse dos jovens estudantes indígenas em conhecer e participar nesse tipo de atividade ainda precisava ser fomentado. No entanto, era necessário que a iniciativa partisse dos indígenas. Aquele não era um momento favorável para que a iniciativa partisse de fora devido aos conflitos entre os agentes do Museu e a associação dos caciques, além do fato, nada desprezível, de que uma proposta desse tipo poderia ser considerada uma intromissão e assim comprometer as relações de colaboração construídas até aquele momento.

O interesse da diretoria do museu pelas fotografias do acervo era evidente, entretanto a mesma disposição não se verificava quanto a produzir um catálogo. Conforme já foi tratado aqui, durante o processo de criação do museu, ocorreram diversas atividades nas quais as lideranças indígenas puderam tomar contato com museus etnológicos e aprender sobre o seu funcionamento. Vários procedimentos foram replicados, como a criação de uma reserva técnica, um setor de arquivo, livros de registro das peças e biblioteca. Entretanto, essas formas de gerir o registro do patrimônio no museu se mostraram inócuas e de pouca serventia para o controle, registro e preservação dos objetos. A confecção de um catálogo não se distinguiu desses recursos que foram abandonados, de modo que compreendemos a necessidade do registro fotográfico como

o caminho de colaboração e os desdobramentos que poderiam ocorrer a partir desse material seria uma questão a ser enfrentada pelos próprios indígenas.

Ao longo do trabalho, essas fotografias se converteram em novos documentos e passaram à condição de objetos de estudo, pois foi a partir da comparação com fotografias tiradas em períodos anteriores que se tornou possível identificar algumas das transformações pelas quais passou a exposição do museu. O registro fotográfico tornou possível recompor com mais precisão as partes do acervo que não se encontravam mais acessíveis ao público. A análise se deu por comparação e por observação das informações passíveis de serem extraídas tanto na forma e nos detalhes daquilo que estava sendo capturado quanto nos conteúdos não previsíveis no ato em que se deu o registro.

As fotografias do Magüta foram comparadas a outras que registraram o museu em diferentes anos (2005, 2011, 2015, 2016 e 2019). Desta feita, foi possível apreender das imagens as informações que se encontravam dispersas nos diferentes suportes expostos ou guardados, bem como acompanhar as substituições de alguns objetos da exposição e os acréscimos feitos ao longo do tempo.

O uso da fotografia, desde o seu surgimento no século XIX, impactou nas formas de representação que estavam em vigor naquele período e seguiu com o mesmo vigor após sua vulgarização. O desenvolvimento das técnicas que facilitavam o uso dos equipamentos que produziam imagens impulsionou o uso desse mecanismo nas ciências como forma de apreensão do objeto e das possibilidades de observação e de fidelidade na captura da imagem. A “fidelidade ao real” e a “objetividade para representar” foram características que, embora não totalmente verificáveis, consolidaram a posição da fotografia como recurso documental e aproximaram as noções de “ver” e de “conhecer” nas análises científicas (SILVA 2014:344).

A banalização dos aparelhos fotográficos instalados nos equipamentos multifuncionais, que acompanham as pessoas como extensões de seus corpos, permitiu que esse recurso passasse a ser acessado por todos que possuem um telefone celular e que, com ou sem grandes pretensões, registram toda sorte de acontecimentos produzindo formas muito particulares de apreender a realidade por indivíduos ou grupos, oferecendo distintos olhares que matizam os eventos. O uso que fizemos da fotografia não pretendia se aprofundar no estudo das múltiplas complexidades que este tipo de documento pode possuir como registro não somente fidedigno da realidade, mas, também, como produtor de realidade. O propósito foi tomar as fotografias naquilo que de mais básico possuem: guardar os detalhes que a memória ou a descrição escrita não conseguiriam reter.

A análise dos objetos Ticuna nos museus etnológicos da Europa foi feita por meio de registro fotográfico, comparações, modificações ao longo do tempo, locais onde foram coletados e o período em que a coleta foi realizada. O intervalo temporal, compreendido entre 1817 e 1990, foi determinado levando em conta as peças no acervo do Museu Magüta, coletadas a partir do final da década de 1980; a coleção do Museu Etnológico de Berlim, que possui quantidade variada de peças oriundas de diversos colecionadores, reunidas entre 1876 e 1972; a coleção do Museum der Kulturen Basel (Basiléia), na Suíça, acumulada por Borys Malkin na década de 1970; as coleções *Spix & Martius* e *Ernst Fittkau*, do Museum Fünf Kontinente de Munique; e as coleções *Natterer* e *Loreto-Paranaguá* do *Weltmuseum Wien* da Áustria. A pesquisa resultou em um apanhado de informações sobre a vitalidade da cultura Ticuna e suas transformações ao longo dos séculos XIX e XX, tendo como marco inicial as coleções de *Spix & Martius* e a coleção de *Johann Natterer*, ambas iniciadas em 1817, e, como marco final, o acervo do Museu Magüta dos anos de 1988-1990.

O acesso a esses objetos, sua manipulação e seu registro fotográfico só foram possíveis graças ao apoio do antropólogo Dr. Wolfgang Kapfhammer e da Profa. Dra Evelyn Dürr, que aceitaram orientar o projeto de doutorado sanduíche na LMU-Ludwig-Maximilians-Universität, em Munique, e me colocaram em contato com os curadores dos museus de Berlim, Viena e Basel. Em outubro de 2018, realizei visita técnica ao Museu de Basel para conhecer parte do acervo de cerca de 4 mil objetos Ticuna, coletados entre 1950 e 1980, da coleção de Borys Malkin. Em janeiro de 2019, iniciei estágio de 3 (três) meses na reserva técnica do Museu Fünf Kontinente, o museu etnológico de Munique, que abriga duas importantes coleções sobre os Ticuna: a coleção de *Spix & Martius* e a coleção *Fittkau*. Em março de 2019, obtive autorização para estagiar por três dias na reserva técnica do Museu Etnológico de Berlim. Finalmente, em maio de 2019, fiz estágio no Weltmuseum Wien, o museu etnológico de Viena, para conhecer a coleção de objetos Ticuna de *Johann Natterer*, o maior colecionador de objetos desse museu, e peças da coleção *Loreto-Paranaguá*. Pessoas, instituições, eventos e coleções aqui citados serão novamente aludidos ao longo do capítulo.

3.8 Museum Fünf Kontinent – Munique, Alemanha

O Museum Fünf Kontinente é o primeiro museu etnológico da Alemanha e tem esse nome desde 2014, acompanhando um movimento de decolonização que reverbera nos museus etnológicos europeus, mas não somente nestes. A mudança dos nomes de alguns museus etnológicos sinalizou sobre os esforços de utilização das ferramentas políticas desse movimento para promover ações que oferecessem respostas aos questionamentos quanto à legitimidade dos museus para representar outras culturas, à legalidade do patrimônio que guardam em suas reservas técnicas e à responsabilidade com os povos de onde se originou o patrimônio que possuem.

As mudanças de nome do MFK vem refletindo as circunstâncias de seu tempo e dos seus objetos, pois já foi nomeado, em seu nascedouro, de Coleção Real Etnográfica (Königlich Ethnographische Sammlung), entre 1862 e 1912; mudou para Museu Real Etnográfico (Königlich Ethnographische Museum), entre 1912 e 1917; depois Museu de Etnologia (Museum für Völkerkunde), de 1917 a 1954; e Museu Estadual de Etnologia (Staatliches Museum für Völkerkunde), entre 1954 e 2014, quando então mudou seu nome para Museum Fünf Kontinente, em referência às coleções de objetos dos cinco continentes nele existentes. O prédio em que está instalado foi construído, no período de 1859 a 1865, para ser o Museu Nacional da Baviera e somente recebeu as coleções etnográficas no início do século XX, entre os anos de 1925 e 1926.

A mais antiga coleção etnográfica vinda do Brasil e abrigada nesse museu é a coleção *Spix & Martius*, cuja coleta foi realizada, entre 1817 e 1820, por Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, coleção esta que é uma das mais antigas existentes no mundo sobre os indígenas brasileiros e das fronteiras próximas. Alguns anos antes, em 1815, houve o planejamento de uma expedição ao Novo Mundo proposta ao rei da Baviera, Maximiliano José I. Maximiliano I acalentava o desejo de enviar dois naturalistas para a América do Sul com a incumbência de reunir grandes coleções sobre os reinos animal, vegetal, mineral e sobre a população nativa para tornar as instituições de conhecimento do reino da Baviera centros de referência na Europa. Os planos e as instruções para esta expedição pela América espanhola ficaram prontos ao final de 1815 e tanto Spix quanto Martius foram escolhidos por que apresentavam as condições ideais, tanto físicas quanto intelectuais, para realizar com sucesso a empreitada. No entanto, a viagem não se concretizou, em razão dos altos custos da expedição (DIENER & COSTA 2018). A participação dos bávaros na comitiva de Leopoldina foi orquestrada pelo rei da Baviera quando este soube que a princesa seria acompanhada por uma sociedade de naturalistas austríacos (entre eles, Johann Natterer) em sua viagem ao Brasil. O rei conseguiu vaga para

os dois naturalistas bávaros devido aos laços de parentesco que uniram o imperador Francisco I da Áustria com a filha de Maximiliano José I, Carolina Carlota Augusta da Baviera, em 1816, somente um ano antes da partida da comitiva que acompanhou Leopoldina.

A viagem ao Brasil foi a circunstância favorável para pôr em prática tudo o que havia sido planejado anteriormente, apenas com uma modificação na rota a ser percorrida pelos naturalistas. O imenso território brasileiro e a diversidade que aqui havia poderiam suprir as expectativas de reunir vastas coleções sobre fauna, flora, minérios, construção de mapas terrestres e fluviais, além de coleções etnográficas com importantes informações sobre as populações nativas. Todo esse conhecimento iria servir para construir os acervos de museus e jardins botânicos e dotar as instituições científicas do reino da Baviera, tornando-as uma referência na Europa, além, é claro, da possibilidade de estabelecer relações de caráter comercial e tecnológico com o grande Reino Unido de Portugal e Algarves (DIENER & COSTA 2018).

A publicação dos relatos de Spix & Martius, na obra *Viagem pelo Brasil 1817-1820*, dividida em três volumes, publicados entre 1823 e 1825, ofereceu o retorno esperado pelo rei para as instituições acadêmicas bávaras, com o reconhecimento almejado por este quando enviou os naturalistas em viagem ao Brasil. Os relatos tornaram a expedição conhecida e os seus autores se transformaram na primeira referência científica dessa expedição, uma vez que o naturalista Johann Natterer, responsável pela parte austríaca da viagem, divulgou muito tardiamente os resultados de sua longa estadia no Brasil, sem jamais alcançar a fertilidade dos resultados científicos produzidos por Spix e Martius.

3.8.1 Os caminhos da coleção *Spix & Martius*

A viagem de Spix e Martius pela região amazônica teve início em agosto de 1819 e se estendeu até abril de 1820, partindo da cidade de Belém no Pará e navegando pelo rio Amazonas a montante. Quando chegaram à região de Ega (atual Tefé), Martius e Spix decidiram seguir separados: Martius foi pelo Rio Japurá enquanto Spix seguiu pelo Amazonas. Martius fez uma longa incursão no Rio Japurá indo até Nova Granada, na Colômbia. Nesse trajeto, fez contato com as tribos Passé, Juri-Taboca, Yumana, Coretu, Coëruna e Miranha.

Spix, por sua vez, saiu de Ega, em 7 de dezembro de 1819, navegando por trechos difíceis de rio, até ultrapassar a Foz do Juruá e então alcançar a “terrível Barreira Castelhana”, local onde as margens são altas e a correnteza fortíssima. Essa correnteza faz desbarrancar as margens fazendo com que partes da floresta desabem sobre o rio, conforme relatou Spix, que explicou que o local levava esse nome por ter feito naufragar os barcos espanhóis. Spix e seus companheiros navegaram em canoas pequenas descritas como “montarias”; em sua canoa, viajavam 8 (oito) remadores indígenas; em outra menor, iam o soldado caçador, o criado e 3 (três) indígenas remadores; além destes, ia ainda um bote mediano, abastecido com provisões, munições e adequado para guardar as coleções. Spix cita sua passagem pelo Lago Cupacá e pelas Ilhas Comatiã e Macuapanim. Chegando ao Rio Juruá, foi até Fonte Boa, onde permaneceu por três dias. Esteve no Lago Campinas, na foz do Rio Jutai, alcançou Tonantins e, em 24 de dezembro, aportou em Santo Antônio do Içá, onde esteve com indígenas Juris e Passés. Entre eles, descreveu as festas com mascarados e comentou sobre a convivência de diferentes grupos indígenas como os Jumana, Miranha e Muriatés no local. Em 30 de dezembro, chegou a São Paulo de Olivença, quando mencionou pela primeira vez o encontro com indígenas Campeva (Kambeba), Tecunas (Ticuna), Culino (Kulina) e Araicus. Ainda segundo seu relato, “ao cabo de 5 dias, parti da vila [São Paulo de Olivença], depois de ter despachado previamente algumas igaras¹¹⁶ às matas, para caçarem e colherem curiosidades etnográficas” (SPIX & MARTIUS 1981:198). É possível perceber pelos relatos que o naturalista contou com o conhecimento dos indígenas da região visitada e daqueles que o acompanhavam para coletar os espécimes que levou da Amazônia, o que demonstra a participação ativa dos indígenas nos processos de troca e coleta. Em alguma medida, os relatos deixam evidente que os indígenas escolhiam seus objetos para troca, mas também foram, em muitos momentos, persuadidos a trocar o que não queriam. Chamamos atenção para o protagonismo dos indígenas nessas negociações, ainda que seja visível a força das comitivas que acompanharam Spix e Martius para o interior das terras indígenas. A força bélica dos indígenas nos seus territórios também era uma realidade a ser considerada e, em um contexto de negociação amistosa, havia um espaço de liberdade para que os indígenas tomassem decisões sobre quais de seus objetos poderiam ser trocados por produtos de metal, vidro ou pelos tecidos levados pelos naturalistas.

¹¹⁶ Um tipo de canoa.

A nota escrita por Martius a partir das observações de Spix sobre os Ticuna assim os descreve:

“são os tecunas uma tribo extremamente indolente, eles crêem que a alma, depois da morte emigra para outros corpos até de animais irracionais. Nos recém-nascidos, praticam a operação de circuncisão, e é em geral a mãe quem o pratica, em ambos os sexos. Este ato é festejado com grande folguedo e nessa ocasião se dá o nome à criança. Eles se apegam a uma grosseira idolatria (...) não se podem separar de seu ídolo que se encontra constantemente nas cabanas. Esse ídolo (...) *Itaho* (...) figura terrível, feita com cabaça, que guarnecem com entrecasca de uma árvore (...). O sinal distintivo dessa tribo é uma linha estreita, tatuada de través no rosto. As mulheres andam inteiramente nuas; os homens, ao contrário, cobrem-se com um avental, feito com a entrecasca (...). Provavelmente não seja sentimento religioso o que determina os tecunas a não se separarem de seu *Itaho*, pois que, segundo observação de meu companheiro, ele lhes serve de máscara, nas suas danças e préstitos festivos. (...) Digno de nota é haver o Dr. Spix citado, além da circuncisão, também a depilação da cabeça dos recém-nascidos entre os tecunas. Esses indígenas são descritos como tribo de índios muito esbeltos. Assim eles aparecem no esboço de um préstito desenhado pelo Dr. Spix e assim encontrei também um da tribo, que em Marapi [Maraã] admiti entre meus remadores. A estranha magreza de suas extremidades será, acaso, resultado de enfeitar-se no artelho e abaixo do joelho com uma ligadura de uma polegada de largura? O Dr. Spix trouxe consigo alguns pares dessas ligaduras de perna, feitas com cuidadoso trançado de finos fios de algodão guarnecidos na borda com peninhas de papagaio.” (SPIX & MARTIUS 1981:204)

Dos adornos de joelho coletados por Spix, ainda resta um par em perfeito estado de conservação (Figura 70 - V-045 294a e 294b). Os fios de algodão que prendem as penas não são usuais nessa região do Alto Solimões atualmente. No adorno 294a (à esquerda, na figura 70), os fios de algodão servem de suporte para as penas e as pontas são destinadas à amarração abaixo dos joelhos, enquanto que, no item 294b (à direita, na mesma figura), os fios de algodão servem de suporte apenas para as penas e o fio de tucum é usado para fazer a amarração. Podemos inferir que as trocas dos materiais utilizados nos adornos entre os diferentes grupos Ticuna que habitavam essa vasta região era recorrente, uma vez que o uso de algodão aparece em diferentes objetos, ainda que utilizado em pequenas quantidades.

Os relatos históricos sobre os indígenas e as representações feitas em diferentes suportes ainda podem afetar. Para ilustrar, cito os comentários que ouvi de Nino Fernandes diante da cópia de uma reprodução da prancha *Préstito dos Ticuna*¹¹⁷, existente no Museu Magüta. Na imagem, as mulheres Ticuna são representadas usando uma espécie de tecido que lhes cobria o sexo. Essa imagem de mulheres Ticuna confirmava, para Nino Fernandes, o pensamento de que “as mulheres Ticuna eram diferentes, elas não andavam nuas, elas se cobriam”. As impressões sobre o passado, assim difundidas dentro do Museu Magüta, consideram estas representações no mesmo nível de autenticidade e veracidade de seus próprios objetos ali expostos. Outro aspecto que me ocorre dessa compreensão é que ela pode sofrer a influência da moral religiosa. Ao observar a ênfase empregada por ele para ressaltar o fato de que as mulheres Ticuna não andavam completamente nuas, como as outras indígenas, sobressai um valor moral que combina com os valores da Igreja Batista de Filadélfia, da qual Nino Fernandes fazia parte.



Figura 70. Adornos de joelhos, acervo MFK, coleção Spix&Martius, ano 1817/1820. Foto 2019.

3.8.2 – As peças Ticuna da coleção *Spix & Martius*

¹¹⁷ Thekla Hartmann (1975) analisa a prancha 13 *Festlicher Zug Der Tecunas*, à qual faço referência, mostrando as mudanças que diferem dos relatos: as mulheres tiveram o baixo ventre coberto, as máscaras dos Juri foram reunidas no mesmo cortejo das máscaras Ticuna e os indígenas aparecem mais fortes do que foram descritos por Spix.

As coleções de Spix e Martius chegaram a Munique, em 1820, pouco mais de quarenta anos antes da construção do prédio do museu que hoje as abrigam. Inicialmente, a coleção etnográfica brasileira, com suas grandes máscaras Ticuna e Juri, foi armazenada em caixas empilhadas no gabinete de zoologia de Johann Baptist von Spix, na antiga Academia de Ciências, onde aguardaram a construção de um museu em que pudessem ser exibidas. As mortes, em 1825, do rei Maximiliano I, patrono dessa coleção, e a de Johann Baptist von Spix, no ano seguinte, em 1826, comprometeram os planos de construção de um museu com objetos do Brasil e estes nunca se concretizaram. As coleções de zoologia e de etnologia perderam espaço e foram separadas, ficando, a de etnologia, alojada em uma pequena sala, até ser transferida, em 1843, para o Hofgarten, uma galeria nos jardins da residência da corte da Baviera. Foi nesse ambiente que Martius teve espaço para manusear as peças e fazer um catálogo com 453 números, sendo 25 números coletivos, com total de 128 objetos. A coleção sofreu ainda algumas mudanças, entre 1853 e 1867, e foi finalmente exposta ao público pela primeira vez no ano de 1868. O catálogo que foi produzido sobre essa coleção tomou por base um balanço provisório, realizado em 1910, cerca de 100 anos após a coleta dos objetos, sendo possível verificar algumas permutas de itens da coleção com o Museu Britânico de Londres. Retirando os objetos trocados ou desaparecidos, o inventário foi reduzido para 442 números que, quando convertidos em objetos resultaram em 510 objetos individuais, uma vez que um número de inventário pode conter um grupo de objetos semelhantes ou objetos que fazem parte de um mesmo conjunto registrado sob um único número. O trabalho desse novo inventário foi iniciado em 1959, também devido aos estragos produzidos pela Segunda Guerra, sendo concluído em 1979 e publicado em 1980 (ZERRIES 1980).

Os objetos Ticuna dessa coleção contam, atualmente, com 39 (trinta e nove) registros; destes, 16 (dezesseis) objetos não existem mais. É possível afirmar¹¹⁸ que duas redes de tucum foram perdidas durante a Segunda Guerra Mundial, quando a cidade de Munique e o prédio do museu foram severamente atingidos pelos bombardeios. Os objetos restantes apresentam bom estado de conservação e, dos 23 (vinte e três) registros atuais, foram contados 25 (vinte e cinco) objetos considerando o desmembramento de um par de adornos das pernas e um par de peixes-pássaro. No conjunto das 12 (doze) máscaras da coleção, 4 (quatro) possuem o traje completo – vestimenta do corpo e a cabeça da máscara – (Figuras 71, 72, 73) e as demais possuem somente a parte da cabeça.

¹¹⁸ Informações fornecidas por Anka Krämer, responsável pela coleção no MFK.

Do grupo das máscaras completas, uma máscara (Figura 74) possui a vestimenta inteira, não possui lugar para os braços e chega a atingir dois metros de altura. O rosto é moldado por cima da base feita da entrecasca de árvore, moldada em um revestimento de resina. Pelo seu estado, é possível identificar resinas em quatro tonalidades de cor: preto, branco, amarelo e rosa. Um caminho de algodão costurado faz o contorno da parte inferior do rosto, como se construísse uma barba. As orelhas são costuradas na cabeça e são feitas com anéis de cipó *ambé* revestido com entrecasca. Algumas penas no alto da cabeça ainda estão preservadas e a veste conta com pinturas na parte da frente, descritas no catálogo como “diamantes negros”, dispostos no centro e verticalmente (ZERRIES 1980).



Figura 71. “Máscara Demônio do Milho”, acervo MFK, Coleção Spix&Martius. Foto 2019.

Zerries (1980) utiliza o caminho já percorrido por Curt Nimuendajú na busca de melhor identificar essa máscara que, na descrição de Spix, é um “demônio da floresta”. Ao comparar com a máscara *Beru, o borboleta*, descrita por Nimuendajú (1952), concluiu que as máscaras não se pareciam, pois a máscara no livro de Nimuendajú possui grandes asas e

não se assemelha a esta. Ao mesmo tempo, Zerries compreende, por meio do trabalho daquele mesmo autor, que o “demônio da floresta” pode ser identificado como Jurupari (ZERRIES 1980:131). Ocorre que *Jurupari* é um termo emprestado da língua geral, que se origina do Tupi, enquanto que a palavra *Jurupari* e sua representação não existem em Ticuna. Ainda assim, *Jurupari* foi associado, a *Beru*, o *borboleta*, dono do *Macambo*. Em conversa inicial com Santo Cruz, este identificou a máscara como sendo *Beru*, o *Borboleta*, uma *máscara antiga*. Santo Cruz estudou a máscara, de início, por meio de fotografias e mensagens que trocamos por aplicativo de telefone, no primeiro trimestre de 2019. Posteriormente, em julho e agosto de 2019, realizamos conversas presenciais no Museu Magüta, também com a presença dos indígenas Alírio Mendes e Vítor Costa, quando retomamos a discussão sobre a imagem da fotografia deste mascarado, conforme se deu no trecho aqui transcrito:

Alírio: Jurupari é nome em português, é isso que o pessoal tem que diferenciar, é um nome que é bicho do mato que é jurupari que não é em Ticuna. Beru é um animal que, misteriosamente, pro Ticuna é ajuntador do macambo, ele que é a Mãe do macambo, o Beru. Então agora, Jurupari, já é nome dado em português pra um desses espíritos que é mau, agora aí é que tem que saber, quem deu esse nome do Beru pro outro, porque não existe em Ticuna o Jurupari

Silvana Teixeira: O que é?

[inicia-se longa conversa em Ticuna, entre Fulano, Cicrano e Beltrano, em que surgem os nomes *Omã*, *Mawë*, *Jutchuruthica*, *Jurupari*, *Beru*]

Alírio: É Beru mesmo, o Borboleta, [Santo Cruz complementa: “máscara do espírito da borboleta”] porque Jurupari, a gente estamos discutindo, é Jutchuruthica é outro bicho que assim nem [Vítor interfere: “é lutador esse bicho, lutador, baixinho ele, mas é vencedor ele”] só que ninguém faz mascarado dele, então é por isso que Beru não é Jurupari, é outro, não tem nada que ver com Beru.

Vítor: esse existe, esse Jutchuruthica existe, não é esse, Beru existe no morro do mato [referência à montanha mítica onde esses seres vivem], mas Jutchuruthica existe em qualquer ilha, assim onde que tinha isso daí era bicho, um bicho mesmo, que ataca a gente, se faz assim choque da força dele, poder dele quando ele vem aparecer para a pessoa, isso daí que é que chama Jutchuruthica, [...] tipo pessoa mesmo, mas é um meninozinho assim, mas é bicho.

Alírio: *só que assim também, só pra identificar que, cada um que faz e apresenta o mascarado, ele faz a forma do Beru também, como ele tem a visão do Beru, então por isso que ele nunca vai ser igual, o único que vai sair igual é o Mawë, Macaco Prego e Omã, esses vão sair tudo igual, mas como esse outro que vem do espírito, então eles apresentam como eles vê na visão.* (Alírio Mendes, Santo Cruz Mariano Clemente e Vítor Francisco Parente Costa 2019)

A conversa chega a um consenso sobre a identidade do mascarado, e as explicações apresentadas coincidem com as explicações sobre o Jurupari arroladas por Zerries (1980). Não foi possível saber quais elementos ou características presentes no mascarado foram determinantes para que pudesse ser identificado, mas esse reconhecimento reforça outras representações de *Beru*, o *Borboleta*, sem as asas como nessa versão da história

“BERU é a mãe do macambo, *ngu*. Limpa o terreno ao redor da árvore e não gosta que mexam nas suas frutas. Beru se alimenta de gente e ataca as pessoas jogando nelas seus peitos enormes ou atirando muitas frutas do macambo. Às vezes aparece como gente, às vezes se transforma em borboleta” (GRUBER 1997:35).

A máscara Mawü (Figura 72) foi uma unanimidade tanto na descrição de seu coletor quanto na descrição dos indígenas, sendo identificada pelas hastes de arumã que ornaram o alto da cabeça da máscara. Josiane Tikuna a descreve como sendo *Mawü Mirim*, devido ao seu pequeno porte, e sendo uma máscara de menor estatura, tanto pode ter sido usada por criança, como por mulher ou jovem de baixa estatura.

A máscara “Demônio do Milho” (Figura 71) teve sua identificação questionada pelo trio de indígenas, conforme transcrito.

Alírio: *Esse é cobra grande*

Vítor: *da água*

Alírio: *isso cobra grande da água*

Alírio: *pintura dela*

Santo: *pinta dela*

Alírio: *como que ela é então, visivelmente. Também, assim como eu estava falando, quem sabe fazer isso realmente são pessoas que conhecem, que tem espírito mesmo, que tem com a natureza, com essa visão que ele tem. Como ele sonhou. Como ele viu.*

É dessa forma que ele faz, porque tem vários tipos, como eu disse, a pintura da cobra. Tem cobra grande, tem sucuri, tem jiboia, tem essas cobras ai que..., tem cobra grande do burutizal, tem cobra de terra firme, tem cobra de água, então tudo isso os antigos conheciam, então a pintura de cada cobra é diferente do que da outra. (Alírio Mendes, Santo Cruz Mariano Clemente e Vítor Francisco Parente Costa 2019)



Figura 72. “Máscara Mawü”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

Diante do consenso sobre a identificação da *Máscara de Cobra d'água* (Figura 71), pensamos ter pacificado a dúvida, mas eis que, em viagem pelas comunidades Ticuna, Mislene Mendes¹¹⁹ enviou uma mensagem por telefone informando que, na Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, no Rio Camatiã, em conversa com o senhor Ondino e o senhor Francisco, reconhecidos conhecedores na comunidade, ambos disseram discordar que o mascarado fosse *Cobra Jibóia* ou *Cobra d'água* e afirmaram se tratar da *Máscara do Boto*. As dúvidas e discussões sobre a identidade da máscara nada tem que ver com o seu lugar no universo cosmológico Ticuna, pois este está assegurado pelo reconhecimento de todos os que viram a imagem da máscara e a identificaram como sendo parte do seu universo ritual.



Figura 73. Máscara inteira, ao fundo e no centro, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

¹¹⁹ Mislene Mendes é Ticuna, mestre em Antropologia Social e funcionária da FUNAI na coordenação do Alto Solimões.



Figura 74. “Máscara Demônio da Floresta”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

A máscara (Figura 73) se diferencia das anteriores pela forma, uma vez que a cabeça não se separa da vestimenta e compõe uma peça inteiriça, única, dentre todas as máscaras que foram verificadas. A máscara está representada em uma das pranchas de desenho da viagem de Spix e Martius – O Préstito dos Tecunas¹²⁰ – em que aparece na terceira posição, logo atrás da dupla – *Beru* e “demônio da floresta” – que abre o cortejo. Essa máscara não pode ser deslocada e foi fotografada junto com outras, dentro do armário onde ficam depositadas.

O grupo de 8 (oito) máscaras que possuem somente a parte da cabeça tem em comum o material e a técnica de preparo. São máscaras que utilizam fibras de *arumã* trançadas para moldar o formato desejado, usam o tecido de entrecasca *tururi* para revestir a estrutura em fibra e para as feições utilizam resina, tintura, além de outros recursos, como fios de algodão, pêlos de animal, madeira para moldar os dentes e também alguns elementos estranhos à floresta, como pedaços de porcelana, para fazer os olhos da máscara, como no caso da máscara (Figura 75).

¹²⁰ Festlicher Zug der Tecunas, Spix und Martius, Atlas, Tafel 13.



Figura 75. Máscara “Ūaiari/Jurupari”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

Duas máscaras compartilham a designação *Waldteufel Uaiuari* (Figura 75) e (Figura 76), a designação para demônio da floresta *Uaiuari/Jurupari*. Sobre a associação do nome da máscara com a figura do *Jurupari*, os Ticuna já se manifestaram que não reconhecem que o mascarado seja *Jurupari*, em comum, as duas máscaras tem o fato de ambas representarem um ser maléfico chamado *N’go*, um ser capaz de desestabilizar a vida da comunidade.



Figura 76. Máscara “Üaiari/Jurupari”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

A máscara representada na (Figura 77) está descrita como cavalo e a da (Figura 78), como um veado. Mas, na leitura dos indígenas com quem conversamos no Museu Magüta, a máscara descrita como cavalo foi reconhecida como um veado. A máscara representada na (Figura 79) foi descrita como simbolizando um urubu (*Coragyps atratus*), mas Pajé Paulinho discorda e utiliza a máscara da garça *Cowa* (Figura 60) – que pertence ao Museu Magüta e possui a característica de também ter um bico longo – para afirmar que a máscara coletada por Spix é garça e não urubu. A máscara representada na (Figura 80) é descrita como macaco *Toüi*. Entretanto, a discussão se estendeu no próprio catálogo, sem conclusão sobre qual espécie de macaco está representada, uma vez que a máscara possui uma haste saindo das orelhas com adornos de penas e um fio feito de fibras que pende das narinas. Na observação do Pajé Paulinho, a máscara é de onça e não de macaco. Outra observação, a título de

comparação, é que no Museu Nacional existia uma máscara semelhante, cuja fotografia¹²¹ pertence ao acervo do museu etnológico de Viena *Weltmuseum Wien*. Existe ainda, um exemplar na coleção *Fittkau* no MFK –, há uma máscara semelhante (Figura 81 Inv. 10 331 704) que está identificada pelo colecionador como representação do gato maracajá, uma das espécies de onça da região.



Figura 77. Máscara “cavalo”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

¹²¹ Fotografia sob N. Reg. VF21114, fotógrafo Franz Heger, 1853, acervo Weltmuseum Wien.



Figura 78. Máscara “veado”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.



Figura 79. Máscara “urubu”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.



Figura 80. Máscara “Toü”, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

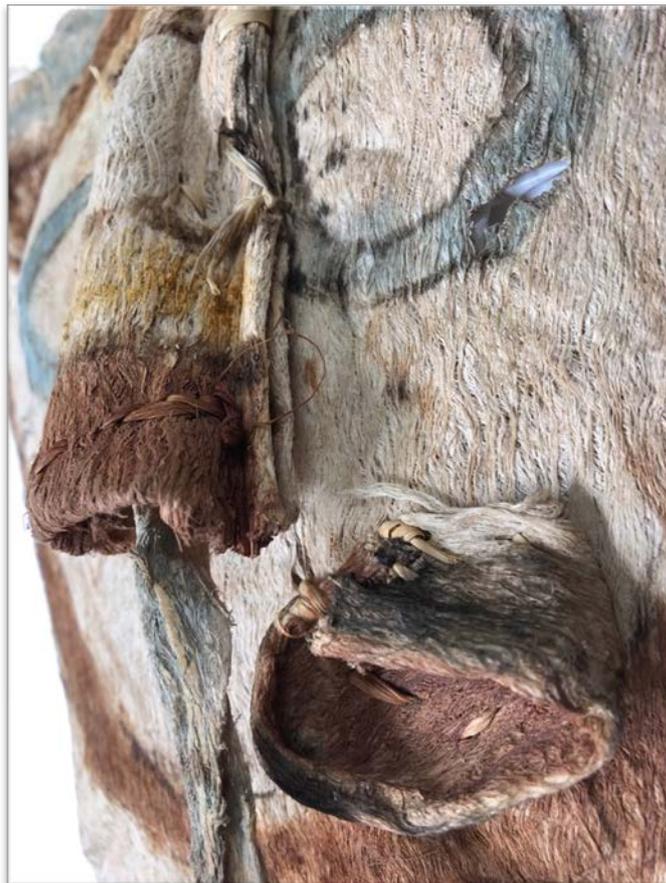


Figura 81. Máscara “gato maracajá”, acervo MFK, coleção Fittkau, 1972. Foto 2019.

Os últimos objetos que descrevo da coleção *Spix & Martius* são: a) um inalador (Figura 82) de dupla entrada para as narinas, feito provavelmente de osso de águia¹²², com acabamento em uma das pontas feito com sementes arredondadas e fixadas com resina, apresentando fissuras em uma delas, sendo as duas hastes unidas no seu ponto médio por fios produzidos de fibras vegetais, provavelmente tucum (*Bactris setosa*), em estado de conservação delicado; b) um tambor (Figura 83) com desenhos nas partes de couro do tambor, a forma impressa no couro tem como ponto central uma figura humana estilizada em traço fino, emoldurada por um quadrado de onde partem sete tentáculos em espiral, os fios que prendem as duas partes de couro à madeira estão dispostos em um percurso que vai enlaçando o fio de um ponto a outro das bases, formando triângulos com esses fios na lateral do tambor. A amarração difere do exemplar examinado no Museu Etnológico de Berlim, cujo modelo faz uso de um fio disposto horizontalmente e que resulta em formas como losango no desenho final dos fios; c) um pente (Figura 84) com medidas de 9cm x 5cm, elaborado com 68 espinhos, sendo 26 (vinte e seis) na cor preta e 42 (quarenta e dois) amarelos, dispostos simetricamente – ainda que isso não signifique uma contagem precisa na montagem dos espinhos, deixa evidente a busca por essa disposição. Os espinhos do pente são presos por uma trama feita de finos fios de fibra vegetal, que formam uma faixa com losangos concêntricos e finalizam a trama envolvendo duas partes finas de madeira que prensam os espinhos dando firmeza à peça; o acabamento no alto é feito com osso escavado para fazer a abertura que serve de encaixe para uma das pontas dos espinhos e dar conforto a quem vai empunhar a peça. O osso escavado é preso por um fio no centro da peça, o que se verifica pela foto do catálogo, mas quando fotografei o pente, o osso já se encontrava solto, sem o antigo fio que o prendia; d) por último, temos uma bolsa (Figura 85) com medidas 29x27x2,5 cm, tecida em “enlace simples” com suporte, técnica que resulta em uma carreira de trançado frouxo feito com enlace sem nós, com fibras de duas cores que formam listas, sendo 15 em marrom escuro e 15 na cor natural (RIBEIRO 1988); a bolsa é retangular e possui uma alça larga com 40 cm, confeccionada em trama bem fechada e possui acabamento em fios de algodão na abertura da bolsa.

¹²² Comentários posteriores e registrados no inventário, feitos por dois pesquisadores Dr. Herzog-Schröder e Dr. Wolfgang Kapfhammer, sobre as descrições do catálogo elaborado por Zerries (1980).



Figura 82. Inalador, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.



Figura 83. Tambor, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

Encerro essa lista com um objeto que só foi encontrado nesta coleção de *Spix & Martius* (MFK) dentre todas as coleções com objetos Ticuna que foram analisadas: o peixe-pássaro (Figura 86 e Figura 87) que é confeccionado em uma base feita de tururi, firmado com duas finas talas em forma de cruz e possui uma camada de penas azuis fixadas com resina. Pajé Paulino nos informa que esse peixe-pássaro é um presente para a Moça Nova, entregue pelo pajé assim que ela, saindo da reclusão, entra no salão para brincar com os

mascarados (Paulino Manoelzinho Nunes 2019). É um objeto de confecção restrita ao pajé e está relacionado à transição pela qual está passando a Moça Nova.

Além desta coleção, verificamos noventa (90) outros objetos do acervo do MFK, sendo em maior número os objetos da coleção de Ernst Fittkau e alguns de Boris Malkin, sendo ambas as coleções do final dos anos de 1960.



Figura 84. Pente, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.



Figura 85. Bolsa, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.



Figura 86. Peixe/pássaro, acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.



Figura 87. Peixe/pássaro (verso), acervo MFK, coleção Spix&Martius, 1817/1820. Foto 2019.

3. 9 Museum der Kulturen Basel (MKB) – Basileia, Suíça

As origens do MKB datam de meados do século XIX, quando, em 1849, a Universidade de Basel fundou o “Museu da cidade da Basileia” com objetos de arte, elementos de arte sacra e com uma importante coleção contendo objetos do México e da Guatemala, reunida por Lukas Vischer Platz, um importante comerciante local. A cidade da Basileia passou a ter uma das primeiras coleções etnográficas acessíveis ao público na Europa e suas coleções iam sendo ampliadas com os objetos adquiridos por moradores da cidade nas viagens que faziam. A tarefa de colecionamento só foi passar a ser feita pelos cientistas com a profissionalização da etnologia, o que contribuiu para que pesquisadores como Fritz e Paul Sarasin (1905)¹²³, Felix Speiser¹²⁴, Alfred Bühler e Paul Wirz¹²⁵ deixassem uma importante contribuição para a expansão da coleção desse museu.

Em 1892, o governo da Basileia decidiu separar toda a coleção etnográfica e para isso formou uma comissão que se reuniu pela primeira vez no ano seguinte quando deu início aos trabalhos. Por isso, o ano de 1893 foi considerado o ano de fundação do museu etnológico. Em 1918, tendo passados 25 anos, a coleção de etnologia se transformou no Museu de Etnologia, que teve Fritz Sarasin como seu primeiro curador e diretor. Em 1944, o Conselho Federal concedeu o título de “Museu Suíço do Folclore” à seção Europa, fundada em 1904, e o nome do museu passou a ser “Museu de Etnologia e Museu Suíço do Folclore”. O nome atual de *Museum der Kulturen Basel (MKB)* foi dado em 1996 e a inserção do termo cultura, *der Kulturen*, faz parte de um movimento que ocorreu em vários museus etnológicos europeus. Uma possível justificativa para essas mudanças seria atualizar o nome dos museus etnológicos com termos que os aproximasse de uma identidade museológica pós-colonial, mais identificada com uma antropologia e uma arte dos povos de todo o mundo (DIMITROV *et al.* 2014).

O MKB é um dos museus etnológicos mais importantes da Europa e possui, atualmente, uma coleção com mais de 300.000 objetos e cerca de 50.000 fotografias históricas. Sua coleção é composta por objetos oriundos da Europa, África, América, Oceania, Indonésia e Ásia. O controle das coleções é feito por meio de um programa de

¹²³ Naturalistas suíços que fizeram expedições científicas a Celebes, Indonésia, entre 1893 e 1903.

¹²⁴ Etnólogo suíço, nascido na Basileia, realizou viagens pelo continente americano e pesquisou entre os indígenas Hopi em 1906 (BISPO 2017).

¹²⁵ Etnólogos com trabalhos na região da Papua Nova Guiné.

inventário com um sistema de gerenciamento de coleções, o TMS (*The Museum System*), que também é adotado no *Museum Fünf Kontinente*, no *Weltmuseum Wien* e no Museu Etnológico de Berlim. O registro das movimentações de compra, venda, troca ou aquisições de objetos, que antes era feito por cartas e por listagens, em que constavam os lugares de origem das coletas, tiveram seus principais dados incorporados a este sistema. Essas fichas, assim como as cartas e as relações de origem das peças, permanecem em uso, mas foram inseridas no inventário como mais um documento sobre os objetos ali registrados. As fichas de papel, ainda em uso, fornecem a indicação sobre o acervo a que pertencem, a qual coleção e, no caso de objetos não encontrados, perdidos ou que foram doados ou emprestados, as fichas permanecem no inventário e servem como um documento que atesta a existência daquele objeto na coleção. As peças que nunca foram para exposição são identificadas nas prateleiras em que estão guardadas por uma etiqueta de cor laranja, nos armários que pudemos observar a maioria dos objetos nunca havia sido exposta.

3.9.1 – Considerações sobre fotografias de campo e a coleção de Borys Malkin

A coleção Ticuna do MKB é considerada muito recente por Alexander Brust, que é o curador do acervo americano. As peças foram adquiridas no ano de 1967 e, praticamente, todas as peças que estão no museu foram coletadas por Borys Malkin, um colecionador polonês que fez incursão pela América entre 1950 e 1960. A coleção de Malkin representa um importante e amplo registro da cultura material Ticuna e tornou possível acompanhar, por meio dos registros fotográficos e etnográficos feitos por ele, em comparação com coleções mais antigas, as transformações na cultura material Ticuna. Um registro de considerável importância se considerarmos que os Ticuna estão em contato há mais de três séculos e que na década de 1960, ocorreram as primeiras mobilização desses indígenas em busca de locais sem a influência dos *patrões* – como eram chamados os donos dos seringais –, que ocupavam as regiões das cabeceiras dos rios e controlavam a vida das comunidades indígenas impedindo os rituais e com isso interferindo na produção de objetos. Além dos patrões, havia grupos e movimentos religiosos que se disseminavam pela região e também exerciam controle sobre a comunidade, proibindo as festas rituais (OLIVEIRA 2015).

A coleção de Malkin no MKB possui 4.000 (quatro mil) peças e os objetos Ticuna formam um total de 440 (quatrocentos e quarenta) registros entre fotografias, negativos e peças etnográficas. As fotografias sobre os Ticuna no acervo do MKB, mas não somente nele e ainda inéditas, indicam a preocupação que tinha Borys Malkin de cercar os objetos que coletava com demonstrações de autenticidade. As fotografias são um registro complementar de comprovação dessa autenticidade e da procedência dos objetos que, posteriormente, seriam vendidos aos museus. É dele, também, a maior quantidade de fotografias sobre os Ticuna, são 91 (noventa e um) registros de inventário, seguido por Harald Schultz¹²⁶, com um pequeno conjunto de 27 (vinte sete) fotografias que registram alguns momentos que antecedem o ritual da moça nova, como a pintura da face, a montagem do resguardo onde a noviça deve ficar isolada, meninas ornadas para o ritual, o banho de rio das crianças, a casa e uma foto de uma menina com seu *xirimbabó* (animal de estimação), uma preguiça que leva agarrada a si. Os retratos de Malkin mostram indígenas trabalhando, mas o foco da imagem está sempre no objeto e no ato empregado na confecção deste. As suas fotografias mostram a fabricação dos objetos, o trabalho das mulheres fazendo trançados com as fibras de tucum usadas na produção de redes e de bolsas, a manipulação das fibras de arumã na fabricação dos cestos, o trabalho com o barro na confecção dos grandes potes onde se guarda o *pajuaru*, a bebida fermentada usada nos rituais.

Seus retratos revelam uma preferência por manter o foco das lentes nos objetos e, além do que Malkin desejava registrar, foi possível verificar no estudo dessas imagens, que a divisão do trabalho entre os Ticuna, quando se trata da produção de objetos específicos, como o trabalho com as fibras de arumã, tucum e o uso do barro, esse trabalho ainda é realizado pelas mulheres, assim como o trabalho de fabricação dos instrumentos e preparação da matéria-prima, que envolve a manipulação com as fibras da entrecasca de determinadas árvores para a confecção das máscaras, deixa evidente a participação exclusiva dos homens. Nos registros fotográficos, há uma regularidade sobre informações da região de origem do objeto, mas sem descrições locais precisas, como por exemplo, em qual comunidade indígena foi realizada a fotografia e, muito menos, quaisquer informações sobre as pessoas retratadas. Uma única fotografia, que retrata frontalmente

¹²⁶ As fotos de Harald Schultz que estão no MKB foram vendidas por sua esposa, Vilma Chiara Schultz, em 1967. Harald Schultz (1909-1966) foi um tradutor, ictiólogo, etnógrafo e fotógrafo brasileiro. Fez mais de 30 filmes sobre indígenas brasileiros e seu trabalho teve importante papel no desenvolvimento da antropologia visual no Brasil (CAMPOS 1994).

um jovem Ticuna, serve para evidenciar seus dentes, que são lixados para que fiquem todos pontiagudos. A paisagem é um outro registro importante, pois mostra com precisão a região do Igarapé de Belém do Solimões onde Malkin esteve. Quando comparamos as fotografias de Malkin com as fotografias feitas por Harald Schultz, fica perceptível a diferença entre o olhar do etnólogo e o do colecionador, pois enquanto Schultz fotografava o cotidiano da comunidade, enquanto esta se preparava para seus rituais, Malkin reunia a comunidade para que produzissem objetos. Contudo, a despeito de Borys Malkin não ter tido uma produção escrita sobre as coleções que amou, suas fotografias são um importante registro visual sobre a vida nas comunidades Ticuna durante a década de 1960, por ser ainda possível aos indígenas Ticuna que vivem nessa região reconhecer pessoas e lugares por ele fotografados. Os registros ganham importância como documentos por retratarem a década que antecede o período de demarcação das Terras Indígenas dos Ticuna, servindo como importante fonte para a memória dos indígenas que já nasceram nas terras demarcadas, bem como para construir um arquivo com fontes visuais sobre as paisagens da região. São documentos que permitem observar as transformações da paisagem no território Ticuna, em especial na região de Belém do Solimões, única informada nos registros da fotografia.



(F)IVc 8840

Feldfotografie

Fotograf/Kameramann: Borys Malkin

Ticuna, 1966-1970

Kleinbild-Farbdia

24 x 36 mm

Herkunft geographisch: Brasilien, Nordwestbrasilien,

fot_1156, Einlieferer: Gerhard Baer; Kauf



(F)IVc 8841

Feldfotografie

Fotograf/Kameramann: Borys Malkin

Ticuna, 1966-1970

Kleinbild-Farbdia

24 x 36 mm

Herkunft geographisch: Brasilien, Nordwestbrasilien,

fot_1156, Einlieferer: Gerhard Baer; Kauf



(F)IVc 8842

Feldfotografie

Fotograf/Kameramann: Borys Malkin

Ticuna, 1966-1970

Kleinbild-Farbdia

24 x 36 mm

Herkunft geographisch: Brasilien, Nordwestbrasilien,

fot_1156, Einlieferer: Gerhard Baer; Kauf

A imagem acima mostra um recorte do inventário das peças Ticuna no MKB com três das fotografias que fazem parte da coleção de Malkin. O primeiro item do registro usado pelo museu consta o nome do fotógrafo e nos sugere a ordem de prioridades das informações no inventário. Nos registros sobre cada imagem, salta aos olhos a imprecisão da localização, identificada apenas como noroeste brasileiro, bem como, a escassez de dados etnográficos, restritos a informar etnia, ano de coleta e medidas do objeto. A quantidade de potes de cerâmica arrumadas para a primeira fotografia (IVc 8840), nos ajudam a confirmar que o trabalho de coleta estava mais identificado com o de um colecionador – para quem a maior quantidade de objetos coletados garantiria abastecer um maior número de museus – do que com o de um estudioso ocupado com os registros escritos sobre a cultura dos povos onde recolhia os objetos que colecionava. Os objetos colecionados por Malkin passaram a se constituir em objetos etnográficos mais pelos documentos fotográficos produzidos pelo colecionador que pelas circunstâncias que caracterizavam e valorizavam esses objetos nos museus etnográficos, a saber, as atividades rituais que justificavam sua confecção. Malkin preencheu com suas coleções muitos museus etnográficos na Europa e na América do Norte e tornou-se presente em inúmeros museus vendendo fotografias e coleções etnográficas que montava na América do Sul, “sem muita pesquisa, sem etnografia, sem escrever sobre o assunto. Era um colecionador no atacado” (DIMITROV *et al.* 2014); o volume de objetos que conseguiu reunir e vender aos museus o qualificava como um colecionador contumaz. Seus métodos de colecionamento eram descritos como fabris, pois contratava os indígenas para produzirem peças especialmente para si. As peças eram pagas com miçangas, terçados e outros objetos necessários nas aldeias. Em alguns casos, Malkin pagava com dinheiro, mas a moeda de troca, por excelência, da época em que Malkin atuou no Brasil, eram as miçangas e as ferramentas (FRANÇOSO 2017:796).

A quantidade de máscaras da coleção do MKB atesta a diversidade das peças fabricadas pelos indígenas, pois as formas resultantes na aparência das máscaras apresentam um conjunto vasto e criativo de seus autores. Segundo o Pajé Paulino, a quem apresentei as fotografias das peças no meu retorno ao Brasil, as máscaras que não mudam em sua forma essencial são *Omã*, *Mawü*, *Tóü*, que seguem um estilo em sua construção e são os *mascarados*, cuja presença é a mais aguardada no ritual da Moça Nova.

Vítor Francisco Parente Costa¹²⁷, um indígena Ticuna que era um construtor de *mascarados* e, quando jovem, costumava ser muito solicitado para participar dos rituais (pois os *mascarados* que confeccionava eram muito apreciados), afirma que o sonho é a parte mais importante no processo de construção dos *mascarados*. O sonho tem início com a busca pelo *animal* na mata, na floresta, pois ele só é visto em sonho e será construído, em sua aparência, conforme o que foi visto no sonho, por isso não é qualquer pessoa que sabe construir um *mascarado*.

*“a gente sonha quando a gente que é um **sabido** né, sabe de curar assim né, de curar as pessoas doentes, quando a gente sonha no que é mau [...] eu vou sonhar isso daí como é, e em tal dia quando vai ter pelação [ritual da Moça Nova], eu vou fazer a máscara [...] não é todo o Ticuna que sabe não, só quem sabe [hesita] é o Pajé mesmo, que é melhor dizer...”.* (Vítor Francisco Parente Costa 2019; grifo meu)

Da mesma forma que é necessário um conjunto de conhecimentos restritos para fazer um *mascarado*, nem sempre é possível saber o que significa cada máscara hoje depositada nos acervos. Cada máscara representa o sonho de algum iniciado nos conhecimentos de cura dos Ticuna e o animal representado na máscara, como fruto do sonho, faz parte de um imaginário coletivo que se propaga no tempo por meio dos materiais e das técnicas de uso desse material na confecção dos *mascarados*. Por outro lado, o medo ou a ameaça dos *animais* representados nos *mascarados* se propaga junto, mas vai sendo atualizada conforme se modificam os temores da comunidade.

A questão apresentada por Vítor associa a verdade do ritual com a eficácia dos curadores e o uso das bebidas fermentadas, fabricadas pelos indígenas, pois quando afirma que o que existe hoje são as drogas que, no contexto ritual, estão em oposição ao uso da bebida fermentada, está ressaltando que os efeitos do *pajuaru* são um embriagamento “bonito, animado”, enquanto que as drogas são um embotamento da capacidade de ver o que está acontecendo ou ver o que está por detrás dos acontecimentos ou, ainda, a incapacidade de sonhar com os *animais*. As drogas, entre os indígenas Ticuna,

¹²⁷ Vítor Parente Costa foi convidado por Alírio Mendes e por Santo Cruz Mariano Clemente para participar de uma conversa comigo, no Museu Magüta, sobre as fotografias de máscaras Ticuna nos museus em agosto de 2019.

são as bebidas alcoólicas e os entorpecentes contrabandeados na região de fronteira, que tem atingido os indígenas nas comunidades e cujo uso está disseminado, principalmente, entre os mais jovens. Para Vítor essa é uma situação que vem comprometendo o processo de formação desses jovens em *sabidos*, curadores ou pajés e serve para justificar o questionamento de Vítor acerca dos procedimentos de cura que observa nos dias atuais, pois antes, no seu passado, era diferente:

“no tempo não era assim não, uma curadora que faz sessão, chama espírito, chega espírito...e curava a gente, diz uma coisa verdade, se não de acontecer alguma coisa, sabe, o que que tu faz hoje de noite em tal e tal parte, se tu roubava alguma coisa, sabe o que tá dizendo isso, mas hoje em dia o pessoal manda curar um, o culpado tá aqui do lado e, sem saber de nada, tá falando, tá feitiçando com mentira..., hoje não existe mais verdade esse daqui que parecia, não, (...) mas hoje ninguém sabe o que é verdade do que é festa do moça nova, verdade mesmo não tem não, não existe... (...) quando tem poder ainda que faz isso né, é isso é verdade mas hoje em dia não existe mais não..., pode existir, quem sabe, assim como nós estamos conversando escolhendo as pessoas que entende, que sabe o que é como é que existe porque hoje existe, existe só droga, não tem quem mais possa fazer..., há tempo existe festa do moca nova ... eu, desde 19 anos que mamãe fazia pelação da minha irmã, faziam, guardavam quem é moça nova, plantavam, papai fazia a casa da moça nova, aí passou um tempo e nós, com mamãe, nós fazia o pajuaru, ele foi caçar com mascarado depois na hora de pelação quando terminado de fazer casa e quando nós viemos lá do mato, matar animal, fazer moqueado, trazendo os jabuti tudo, olha o monte, aí começava festa, convida gente, soprar aquele negócio que a gente escuta longe – Iburi, que chama oriscana em português, na gíria chama Buburi, Tóçü..., aí começa bater todo tempo esse negócio de tamborim rodava, rodava, mesmo como quadrilha, bonito, animado, quem toma pajuaru cantando por ali bêbado, na hora de sair o moça nova aí chamava aquele velhinho que chama, que sabe cantar também pra moça nova, eles tiraram já tudo isso, bonito, eu participei muito,

eu aprendeu, até hoje eu sabia cantar e sabia tudo isso... (Vitor Francisco Parente Costa 2019)

O Pajé Paulino sustenta que não é necessário ser pajé para confeccionar máscaras, afirma que muitas pessoas constroem apenas para participar da brincadeira, porém ele se distingue das pessoas comuns dizendo que “*sabe um pouco*” e que constrói máscaras, reforçando a compreensão de que existem grupos de mascarados com diferentes atributos, cujo grau de perigo representado pelo *mascarado* está intrinsecamente relacionado com os conhecimentos daquele que o constrói. Ao considerar os aspectos apresentados sobre o processo de construção das máscaras, a coleta realizada por Borys Malkin pode se constituir em um conjunto muito significativo da representação da cultura Ticuna da década de 1960, pois torna possível verificar a diversidade dessas possibilidades de construção.

3.9.2 – Dados sobre os objetos Ticuna do *Museum der Kulturen Basel* – MKB

Os 440 (quatrocentos e quarenta) registros de objetos Ticuna que o MKB possui estão distribuídos entre fotografias, artefatos e fichas de registro, que também são indexados como parte da coleção dos objetos. Existem 56 (cinquenta e seis) registros de máscaras somente da parte da cabeça, 20 (vinte) registros de vestimentas dos *mascarados*, 3 (três) “rodas” – feitas de entrecasca pintada com motivos que descrevem a forma de ver o céu pelos Ticuna –, e quando montadas em uma estrutura circular formam o “escudo”, utilizado por um dos mascarados convidados a participar do ritual da Moça Nova. Não há uma indicação segura se as vestimentas formam pares com as máscaras ou se foram adquiridas separadamente.

O objeto Ticuna mais antigo no *Museum der Kulturen Basel* é uma zarabatana doada pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, datada de 1904, e a mais antiga fotografia¹²⁸ é de uma máscara Ticuna, também do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. A fotografia está registrada como sendo dos anos 1945-1947 e apresenta inscrições

¹²⁸ Número de inventário no MKB (F)IVc 734. A fotografia foi fornecida ao museu entre 1945-1947 por Albert Gertsch, primeiro representante diplomático da Suíça no Brasil.

manuscritas nas bordas do papel cartão que lhe serve de suporte. A data de registro da fotografia possibilita inferir que pode se tratar de uma das máscaras coletadas pelo etnólogo alemão Curt Nimuendajú, que tem uma importante coleção de objetos Ticuna no Museu Goeldi e que trabalhou no Brasil na década anterior àquela em que foi feita a fotografia. O acervo conta ainda com duas fotografias¹²⁹ tomadas pelo antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (1928-2006), um negativo e duas fotografias 9x12 cm, em 1964. Ambas as fotografias retratam a moça nova no ritual de iniciação dos Ticuna. As fotos são reproduções de uma publicação e se assemelham a um outro conjunto de fotografias feitas por Roberto Cardoso de Oliveira de um ritual Ticuna, realizado em 1959, na comunidade de Vera Cruz, localizada na fronteira com o Peru (MENDONÇA 2000). A passagem do etnólogo brasileiro Harald Schultz¹³⁰, entre 1940 e 1966, entre os indígenas Ticuna está registrada em 27 fotografias, feitas na região do Alto Solimões e do Rio Putumayo. É possível perceber o olhar das lentes do etnólogo sobre o cotidiano da aldeia no fazer diário e no modo como retratou as pessoas, fornecendo um rico material para a história dos indígenas Ticuna em suas comunidades. As fotografias mostram o banho das crianças, as viagens de canoa, o trabalho das mulheres no manuseio da mandioca, a atividade dos homens nos preparativos de instrumentos e nas pinturas dos artefatos rituais. Em duas fotografias¹³¹, é possível identificar, por meio dos registros, a região onde foram tiradas: o Paraná dos Guaribas, onde o canal Auatí-Paraná comunica o Rio Solimões ao Rio Juruá. Segundo Oliveira, os Ticuna dessa região “valorizavam a sua vida ‘alegre’, o fumo, a bebida, o uso de enfeites, (...) e algumas vezes realizavam cerimônias mais tradicionais” (2015:99).

As máscaras e vestimentas coletadas por Borys Malkin possuem ilustrações que fazem referência a diferentes aspectos e elementos do imaginário indígena, pois utiliza em sua confecção os mesmos materiais que extraem do território em que vivem na floresta. A incorporação de elementos exógenos, tão comum em outros grupos indígenas, conta aqui com pouquíssimas demonstrações e são, via de regra, os elementos metálicos, utilizados para incrementar os olhos das máscaras, as formas mais comuns de incorporação.

¹²⁹ Número de registro no inventário do MKB: (F)IVc 1228 e (F)IVc 1229.

¹³⁰ Mais informações sobre Harald Schultz estão na nota 106.

¹³¹ Registro de inventário (F)IVc 6940 e (F)IVc 6941.

Nas técnicas de amarração e estruturação das máscaras, são utilizadas agulhas de madeira e fios fabricados com as fibras vegetais de *tucum* ou de *envira* (Figura 88), que são usados para costurar. Os diferentes tipos de materiais usados no revestimento da face da máscara indicam o grau de periculosidade do animal representado. O breu, resina da árvore de mesmo nome, usado para tingir a face de preto, os dentes afiados, que podem ser de animal, madeira ou metal e a pintura branca, que em contraste com o breu preto vai contornar a face e dividir a máscara horizontalmente, passando na parte superior do nariz, são características que distinguem os *animais* que são perigosos (Figura 89 e Figura 90). As formas criadas em madeira ou somente na entrecasca podem ser consideradas mais inofensivas por estarem ligadas ao clã daquele que participa ou que promove a festa ou, ainda, podem representar a perspectiva imaginária e criativa de seus autores (Figura 91 e Figura 92).



Figura 88. Agulhas com fios de fibra vegetal, acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.



Figura 89. Máscara (animais perigosos), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.



Figura 90. Máscara (animais perigosos), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.



Figura 91. Máscara (representa o clã, menos perigosa), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.



Figura 92. Máscara (do clã, ou da imaginação, menos perigosa), acervo MKB, coleção Borys Malkin. Foto: James Roberto Silva 2019.

3.10 O Museu Etnológico de Berlim, Alemanha

O Museu Etnológico de Berlim existe desde 1873 e os documentos mais antigos sobre os objetos coletados datam de 1830. Produzir documentos escritos sobre os objetos coletados não era um procedimento comum, mas alguns investigadores, como Koch-Grünberg, deixaram registrado um vasto material escrito sobre os objetos que colecionaram. Os registros escritos sobre os objetos do museu de Berlim são compostos por *atas*, *cartas*, *notas de viagem*, *mapas e desenhos* que permitem saber como os objetos chegaram à

Europa¹³². As *atas* constituem registros de todos os objetos e contam com informações sobre pessoas, caminhos percorridos pelos objetos, fichas técnicas, dentre outras informações. Existe ainda um inventário das *cartas* que são utilizadas como *caminhos* para encontrar os objetos dentro do acervo. As datas e as referências do acervo estão digitalizadas e são formas de tornar um objeto acessível. Um projeto anunciado para ser desenvolvido entre 2019 e 2021 propõe digitalizar todas as atas do período 1830 a 1947 a fim de proteger a integridade dos documentos em papel. A ambição do projeto é de reproduzir 1 milhão de documentos, entre transcrições e traduções¹³³. Em função das ações do confisco de bens apreendidos pelo regime nazista, entre 1933 e 1945, a documentação da trajetória dos objetos ganhou atenção especial, no pós-Segunda Guerra Mundial, como comprovação da forma de apropriação desses objetos, o que passou a ser de suma importância, diante das ações de repatriamento dos objetos nos museus. A descrição em documentos da origem dos objetos passou a ser uma fonte primordial no processo de investigação sobre o modo de obtenção do patrimônio dos museus na Alemanha.

Em razão da construção do *Humboldt Forum*, o Museu Etnológico de Berlim teve seus espaços expositivos desativados. Suas exposições, assim como a de outros museus, passarão a ser abrigadas no edifício do Fórum Humboldt. Vinda diretamente da estação, depois de quase cinco horas no trem de Munique a Berlim, cheguei, às 13h00 do dia 11 de março de 2019, ainda em pleno inverno berlinense, a uma grande e antiga porta verde em prédio contíguo ao Museu da Cultura Europeia. Neste endereço, funciona o escritório de minha anfitriã Dra. Andrea Scholz, que me recebeu e convidou para almoçar e discutir a lista de objetos que eu havia previamente enviado. Descubro naquele momento que não poderei retirar dos armários todos os objetos que havia selecionado para ver. Todos estão muito atarefados com a mudança para o *Humboldt Forum* e minha recepção só foi possível devido ao empenho e compromisso de Scholz em tornar acessível os objetos que estão na reserva do Museu. Minha presença significa a primeira oportunidade para estabelecer uma aproximação entre o grupo Ticuna do Museu Magüta e os objetos no Museu Etnológico de Berlim, daí o empenho em abrir os armários para verificar os objetos Ticuna e ampliar as redes de contato com outros povos indígenas.

¹³² Informações fornecidas por Anja Zenner, museóloga e, desde 2004, diretora do arquivo do Museu Etnológico de Berlim, durante o Simpósio Compartilhando Saberes, no Humboldt Forum.

¹³³ *Idem*.

As visitas técnicas ao Museu Etnológico de Berlim estavam interrompidas, desde 2017, devendo ser retomadas apenas depois de concluídas as mudanças estruturais pelas quais o museu está passando. Andrea Scholz e Helene Tello, restauradora da reserva técnica do acervo de América, revezaram-se para me acompanhar durante a minha visita, iniciada naquele almoço no restaurante da Universidade de Berlim, onde a comida é oferecida em diferentes balcões segundo um sistema em que se opta por uma distribuição de porções ou por cardápio. Deve-se escolher uma das opções, pois não é possível comer um pouco de cada coisa; nos balcões, a quantidade de comida é livre, mas os pratos são pequenos, garantindo que as porções sejam moderadas. Ao final do almoço levamos a bandeja com os pratos a uma trilha de metal, onde retiramos o papel e separamos os talheres do prato e, assim, finalizamos o rito comensal de aproximação aos costumes da anfitriã.

Em outubro de 2018, havíamos, eu e meu orientador, Wolfgang Kapfhammer, iniciado os primeiros contatos com a antropóloga, Dra. Andrea Scholz, responsável, até aquele momento, pelo acesso à reserva técnica da América no Museu Etnológico de Berlim. Scholz vem desenvolvendo um trabalho no projeto *Compartir Saberes* para promover o acesso e o compartilhamento de informações através de uma plataforma digital. Há sete anos ininterruptos, desempenha uma função estratégica para quem deseja ter acesso aos objetos de origem americana por atuar, na prática, como curadora. A sua ligação funcional com o museu é, primordialmente, por meio do projeto que coordena e das atividades que promove dentro do projeto maior que é a criação do *Humboldt Forum*. A principal atividade do projeto que coordena tem sido a implementação de uma plataforma digital que, como já mencionado anteriormente, visa promover a interação e a troca de informações entre os parceiros indígenas e o Museu Etnológico de Berlim. Na plataforma estão os objetos de interesse dos grupos parceiros, disponíveis para visualização e para inserção de informações que podem ser indexadas, corrigidas e atualizadas. Dessa interação, vários desdobramentos se sucederam e muitas atividades foram desenvolvidas dentro da metodologia de compartilhamento de saberes com as comunidades indígenas envolvidas (SCHOLZ 2018).

O caminho até a reserva técnica pode ser feito por fora do prédio ou por dentro dele. Outra memória marcante que guardo é da profusão de chaves e fechaduras especiais, pois as portas que ligam os lugares estão sempre trancadas, bem como os elevadores. Atravessamos o antigo espaço de exposição do museu, agora vazio depois que tudo foi desmontado, mas onde ainda resta o trabalho de embalar os objetos que ficarão na reserva técnica ou que serão enviados para o espaço de exposição do *Humboldt Forum*, que ainda se encontra em fase final de construção. Sigo rápido atrás de minha guia, tentando absorver o ambiente e guardar

o caminho que terei que percorrer, pois o museu fica no espaço onde está a Universidade, mas tudo parece fugir rapidamente.

A reserva funciona em um prédio de quatro andares; no terceiro andar, ficam os objetos da América que, segundo Helene Tello, são cerca de 40 mil da América do Norte e 30 mil objetos da América do Sul. Diante da porta de entrada, vê-se a escultura de um índio americano em tamanho natural, remanescente de uma exposição que apresentava todos os estereótipos construídos sobre a figura do indígena americano. A peça, com cerca de 1,80 m, segue guarnecendo a entrada e indicando claramente que chegamos ao andar “americano”.

A minha visita às coleções com peças Ticuna fora agendada para março de 2019 e a expectativa era ter, no mínimo, cinco dias úteis. Porém, devido à distribuição dos horários de trabalho praticados na Alemanha, o tempo de Scholz no Museu estava reduzido aos três primeiros dias da semana, pois o restante de sua jornada de trabalho era realizado em sua casa. A lista que enviei com uma seleção de 162 (cento e sessenta e dois) objetos Ticuna, que desejava examinar, mostrou-se impossível de ser levada a cabo. Então, com base nessa mesma lista foi feita uma segunda seleção, de 43 (quarenta e três) objetos, que fomos localizando nos armários e decidindo que objetos poderiam ser mais facilmente retirados e manipulados. Ao final, foi possível examinar um conjunto de 24 (vinte quatro) objetos que também foram fotografados. Além destes, ainda foi possível fotografar algumas máscaras que estavam dentro dos armários. A lista tinha como principal critério o cronológico, pois buscava estabelecer uma linha temporal entre objetos e colecionadores para verificar e captar os diferentes olhares sobre as escolhas de colecionamentos, a fim de construir um espectro dos objetos colecionados.

O acervo Ticuna é composto por 318 objetos e 08 fotografias. O objeto mais antigo é um cesto de carga do tipo *Buré* (Figura 93), registrado em 1878 e coletado por Rudolf Virchow¹³⁴, sendo a única peça Ticuna desse coletor. Como não foi localizado nenhum registro da passagem deste pesquisador pelo Brasil, infiro ter sido a peça adquirida de terceiros e posteriormente levada até Virchow para então entrar no museu. A ficha do cesto *Buré* mostra que seu registro (VB 244) é um número baixo quando comparado com às

¹³⁴ Rudolf Virchow (1821-1902) é considerado o Pai da Patologia por ser o primeiro a demonstrar que células doentes derivam das células saudáveis de um tecido normal, além de descrever precisamente a leucemia e introduzir termos como trombose e embolia. Não encontrei registros de sua passagem pelo Brasil, apenas e, tão somente, de sua relação com o cientista Heinrich Schliemann (1822-1890) com quem compartilhava o interesse pela arqueologia e antropologia, bem como sua participação na fundação do Museu Etnológico de Berlim em 1886. <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/people/data?id=per149>

numerações dos objetos Ticuna que lhe sucederam, em que os registros se dão a partir do número 755, numa indicação precisa de que o cesto *Buré* faz parte dos primeiros objetos registrados no Museu. No armário onde está guardado, sua ficha é a primeira, na sequência das fichas de todas as peças, por ser o *Buré* o objeto mais antigo daquele armário¹³⁵.



Figura 93. Cesto *Buré*, acervo Museu de Berlim, 1878. Foto 2019.

Com mais de 140 anos, o cesto de 30 cm de altura por 33 cm de diâmetro mostra o desgaste da fibra no fundo, nos quatro pontos de apoio, aparentemente devido ao seu uso. O *Buré* possui duas faixas tecidas em 4 voltas de fios de *tucum* (*Astrocaryum vulgare*), que dão sustentação ao cesto e permitem que ele seja carregado nas costas e sustentado pela cabeça, deixando livre o uso das mãos. A confecção desse tipo de cesto ainda resiste à passagem do tempo. Em 2010, na comunidade Ticuna de Barro Vermelho, havia uma artesã indígena (Figura 94) que ainda confeccionava cestos do tipo *Buré* (TEIXEIRA 2012). A técnica empregada em sua confecção faz uso de talas de apoio que vão dando forma e suporte à peça, além de uma costura com fios de tucum que vão moldando um cesto de estrutura firme. Esse modo de tecer se afasta das outras técnicas cesteiras das artesãs Ticuna em função do suporte na estrutura, pois os cestos, em geral, são o resultado da trama realizada com as fibras de *arumã* (*Ischnosiphon Ovatus*) e contam somente com o suporte do corpo

¹³⁵ Andrea Scholz é quem explica que as fichas na caixa são ordenadas por critérios de antiguidade, em que as fichas mais antigas vem primeiro.

da artesã e das posturas que adota para o confeccionar. A técnica empregada na confecção do *Buré* é considerada rara e poucas são as artesãs que ainda dominam esse conhecimento (TEIXEIRA 2012).



Figura 94. Artesã Ticuna, comunidade Barro Vermelho, TI Éware I. Foto 2011.

O estado de conservação do cesto *Buré* no Museu de Berlim impressiona, considerando que as condições de armazenamento não fazem uso de nenhum dos recursos tecnológicos usados atualmente por grandes museus. Quando comparamos com as instalações do *Museum der Kulturen* em Basel, que dispunha de uma tecnologia de controle da temperatura ambiente e de higienização das peças em câmara hermética para retirar todo oxigênio do ambiente e provocar a morte de todos os organismos vivos que podem causar dano, sem utilizar nenhum produto químico, a reserva técnica do Museu Etnológico de Berlim parece um grande gabinete de curiosidades, com seus antigos armários de madeira e vidro e peças ainda impregnadas dos produtos químicos venenosos utilizados no passado.

Em 1883, novos objetos Ticuna foram registrados, desta vez enviados por Ladislau de Souza Mello Netto¹³⁶, cinco anos depois do registro do cesto *Buré*. Os objetos enviados por Mello Netto compunham um conjunto de 6 (seis) adornos do ritual da puberdade, usados pela *Worecü*, a moça nova do ritual Ticuna, 2 (duas) faixas tecidas em fios de algodão e registradas¹³⁷ como sendo, uma delas, oriunda da região do Rio Negro e um longo cordão, cujos pingentes eram pequenos *pássaros* dissecados que tanto podem representar tucanos (*Ramphastidae*) quanto araçarís (*Pteroglossus mariae*), da mesma família dos tucanos, porém menores em tamanho. O cordão de pássaros é carregado às costas pela *moça nova* e foi possível constatar que cada *pássaro* dissecado era uma composição com partes de pássaro e não um único animal que passou por um processo de dissecação. Trata-se de uma construção ou montagem, que resulta em um pássaro idealizado no sentido de que é pensado e concebido segundo um critério próprio. Além do cordão de pássaros havia um outro, feito somente com penas atadas por nós em finos fios de *tucum* (Figura 95).



Figura 95. Cordão de pássaros, acervo Museu de Berlim. Foto 2019.

A delicadeza e a regularidade da escolha das penas mostram uma composição que ordena as cores branco, vermelho e amarelo nas partes próximas ao ponto onde as duas pontas do cordel se unem. No restante da peça, a composição utiliza penas pretas com vermelho e amarelo na parte mais externa, formando um contorno onde se distingue claramente as sobreposições das cores. Ambos os adornos, o cordel de pássaros e o de penas,

¹³⁶ Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894) foi um reconhecido cientista brasileiro com projeção em outros países. Antropólogo, arqueólogo e botânico, atuou como diretor do Museu Nacional a partir de 1870 (ROCHA 2018:69).

¹³⁷ Número de registro VB758; VB759. Além destas, também foram doados uma roupa de mascarado (*Bastkleid*) VB755 e um *poncho* VB756, que não possuíam fotos no inventário.

devem ser posicionados às costas da *moça nova* para revestir todo o seu dorso com esta composição de plumagens.

Entre 1884 e 1885, um conjunto de 45 (quarenta e cinco) objetos, colecionados por Otto Staudinger¹³⁸ e Paul Hahnel¹³⁹, deu entrada na coleção do museu. No catálogo das máscaras de povos sul-americanos, elaborado por Günther Hartmann, em 1967, constam 28 (vinte e oito) máscaras Ticuna coletadas por Hahnel, que representam um importante conjunto de objetos produzidos por esses indígenas na segunda metade do século XIX. As máscaras coletadas possuíam uma base estruturada que era tecida com fibras de arumã e apresentavam uma diversidade de modelos e tamanhos. A estrutura base das máscaras era moldada em fibras vegetais e depois revestida com tecido de entrecasca; a partir dessa base, sobrepunham-se materiais como a resina vegetal, garantindo uma aparência exterior mais firme e uniforme. São máscaras com maior potencial expressivo por serem modeladas em sua estrutura com trançados de fibras que possibilitam criar diferentes contornos para a cabeça do mascarado (Figura 96 e Figura 97).



Figura 96. Máscara com estrutura, acervo Museu de Berlim. Foto 2019.

¹³⁸ Otto Staudinger (1830-1900) foi um entomologista alemão.

¹³⁹ Paul Hahnel (1843-1887), entomólogo alemão e destacado coletor de borboletas (SALAZAR 2015), morreu aos 44 anos de idade, na cidade de Manicoré, estado do Amazonas, durante sua segunda expedição à Amazônia. Sua coleção foi vendida para Otto Staudinger. <http://sdei.senckenberg.de/biographies/information.php?id=9260>



Figura 97. Detalhe do verso de máscara com estrutura, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

As máscaras coletadas por Hahnel traziam aspectos novos na construção das máscaras, com materiais já não mais exclusivamente da floresta em sua composição. Os novos materiais a que tinham acesso os indígenas estavam sendo incorporados aos objetos de uso ritual; foram identificados pedaços de folhas de zinco usadas para a confecção de dentes que, até então, eram feitos exclusivamente de madeira ou da arcada de animais. Além dos recortes de zinco servirem para fabricar dentes afiados, também foram empregados para criar olhos com mais brilho e poder de refletir a imagem daquele que olha diretamente nos olhos de metal da máscara (Figura 98). Outro material incorporado foi a porcelana: a parte do fundo dos utensílios era usada para ressaltar os olhos da máscara (HARTMANN 1967:95-96). No caso dessa máscara, em especial (Figura 99), a porcelana produz um efeito de duplicidade do olhar. A presença desses materiais nas máscaras revela o processo de expansão do contato dos indígenas com outros agentes e da apropriação dos materiais que estes agentes externos utilizavam no seu cotidiano. Trazer estes materiais para os objetos utilizados nos rituais das aldeias pode ser entendido como uma busca por equilibrar as relações com as novas pessoas que se acercavam com algum potencial de risco para a comunidade. Além das máscaras, também foram trazidos instrumentos musicais, bastões de uso ritual, cerâmica e cestaria, adornos, amostras de sementes, madeira e fibras vegetais e adornos plumários utilizados pela Moça Nova. Por fim, a última aquisição, registrada no século XIX, foi uma *zarabatana* de Johann Natterer, do ano de 1886, cuja coleção completa pertence ao *Weltmuseum Wien* e que trataremos no tópico destinado a esse museu.



Figura 98. Mascara com detalhes em metal, acervo Museu de Berlim. Foto 2019.



Figura 99. Máscara com detalhe em porcelana, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

Inicialmente, o meu intuito era verificar, no Museu de Berlim, um pequeno extrato de cada colecionador por recortes cronológicos, mas uma nova revisão foi feita e optamos, eu e Andrea Scholz, por retirar dos armários as peças mais antigas e que não possuíam registro no catálogo produzido por Gunther Hartmann. Os critérios adotados passaram a se embasar naqueles já consagrados pelos colecionadores na pretensão de alcançar a maior diversidade possível de objetos. A experiência vinha mostrando que a grande quantidade de peças, a ausência de um vocabulário controlado no museu, a dispersão das peças na reserva

técnica e a carência de informações precisas sobre elas me obrigaram a balancear o que desejava ver com o que conseguimos localizar e retirar dos armários. Uma parte importante do trabalho consistia em localizar os objetos e, como não podíamos contar com a restauradora que era a pessoa autorizada a movimentar as máscaras, pude encontrar máscaras que constavam no inventário e que, curiosamente, estavam fora do catálogo elaborado em 1967. E foi assim que encontramos a *caixa de Leipzig*.

3.10.1 A caixa de Leipzig

Uma das máscaras que buscávamos, eu e Andrea Scholz, foi encontrada entre as inúmeras caixas que ainda estavam lacradas, vindas do Museu de Leipzig, em 1991-1992. É Andrea Scholz quem nos conta sobre as caixas e sua trajetória durante a Segunda Guerra Mundial.

O Museu Etnológico ficava localizado no centro de Berlim, próximo onde hoje fica a Potsdamer Platz, uma praça que, no passado, era o ponto de cruzamento de estradas rurais que chegavam aos muros de Berlim e hoje é o ponto de convergência do tráfego do centro desta cidade, além de ter se transformado num dos principais pontos turísticos da capital, um símbolo da reestruturação pela qual a cidade passou, uma vez que esta região havia sido totalmente destruída pelos bombardeios durante a Segunda Guerra. A defesa de Berlim era feita por torres, as *Flakturm*, que eram muito eficazes para combater o ataque aéreo e também eram utilizadas para proteger pessoas e objetos considerados de valor. Algumas peças do Museu de Etnologia ficaram guardadas nessas torres, sobretudo as mais antigas. Outras peças do Museu foram levadas para as minas de sal no estado de Niedersachsen e outras, ainda, foram levadas para a atual Polônia, que, naquele período, havia sido incorporada como parte do território da Alemanha. Quando os russos finalmente marcharam sobre Berlim tomando a cidade, as peças mais valiosas que ficaram nas torres de defesa, basicamente as peças mais antigas, foram levadas por eles para São Petersburgo, mas os russos não tinham interesse em ficar com estas peças e as devolveram para a Alemanha Oriental. Ocorre que a separação da Alemanha em ocidental e oriental dividiu a cidade de Berlim e as peças devolvidas ficaram guardadas em caixas por 30 (trinta) anos em *Leipzig*, cidade alemã da porção leste. O Museu de Etnologia ficava em *Dahlem*, bairro localizado na parte ocidental de Berlim. Após a reunificação da Alemanha, em 1990, as peças foram devolvidas ao Museu em 1991-1992. O retorno dessas peças, bem como a sua catalogação,

representa, ainda hoje, um trabalho monumental e que está ainda por ser realizado. O registro sobre as caixas ainda não está integrado ao acervo e a única indicação de identificação é que são “caixas de Leipzig”. A justificativa para esse acúmulo é o grande volume de objetos e a trajetória individual daqueles que foram separados e, posteriormente, incorporados novamente ao acervo, o que tem contribuído para tornar o trabalho de digitalização do acervo ainda mais lento (Andrea Scholz 2019).

Todas as caixas que vieram de Leipzig continuam lacradas, exceção feita à caixa com as máscaras Ticuna, que, atendendo ao meu pedido, saiu dessa condição no dia 13 de março de 2019, quando foi aberta.

A caixa com máscaras Ticuna, guardadas em Leipzig, chamou a atenção graças ao fato de ainda não ter sido nem fotografada nem constar no catálogo do Museu. Utilizando esse critério e combinando com o de objeto-em-armários-de-fácil-acesso, encontramos o armário contendo a caixa lacrada em embalagem plástica, com 4 (quatro) máscaras Ticuna. As máscaras na caixa de Leipzig estavam sob o registro de Otto Staudinger, mas foram reunidas por seu amigo e sócio Paul Hahnel e fazem parte do mesmo conjunto coletado entre 1884 e 1885. A máscara (Figura 100) ou, mais precisamente, a roupa do mascarado é pequena e estreita, com 94 cm de altura e largura de 55 cm (aberta). O tecido de *tururi* branco do qual é feita se encontra em um estado delicado de conservação, pois ficou escurecido e com partes endurecidas e ressecadas nas dobras, dificultando movimentá-la devido ao risco iminente de rompimento do tecido. A peça possui um adendo somente no lado direito, como uma orelha, feita possivelmente para ser usada por jovens indígenas, por ser pequena. A roupa foi decorada com o desenho da lagarta, animal que estabelece uma conexão com a transformação no corpo da moça nova que, silenciosamente, depois de sua menarca, floresce em sua capacidade reprodutiva e faz a sua passagem da infância para a vida adulta¹⁴⁰.

A outra máscara na caixa é a maior da coleção, com 141 cm de comprimento e uma largura total de 90 cm quando aberta. Assim como a anterior, é confeccionada em *tururi* branco e decorada na frente e no verso. De um lado, o desenho da lagarta domina toda a altura da vestimenta e se junta a uma sequência de triângulos na parte de baixo da roupa. Já a máscara representada na (Figura 101) possui 135 cm de comprimento e a impressionante marca de 180 cm de largura quando aberta. A uniformidade da peça de *tururi* indica que foi

¹⁴⁰ A metáfora utilizada pelos Ticuna para representar as transformações do corpo em comparação com os insetos, que esperam encapsulados que suas asas cresçam, já foi apontada por Nimuendajú 1952, Goulard 2009 e Matarezio 2017.

retirada de um tronco com um diâmetro de aproximadamente 60 cm. A peça apresenta as marcas da costura original feita com fios de cipó *ambé* em uma das laterais e o *tururi* vermelho de grossa espessura, do qual é feita, apresenta marcas que, devido à regularidade de traços, sabemos ter sido produzida intencionalmente na peça. A ficha em papel exibe um esboço dessas marcas. No inventário atual, as únicas informações disponíveis são os seus números de registro e o nome do colecionador, restando as informações disponíveis nas fichas em papel que foram encontradas no interior das caixas.



Figura 100. Máscara com desenho de lagarta, caixa de Leipzig, acervo Museu Berlim. Foto 2019.



Figura 101. Máscara grande com marcas como riscos, caixa de Leipzig, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

A última máscara retirada da caixa (Figura 102) tem 159 cm de comprimento por 90 cm de largura quando aberta e possui três faixas escuras pintadas em seu dorso. A existência de furos para olhos e nariz indica que era usada diretamente sobre a cabeça, estando, pois,

em sua forma completa. A largura dessas máscaras e o modo como foram decoradas constituem o seu maior destaque, pois foram feitas apenas marcas como riscos que produzem sulcos no tecido e geram formas que se assemelham ao motivo do grafismo *paiwecü*.



Figura 102. Máscara com listras, caixa de Leipzig, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

Na comunidade do Barro Vermelho, terra indígena *Éware I*, na Amazônia brasileira, a tradução para *paiwecü* é teia de aranha. Consideramos o grafismo *paiwecü* um signo que está associado às formas geométricas encontradas nas teias de um tipo específico de aranha, que vive nas palmeiras de buriti, e aos cuidados de proteção que se deve ter com o que a Moça Nova pode ver, pois ornamenta todo o suporte das penas do cocar e lhe cobre totalmente os olhos durante todo o ritual, também estando presente em outros artefatos como as máscaras e os cestos (TEIXEIRA 2012).

A transformação corporal a que remete a lagarta pintada na máscara é também uma transformação do mundo Ticuna segundo seus conhecimentos, pois a prática ritual não é mera formalidade social, simbólica e de comunicação. O rito envolve a família da moça, a comunidade onde vive sua família, os convidados para a festa, bem como as tarefas de preparação do ritual, que são realizadas coletivamente, de modo a executar um ritual pleno de significados da cosmologia Ticuna e assegurar sua continuidade no tempo a cada vez que é realizado. A cerimônia ritual ultrapassa, pois, a mera introdução da moça na vida adulta e vai além, criando um espaço de renovação do conhecimento no tempo, através da recordação desses saberes originários que dão sentido ao que está sendo feito no momento presente, ao

espaço territorial ocupado pela comunidade e ao seu modo de vida (RAMOS VALENZUELA 2010:13).

3.10.2 O tambor e os “brinquedos”

Cerca de cinquenta anos se passaram para que novos objetos Ticuna chegassem ao Museu Etnológico de Berlim por meio da coleção de Siegfried Wähler¹⁴¹. Este colecionador está relacionado a 219 registros, entre objetos e fotografias com entrada no ano de 1939. Wähler viajou pelo Alto Solimões acompanhado de sua esposa, Ilse Wähler. O casal era amigo de Curt Nimuendajú¹⁴² e seguia as orientações dadas por este etnólogo quando viajavam para as comunidades Ticuna. Assim, além da grande quantidade de objetos de uso ritual, fizeram coletas de caráter zoológico que hoje estão abrigadas no Museu Etnológico de Dresden.

O casal Wähler chegou a participar do ritual dos Ticuna e fizeram diversas fotografias em que Ilse posava com os indígenas, retratando uma intrusão do casal nos ritos Ticuna. Ao analisar essa coleção, chamou-me a atenção seis peças classificadas como brinquedos¹⁴³, sendo esta coleção, dentre todas às quais tive acesso, a única a possuir essa categoria de objetos. Atribuo esse olhar sobre o cotidiano das crianças a Ilse Wähler, pois várias fotografias mostram o seu envolvimento com os indígenas e com as crianças. Possivelmente, por esse motivo ela tenha dedicado atenção especial a objetos do universo infantil. O encontro dessas peças remeteu-me ao fato de que, no Museu Magüta, existe um painel com brinquedos em exposição, o que indica a importância relativa desses objetos. O hidroavião coletado que consegui fotografar no museu de Berlim (Figura 103) foi esculpido em madeira leve e tanto pode ser um registro da observação dos indígenas da chegada à

¹⁴¹ Siegfried Wähler (1890-1972) era um fabricante têxtil que possuía uma fábrica de meias na Argentina e costumava viajar pelo Brasil com sua esposa Ilse Wähler. Por indicação de Curt Nimuendajú, fez várias viagens até os Ticuna. A coleção consta de objetos etnográficos e zoológicos que foram vendidos, em 1935 e 1939, ao Museu Etnológico de Berlim e, em 1939, ao Museu de Etnologia e Zoologia de Dresden. Em Dresden, ficaram 173 objetos e 179 lâminas, além de alguns manuscritos sobre os Ticuna que já não existem mais. *Staatliche Kunstsammlungen Dresden* <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1925763>

¹⁴² Na coleção do Museu Nacional, existe o registro de 6 objetos classificados como brinquedos que teriam sido coletados por C. Nimuendajú junto aos Ticuna em 1941 (FRANÇA 2020).

¹⁴³ Os itens sob registro: VB 11538, 11539, VB 11540, VB 11541, VB 11603 e VB 11629 estão classificados como brinquedos.

região desse tipo de transporte¹⁴⁴ como pode ser um objeto encomendado pelos coletores¹⁴⁵. O que podemos seguramente afirmar é que não é um objeto comum aos artefatos produzidos pelos Ticuna.



Figura 103. Brinquedo hidroavião, acervo Museu Berlim. Foto 2019.



Figura 104. Tambor, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

Sobre os objetos coletados pelos Wähler e classificados como brinquedos, inferimos que possam ter significado diferente para os indígenas, pois, assim como a escultura do hidroavião pode ser um registro dos indígenas das mudanças pelas quais passava a região,

¹⁴⁴ Em 1933, teve início uma linha regular de voos do hidroavião Catalina entre Manaus e Belém. E, em 1937, iniciou a linha Manaus - Rio Branco (HOMMA 2003).

<https://portalamazonia.com/historias-da-amazonia/a-panair-do-brasil-e-samuel-benchimol>

¹⁴⁵ Isso não seria algo assim tão incomum, uma vez que outros colecionadores, como Borys Malkin, já encomendavam dos Ticuna objetos de uso ritual; já encomendar uma réplica como brinquedo pode ser algo mais inusitado.

de igual maneira, observamos que os tambores (Figura 104 e Figura 105) coletados pelo casal apresentam desenhos que podem ser compreendidos como uma referência à relação dos indígenas com os migrantes que viviam na região vindos do nordeste brasileiro.



Figura 105. Tambor, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

O chapéu nos homens, os cintos cruzados no peito, as letras que lembram as iniciais usadas para marcar o gado e a disposição de homens e mulheres em círculo como nas brincadeiras das festas juninas. Se considerarmos que a primeira corrente migratória de nordestinos para a região amazônica ocorreu durante a grande seca de 1877, que conduziu um contingente de famílias de trabalhadores para os seringais da Amazônia e impulsionou o que foi considerado o primeiro ciclo da borracha (NASCIMENTO 1998) e que muitos desses nordestinos foram para a região do Alto Solimões, onde viviam os Ticuna, temos que quando os Wähler chegaram a essa região a presença dos nordestinos já estava consolidada, havia cerca de 60 anos, e que os trabalhadores vindos do nordeste conviviam com os indígenas, que também trabalhavam nos seringais. O relato do senhor Vítor, em entrevista no Museu Magüta, introduz a palavra *quadrilha* quando descreve as “festas da pelação” de que participava quando era jovem.

*Vítor: olha eu desde 19 anos é que mamãe fazia pelação do minha irmã, faziam, guardaram que é moça nova, quando plantava papai fazia a casa do moca nova aí passou um tempo e nós com mamãe nós fazia o pajuaru, que foi caçar com mascarado depois na hora de pelação quando terminado de fazer casa e quando nós viemos lá do mato matar animal, fazer moqueado, trazendo os jabuti tudo, olha o monte, aí começava festa já, convida gente, soprar aquele negócio que a gente escuta longe Iburi que chama oriscana, que chama em português, na gíria chama Buburi, Tóçü..., aí começa daí bater todo tempo esse negócio de tamborim rodava, rodava, mesmo como **quadilha**, bonito, animado, quem toma pajuaru cantando por ali bêbado, na hora de sair o moça nova aí chamava aquele velhinho que chama, que sabe cantar também pra moça nova, eles tiraram já tudo isso, bonito, eu participei muito, eu aprendeu até hoje eu sabia cantar e sabia tudo isso... (Vítor Francisco Parente Costa 2019)*

E aciona as relações que descrevemos reforçando a compreensão de que os registros nos objetos fazem referência ao convívio dos indígenas com os migrantes e são formas de representar a realidade no contexto ritual.

3.10.3 Os adornos de pássaros

A coleção do casal Wähner conta com alguns objetos que se destacam no universo dos objetos Ticuna que já foram coletados. Observamos um objeto com formato de borboleta, mas descrito como sendo a réplica de uma máscara sem especificar de qual máscara fora copiada. Sabemos que faz parte do repertório de histórias dos Ticuna a figura da *Beru*, uma borboleta mítica que é dona do macambo (*Thobroma Bicolor*), fruta semelhante ao cacau e muito comum nessa parte da região amazônica. É possível que a réplica faça alusão a essa borboleta mítica ou, novamente, podemos pensar em encomendas feitas pelos próprios colecionadores e na ideia de serem estes objetos brinquedos. Desta feita, pode-se juntar essa réplica com as peças que foram classificadas como “bonecas” ou “brinquedos de criança” (*Puppe, Kinderspielzeug*) (Figura 106), pelo casal de colecionadores. As “bonecas” coletadas foram descritas pelo Pajé Paulino como sendo os “filhos” dos mascarados, um presente dado pelo Pajé para que os mascarados se alegrem. Cada mascarado recebe seu “filho” assim que este chega à festa do Ritual da Moça Nova. No entanto, nem todos os mascarados recebem esse presente; os “filhos” são destinados aos

mascarados que precisam ser pacificados, e estes recebem, além da comida e da bebida, que é fartamente distribuída a todos, os “filhos” presenteados pelo Pajé.

Os cordões de pássaros que trazem araras azuis, amarelas e vermelhas impressionam e os cordões de tucanos também fazem uso do recurso apontado anteriormente, em que se usam as partes do pássaro para compor o pássaro do cordão, em um processo diferente dos usados nas aves maiores. As peças de araras (Figura 107) mostram o processo de dissecação, no qual se retira toda a parte interna da ave por meio de pequenas incisões; depois são colocadas para secar ao sol e enfim moldadas por uma estrutura em cruz que ajudava a manter a forma primordial do corpo da ave. Esses objetos nos mostram que as técnicas de dissecação praticada pelos Ticuna é uma lembrança ainda recente das mulheres mais velhas que nos contam, pela voz de Dona Orcinda Otaviano Guilherme¹⁴⁶, 70 anos, um pouco da sua memória do uso desses pássaros como adorno no ritual da Moça Nova.

[...] a moça ficava guardada durante um ano, enquanto seus pais e tios organizam todos os materiais para o preparo da Festa da Moça Nova. Durante seu isolamento no recinto, a moça nova, está tecendo tucum, produzindo bolsa, redes, vários artesanatos e ninguém pode vê-la, nem mesmo seus irmãos, porque está pura. Usei todos os adornos que uma moça nova usa; pena, cocar era feito com pena de arara e tururi, colar, meu braço era enfeitado, meu tio fazia todo preparo do acessório para ser colocado em mim. O rosto da moça nova é colocado pena e a tinta de urucum pra colar, fica preto, porque se pinta com jenipapo. Eu fui pintada pela minha mãe. Eu sou do Clã de Avai (arü), meu tio era Kokama. O pássaro (narüwane) que é colocado na moça nova simboliza, esconder uma parte do corpo que está exposto. Que o pássaro Tucano ele é especial porque representa um clã adversário e não é colocado qualquer pássaro, todos os adornos usados são sagrados, porque representa o clã adversário da moça nova com quem ele pode casar. É possível entender clã de Avai não poder casar com mesmo clã, por exemplo; Avai e onça são irmãos. Onça e tucano podem casar. (Orcinda Otaviano Guilherme 2019¹⁴⁷)

¹⁴⁶ Dona Orcinda se identifica como artesã, doméstica, jardineira e operadora de rádio nos tempos em que trabalhou no Museu Magüta. Diz sentir muito orgulho de ser a primeira mulher Ticuna a se comunicar por rádio com os indígenas que ficavam nas comunidades.

¹⁴⁷ A entrevista a mim concedida por D. Orcinda foi traduzida e transcrita por Josiane Otaviano Guilherme, que é indígena Ticuna, graduada em antropologia pela Universidade Federal do Amazonas e vive em

A técnica de dissecação era uma prática feminina. A avó de Dona Orcinda preparou os pássaros usados por ela em seu ritual, este conhecimento das indígenas vai se apagando no tempo sem o devido reconhecimento de sua eficácia, atestada pelos mais de 80 anos ao longo dos quais as peças seguem intactas no museu. Um reencontro com esses objetos pode ter inúmeros e novos alcances para uma juventude indígena que está conseguindo adquirir uma educação formal, porém com um olhar voltado para as possibilidades de investigação e aprofundamento do conhecimento que seu povo já possui.



Figura 106. Bonecas, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

Benjamin Constant, na Comunidade Bom Jardim. Josi Tikuna, como gosta de se identificar, é uma liderança feminina que trabalha como assessora para a AMIT - Associação de Mulheres Ticuna e apoia ações no Museu Magüta, além de desenvolver projetos sobre segurança alimentar em comunidades indígenas.



Figura 107. Araras dissecadas, acervo Museu Berlim. Foto 2019.

3.11 *Weltmuseum Wien* – o Museu Etnológico de Viena, Áustria

3.11.1 Considerações sobre objetos e fotografias na coleção Ticuna

A coleção de objetos Ticuna no *Weltmuseum Wien* (WMW) é composta por 400 (quatrocentos) registros em inventário e compreende fotografias e objetos etnográficos. Do acervo fotográfico, com 143 (cento e quarenta e três) registros, inicialmente destacamos 35 (trinta e cinco) fotografias de máscaras Ticuna, pertencentes ao acervo do Museu Nacional/RJ, feitas por Franz Heger¹⁴⁸ nos primeiros anos do século XX. O Museu Nacional/RJ, lamentavelmente, teve seu acervo quase que completamente destruído pelas chamas, em incêndio que consumiu o prédio do museu, em setembro de 2018, e dizimou a seção de Antropologia, que possuía em torno de 40 mil itens de mais de 300 povos indígenas do Brasil. Esse registro fotográfico das peças Ticuna no WMW ganha uma nova camada de importância histórica por preservar a memória de parte do acervo do Museu Nacional e servir ao projeto de (re)construção de um acervo digital conduzido atualmente pelo próprio Museu Nacional.

A etnóloga austríaca Wanda Hanke (1893-1958) deixou 23 (vinte e três) fotografias feitas em sua viagem entre os Ticuna. Elas nos dão mostras de que Hanke buscava seguir os caminhos percorridos por Curt Nimuendajú, pois, além de retratar o cotidiano indígena em suas atividades rotineiras e rituais, foi em busca de encontrar e fotografar o cacique Nino e sua família. Nino era o indígena Ticuna que foi assistente de pesquisa de Curt Nimuendajú e a quem Hanke registrou em três fotografias (N. de Registro no acervo VF 27744). Em uma delas, retrata a filha de Nino (N. de Registro no acervo VF 27745); em outra, Nino aparece ao lado da esposa e de sua filha (N. de Registro no acervo VF 27746); finalmente, Nino foi fotografado sozinho, sentado próximo a um pote de cerâmica.

O registro da foto possui uma legenda que descreve Nino como sendo “aquele que envenenou Nimuendajú”. Outra foto identifica um local como sendo a sepultura de Nimuendajú, em Santa Rita do Weil (distrito de São Paulo de Olivença). Sabe-se que a exumação do corpo do etnólogo ocorreu em fevereiro de 1956 (HARTMANN 1981/82),

¹⁴⁸ Franz Heger iniciou como assistente do primeiro diretor do *Naturhistorisches Hofmuseum*, foi chefe da seção de Antropologia e Etnografia e fez o primeiro e único inventário da coleção Natterer concluído em 1882/1883, também negociou pessoalmente a compra da coleção Loreto-Paranaguá-Schöller.

doze anos após sua morte, em uma comunidade Ticuna, o que nos fez intuir ter sido a foto realizada no ano de 1957/58, quando Wanda Hanke estava viajando por essa região. A legenda da foto de Nino, que o indica como responsável pelo envenenamento de Nimuendajú, feita por Hanke, reproduz o discurso dos moradores da região que acusaram os indígenas Ticuna de terem envenenado o etnólogo, sendo tal acusação refutada pelos indígenas que já conheciam esse pesquisador e com ele possuíam relação de amizade, além do que, um morador da região já tinha sido apontado como sendo o responsável pelo envenenamento de Nimuendajú (OLIVEIRA 2013).

Wanda Hanke fotografou os indígenas, mas não registrou a versão deles sobre os fatos ocorridos e que resultaram na morte de Curt Nimuendajú. Hanke foi uma pesquisadora controversa e independente, que passou 25 anos de sua vida em viagens pelo Brasil e por países fronteiriços, entre 1933 e 1958, anos durante os quais realizou três expedições e retornou por duas vezes à Europa: uma, em 1936, retornando para o Brasil em 1937; e outra, em 1955, retornando ao Brasil no final de 1956. Hanke foi controversa por não ter tido o seu trabalho como etnóloga reconhecido no seu tempo e considerada pouco experiente em Etnografia; suas expedições foram colocadas sob suspeita por não ter obtido anuência das autoridades brasileiras. A alegação foi de que Hanke não possuía recursos para a empreitada que propunha e nem vínculo com instituições científicas. Sofreu com as suspeitas de coleta ilegal de artefatos indígenas no Brasil para comercialização, prática que era vista com desaprovação por cientistas e, principalmente, pelas autoridades. O que mais surpreende em seu trabalho é sua independência, pois viajou sempre sozinha em suas expedições e viveu das coletas que comercializava, algo totalmente incomum nas mulheres de sua época que viajavam acompanhando seus companheiros ou em comitivas junto a outros cientistas. A ousadia de Hanke custou, em última instância, a sua vida, pois a incerteza na aquisição de recursos para manter sua empreitada científica, recursos que advinham da venda de fotografias e artefatos para diferentes museus, findou por deixá-la em situação de abandono e completamente sem meios na última expedição que planejara para a região onde viviam os Ticuna. Sem conseguir se manter e sem receber os auxílios que requisitou por cartas, faleceu, em 31 de agosto de 1958, em Benjamin Constant (SOMBRIO & LOPES 2011; SOMBRIO 2014).

Além das fotografias de Franz Hegel e de Wanda Hanke, verificamos 27 (vinte sete) fotografias registradas em nome de Vilma Chiara Schultz, que possuem o mesmo estilo das que foram feitas por Harald Schultz e vendidas ao Museu da Basileia (MKB) em 1967. A passagem do casal de etnólogos pelas comunidades Ticuna se revela em fotografias que

possuem uma estética que se destaca dos registros anteriores feitos por Wanda Hanke. A fotografia é uma etnografia do cotidiano Ticuna em registros precisos do fazer ritual em seus muitos detalhes, nos afazeres e nas necessidades da vida na floresta e, por fim, das pessoas, atentas ou não às lentes do casal de fotógrafos. Os registros fotográficos avançam ao longo tempo, com registros do cotidiano indígena e da fabricação de objetos, desta vez pelas lentes de Borys Malkin em fotografias que são reproduções, em sua maioria, das fotografias que já analisamos quando tratamos do acervo do Museu de Basel.

3.11.2 – A coleção *Natterer*, a coleção Loreto e algumas considerações dos indígenas Ticuna

Um conjunto de 98 (noventa e oito) flechas, 29 (vinte e nove) adornos plumários, colares com dentes de animais, pulseiras de fibras, cestos, redes e 2 (dois) mascarados com a indumentária completa formam o grupo de objetos Ticuna no WMW, tendo sido coletados, na maior parte, pelos austríacos que viajaram ao Brasil, em 1817, na expedição científica que acompanhou a arquiduquesa Leopoldina em sua comitiva de viagem ao Brasil. Além da importante coleção *Natterer*, o museu adquiriu a coleção Loreto-Paranaguá, em 1907, composta por 1300 (mil e trezentos) itens, dentre os quais, 47 (quarenta e sete) objetos Ticuna. A coleção Loreto, conforme indicada atualmente no inventário do museu, foi construída pela baronesa Amanda Loreto Paranaguá e seu irmão, José Paranaguá, que foi governador da Província do Amazonas entre 1882 e 1883. Os objetos da coleção são, em maioria, da região norte do Brasil e o esforço de organizar tão vasto conjunto se deveu ao próprio *Hofmuseum*, atual WMW, que contou com a colaboração de J. G. Foetterle, um cientista austríaco radicado no Brasil e amigo dos Paranaguá, a quem coube todo o trabalho de organizar e dar sentido ao conjunto de objetos desta coleção, que é apenas parte da coleção deixada pela baronesa de Loreto, Maria Amanda Lustosa da Cunha Paranaguá Dória, cujo acervo completo envolve outros documentos, doados após a morte da baronesa em 1931. A documentação que possuía e a de seu falecido marido, Franklin Américo de Meneses Dória, foi doada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RJ) e depositada, em 1925, com a baronesa ainda em vida (CRUZ 2018).

A história de Amandinha, como era conhecida em seu círculo íntimo, é fascinante e a sua relação com as filhas de D. Pedro II e com a corte brasileira remetem às antigas ligações com a Áustria, ainda que de maneira remota e, por fim, se reafirmam com o fato de

ser o museu em Viena o lugar final dos objetos coletados pela baronesa e por seu irmão. A vida intensa da baronesa e sua importante e ainda pouco visibilizada participação nos eventos significativos de sua época, além de sua incontestável erudição, não foram fatores suficientes para deixar um registro sobre os objetos por ela colecionados. Esta é uma coleção de ausências, faltam roteiros de viagem, mapas, locais exatos, diários, indicação da região geográfica ligada a cada artefato, etnias, enfim, uma indicação segura sobre as origens da coleção. O melhor que se conseguiu foi um pequeno catálogo feito por Foetterle, com a ajuda de Amanda Loreto, e que teria sido construído para ser enviado junto com as peças ao Museu de Viena. Mas, ainda assim, muitas peças não possuíam identificação e um grande volume estava duplicada. Estas foram separadas para serem trocadas com objetos de outros museus, como foi o caso de um conjunto de peças composta por estratos arqueológicos e sambaquis da região do Rio Grande do Sul e de São Paulo que foi trocado por 93 (noventa e três) peças do Museu Paulista. Além desse conjunto também foram trocados objetos das etnias Xavante, Carajá, Bororo, dentre outras. Todas as trocas foram feitas antes de a coleção seguir para Viena. A principal justificativa para aquisição dessa coleção foi complementar a coleção *Natterer*, ainda que, em termos de informação, ambas padecessem dos mesmos problemas (MOURA 2015).

A existência de objetos Ticuna na coleção do WMW se deve, em última instância, ao interesse e à oportunidade do rei da Áustria, Francisco I e de sua filha Leopoldina por conhecer as riquezas das terras brasileiras. É fato conhecido que, até o princípio do século XIX, havia uma restrição imposta pelo Rei de Portugal à entrada de estrangeiros em terras brasileiras. Alexander von Humboldt, que chegou à Venezuela, em 1800, e reivindicou para si a descoberta da ligação do Rio Orinoco com o sistema hídrico amazônico – por ter viajado pelos rios Orinoco, Negro e Solimões –, foi impedido pelo governo português de seguir viagem pelo território brasileiro. No entanto, pouco tempo depois, em 1808, houve a transferência da corte portuguesa para o novo reino e os portos brasileiros foram abertos ao comércio e também a cientistas de outras nacionalidades. Com as relações políticas entre os reinos de Portugal e de Áustria consolidadas, em 1817, por meio do acordo nupcial de Leopoldina com D. Pedro, o príncipe herdeiro do trono português, Leopoldina formou uma comitiva para viajar ao Brasil, após suas núpcias em Viena, realizadas por procuração. A Arquiduquesa era uma mulher culta e compartilhava do mesmo interesse de seu pai, o imperador Francisco I, pelas ciências naturais e por ampliar a riqueza de seu reino. Por isso, juntou à sua comitiva uma expedição científica com objetivos bem definidos: colecionar, registrar produtos que pudessem servir ao comércio, informar-se sobre os usos e costumes

das populações indígenas, bem como representar sua aparência por meio de imagens e, se possível, coletar seus crânios (AUGUSTAT 2012). A expedição levava entre seus membros o taxidermista Johann Natterer, chefe da expedição, Johann Emanuel Pohl, médico e mineralogista, Ferdinand Dominik Sochor, caçador e taxidermista, e Heinrich Wilhelm Schott, botânico e jardineiro. Todos os objetos coletados por estes cientistas formam o que se convencionou chamar de coleção *Natterer*. Também faziam parte desta comitiva, dois bávaros, Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, enviados pelo Rei Maximiliano José I da Baviera, que, juntos, formaram a coleção *Spix & Martius*, de que já falamos, cuja parte etnográfica fica atualmente no Museum Fünf Kontinente. Também juntos, estes dois mapearam o Brasil, produziram estudos e criaram modelos de classificação para a paisagem brasileira que, com ligeiras modificações, vigoram até os dias atuais (AUGUSTAT 2012; DIENER & COSTA 2018).

Oficialmente, a expedição científica durou quatro anos no Brasil, de 1817 a 1821. Natterer, contudo, tomou a decisão de não retornar à Áustria e então permaneceu no Brasil. Para tal, conseguiu autorização para viajar pelos rios brasileiros e foi acompanhado por Ferdinand Dominik Sochor. Nesse período, a situação no Brasil apresentava um certo grau de instabilidade política, devido à iminência de conflitos pelo país que resultaram na declaração de independência do reino de Portugal, em 1822, sagrando-se D. Pedro I imperador do Brasil e Leopoldina a primeira imperatriz. A decisão de Natterer de permanecer no Brasil se mostrou acertada, pois afinal os conflitos cessaram e assim ele pôde seguir viagem, em outubro de 1822, com Dominick Sochor, para o interior do país. Viajaram por Minas e Goiás até o Mato Grosso e chegaram a Cuiabá em dezembro de 1823. Gravemente doente de uma infecção no fígado, Natterer permaneceu em Cuiabá, até 1825, quando iniciou sua sexta viagem, agora pelo Rio Paraguai. Quando chegaram a São Vicente, no Mato Grosso, Dominik Sochor veio a falecer, vitimado por uma febre tropical, em 13 de dezembro de 1826. Natterer permaneceu em Mato Grosso, até 1829, quando iniciou sua sétima viagem, dessa vez pelo Rio Guaporé em direção ao Rio Madeira, navegando até a cidade de Borba, no Amazonas, onde chegou em novembro e permaneceu por todo o período das chuvas. De Borba, seguiu até Manaus, em agosto de 1830. No período de 1831 a 1834, viajou pelo Rio Negro, depois pelo Rio Branco e viveu nas imediações de Manaus. Nesse ínterim, casou com a brasileira Maria do Rêgo, moradora do município de Barcelos, às margens do Rio Negro, com quem teve três filhas, e, em 1835, iniciou sua viagem de retorno à Europa partindo de Belém do Pará (FEEST 2012).

O trabalho de coleta de Johann Natterer impressiona pelo volume: são 32.825 (trinta e dois mil oitocentos e vinte cinco) insetos, 12.293 (doze mil duzentos e noventa e três) pássaros, 1.729 (mil setecentos e vinte e nove) vermes intestinais, 1.678 (mil seiscentos e setenta e oito) anfíbios, 1.621 (mil seiscentos e vinte e um) peixes, 1.146 (um mil cento e quarenta e seis) mamíferos, 951 (novecentos e cinquenta e uma) conchas, 430 (quatrocentos e trinta) minerais, 409 (quatrocentos e nove) crustáceos, 242 (duzentos e quarenta e duas) sementes, 216 (duzentas e dezesseis) moedas, 138 (cento e trinta e oito) tipos de madeira, 73 (setenta e três) moluscos e 192 (cento e noventa e dois) crânios, que a autora faz questão de frisar serem de animais – de fato, os registros mostram que Natterer levou somente o crânio de um indígena do Brasil. A coleção etnográfica possui 2.217 números de inventário e retrata em maior amplitude os objetos de 78 (setenta e oito) povos indígenas do Brasil e da região de fronteira, da primeira metade do século XIX (AUGUSTAT 2012:16).

Natterer nunca esteve na região do Alto Solimões e adquiriu os objetos da etnia Ticuna nos portos de Manaus ou através de redes de relacionamentos desenvolvidas com os locais durante o período em que aqui viveu. As coleções *Natterer* e de *Spix & Martius* são as mais importantes da primeira metade do século XIX. Mas, no que diz respeito aos objetos Ticuna, a coleção dos bávaros é mais ampla que a de Natterer e conta com o fato de que os alemães viajaram pelo Alto Solimões. Ambas diferem da forma de colecionamento que passaria a vigorar no século XX, em que se buscava uma completude das coleções, no sentido de que todos os objetos que eram de uso ritual passam a ser considerados os mais importantes e representativos do grupo no seio do qual eram coletados, por comporem um espectro da cultura de cada povo. Essa forma de encarar o colecionamento é uma atitude que responde aos avanços da disciplina Etnologia e dos métodos implementados por ela. A coleção Natterer exhibe duas máscaras completas: uma delas é O'mã, o Pai do Vento (AUGUSTAT 2012:97); o outro mascarado é Mawü-mirim¹⁴⁹; e as máscaras, provavelmente, foram usadas por um homem jovem, pois as mesmas são consideradas pequenas. O'mã possui 155 cm e Mawü-mirim 175 cm. Esses mascarados formam uma dupla sempre aguardada e que não pode faltar¹⁵⁰ no ritual da Moça Nova. *O'mã*, Pai do Vento, tem uma grande força e com seu pênis pode derrubar as árvores; e *Mawü*, que sempre

¹⁴⁹ Identificada por Josiane Otaviano Guilherme como Mawü-mirim, afirma ser um mascarado usado por criança ou adolescente que seja parente do dono da festa e que use a máscara em lugar de seu pai ou tio que não pode participar da festa.

¹⁵⁰ Segundo o Pajé Paulinho, esses dois mascarados são os mais importantes na festa e por isso não podem faltar.

o acompanha e, por vezes, porta um escudo circular que movimenta acima da cabeça para açoitar o vento, representa o espírito da árvore do Puxuri [*Licaria puchury-major* (Mart.) *Kosterm*]. Uma árvore com espírito é sempre uma árvore que os Ticuna reconhecem como medicinal e o Puxuri, árvore da família das *Lauraceae*, já possui estas propriedades reconhecidas. Uma amostra significativa do impacto que poderia ter na ciência o reconhecimento do saber indígena sobre a floresta são as pesquisas que se desenvolvem em ramos como a química verde¹⁵¹, que comumente não estabelecem relação com esse saber, mas que, com suas descobertas, verificam a existência de espécies que possuem propriedades diversas com aplicação e potencial de desenvolvimento tecnológico. No caso da árvore do *puxuri*, ficou demonstrado ser possível fazer uma biossíntese com o extrato aquoso das suas folhas, que pode servir como uma alternativa sustentável na produção de nanopartículas¹⁵², mais especificamente, na produção de nanofibras eletrofiadas com nanopartículas de prata biossintetizadas com o extrato retirado das folhas do *puxuri*, que possui aplicações biotecnológicas com potencial antimicrobiano (GRAÇA 2015).

Além das máscaras *Omã e Mawü*, existem dois exemplares de cestos cargueiros identificados como *Vatorá* (aturá), numa designação que conflita com as definições usadas pelos Ticuna para seus cestos na atualidade. O cesto aturá é um cesto de trançado mais aberto, com espaços vazados triangulares e muito usado para acondicionar a farinha para ser comercializada ou guardada por mais tempo (TEIXEIRA 2012:41). A diferença que se verificou no cesto cargueiro (Figura 108), quando comparado com um cesto Ticuna do Museu de Berlim, foi somente na maneira de prender a faixa no fundo do cesto: pois, além da costura em fio de tucum, que amarra a forma quadrangular do fundo, possui passadores na forma de três grandes cruzamentos em “X”, feitos também com fios de tucum, para amparar e guiar a faixa de suporte, não representando uma diferença significativa.

¹⁵¹ É um ramo da Química que busca diminuir ou eliminar o uso de substâncias que causam poluição e buscam recuperar a qualidade do meio ambiente. <https://www.manualdaquimica.com/quimica-ambiental/quimica-verde.htm>

¹⁵² Nanotecnologia é a manipulação, controle e entendimento da matéria em dimensões inferiores a 100 nanômetros e que junto com a engenharia, a ciência e a tecnologia formulam unidades estruturais de grãos, partículas, fibras e outros materiais, para construir nanomateriais, nanodispositivos e nanosistemas. A eletrofiliação é uma técnica capaz de produzir fibras poliméricas com diâmetros inferiores a 200 nm as quais podem ser incorporadas funções químicas ou biológicas (Rossin 2020). Nanômetro é uma unidade de comprimento equivalente à bilionésima parte de um metro.



Figura 108. Cesto cargueiro, acervo WMW, coleção Natterer. Foto 2019.

Os adornos da coleção, como o cocar da Moça Nova, os adornos de braço masculino e feminino, os cordões de pássaros e adornos de cintura masculino, são exemplos da plumária Ticuna, que não está restrita ao processo de encastoar penas, pois também faziam uso de pássaros inteiros ou confeccionados depois de dissecados. O método de dissecação ao sol era feito de duas formas: 1) retirando-se as vísceras por um pequeno corte produzido no corpo do animal que, depois de seco, tinha o seu interior preenchido com fibras ou 2) o animal tinha o corpo completamente aberto para a retirada de órgãos e vísceras, restando somente a pele com as penas e se fixavam no lado da pele, delicadas estruturas feitas com talas de madeira que mantinham o formato do pássaro com o corpo todo aberto, evitando que a pele ficasse enrolada. Nem sempre os pássaros eram pendurados inteiros nos cordões. Verificamos que eram feitas montagens de pássaros com as partes dissecadas e encontramos um conjunto semelhante no Museu de Berlim, em que havia essa mesma forma de confeccionar pássaros nos cordões.

Os dois cocares da coleção *Natterer* são mais antigos que o exemplar da coleção de Staudinger (1889) no Museu de Berlim. É importante ressaltar que, após duzentos anos que essas peças foram coletadas e dos mais de trezentos anos de contato dos indígenas Ticuna, a técnica de construção do cocar da Moça Nova e os materiais utilizados

permaneçam sendo os mesmos. O encastoar das penas compridas de arara e da plumagem branca de acabamento é feito em talos de buriti cortados do mesmo tamanho, onde se juntam as penas ao talo e ambos são envolvidos por fibras de envira que, enroladas nos bastonetes, fixam as penas. Os bastões com as penas, uma vez prontos, são presos pelas extremidades por duas fieiras de fios de tucum, finalizando com o restante do fio sendo utilizado para prender o cocar na cabeça do usuário. A única variação identificada nesse processo é o uso de fibras de envira para unir as hastes com as penas, além do fio de tucum. A pintura que se verifica na testeira do cocar e que fica sobre os olhos da moça nova não foi observada nas peças mais antigas (Ver as Figuras 19 a 21).

Ainda sobre os adornos, destacamos os cordões de pássaros, os colares de dentes de animal e os adornos de cintura com exemplares da coleção Natterer e da coleção Loreto. Verificamos que os cordões de pássaros (*naruwäna*) dos Ticuna utilizavam fios de *tucum* ou fios de algodão. As tramas de algodão formavam uma faixa larga em cuja fabricação é usado tear, enquanto que as malhas tecidas em fios de *tucum* formam um cordão estreito onde são presos os pássaros. Sobre essa diferença, Hilda Pinto Félix, artesã Ticuna que trabalha no Museu Magüta, identifica que os cordões com faixas de algodão são feitos pelos Ticuna que vivem no Peru e os cordões com fios de tucum pelos Ticuna do lado brasileiro, apontando uma diferença sobre os materiais que está relacionada ao território, pois os indígenas do lado brasileiro utilizam a técnica de tecelagem com uso de tear para a construção de redes e somente com os fios de tucum, enquanto que os indígenas do lado peruano fazem uso do algodão para tecer. De fato, na coleção Loreto, as peças Ticuna indicam ter sido coletadas no Peru. Outro aspecto dos colares de pássaros é a junção da técnica de dissecação e montagem dos pássaros, majoritariamente tucanos (*Paiyü*) nas peças do lado brasileiro, enquanto nos cordões do território peruano os pássaros são montados nas cores vermelho e preto ou vermelho, branco e preto. Além dos pássaros, são inseridos nos cordões caracóis (*merü*) com pequenos guizos feitos com caracóis menores (*birüa*) que vão ressoar quando a moça nova dançar ou se movimentar. Dona Orcinda¹⁵³, quando viu as fotografias dos colares de dentes e dos colares da *moça nova*, em conversa¹⁵⁴ na cozinha de sua casa em Bom Jardim¹⁵⁵, mostrou sementes que ainda usava (Figura 109) e contou-nos sobre o seu ritual de passagem, quando foi uma *Worecü*, uma Moça Nova. Para comprovar, foi buscar o que

¹⁵³ D. Orcinda Otaviano Guilherme, artesã Ticuna, já foi descrita acima neste mesmo capítulo.

¹⁵⁴ Conversa ocorrida em julho de 2019.

¹⁵⁵ Bom Jardim é uma comunidade indígena na periferia do município de Benjamin Constant.

ainda possuía guardado de objetos rituais e reapareceu adornada com um colar de caracóis, que havia sido usado por alguém da sua casa. Concentrada diante da tela de um celular, D. Orcinda buscava alguma coisa – uma música cantada no ritual da Moça Nova – que, agora, está disponível na *internet*, executada por grupos musicais Ticuna. Encontrando o que procurava e devidamente adornada, colocou a música para tocar no celular e reviveu dançando suas memórias rituais na cozinha de sua casa, diante de nossos olhos e dos de seus filhos e filhas, noras, netos e netas que a observavam. O colar que D. Orcinda apresentou era feito somente com caracóis, o que sua filha justifica argumentando que, na falta de pássaros, o colar pode ser feito somente com caracóis (Figura 110). A falta de pássaros pode não ser uma indicação da escassez dos animais e sim da ausência de conhecimento das técnicas de dissecação, pois era a geração da mãe de D. Orcinda que sabia preparar os pássaros que seriam usados nos cordões. Sempre é bom lembrar que, na família de D. Orcinda, somente a geração dela passou pelo ritual de iniciação; as gerações à sua frente naquela cozinha não tiveram a mesma oportunidade e, mesmo morando em uma comunidade indígena, muitos só foram ter a experiência de participar de um ritual de iniciação na vida adulta.

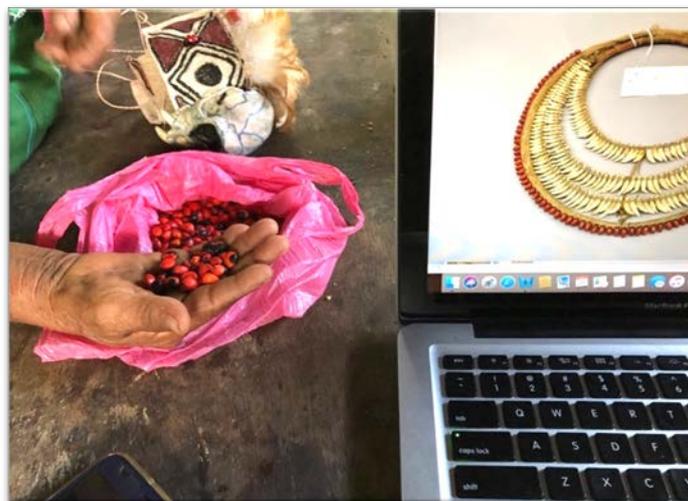


Figura 109. D. Orcinda exhibe as sementes que utiliza para fazer colares e diz que são iguais às do colar. Comunidade Bom Caminho, Benjamin Constant, 2019.



Figura 110. D. Orcinda e seu colar de caracóis, comunidade Bom Jardim, Benjamin Constant, 2019.

3.11.3 – Sobre expedições, fotógrafos, objetos e fotografias

A curiosidade dos indígenas Ticuna sobre “como eram os Ticuna do passado” foi aguçada ao observarem algumas fotografias históricas, o que nos levou a comparar algumas fotografias dos objetos com retratos de indígenas. A fotografia escolhida faz parte do conjunto de tomadas realizadas por Albert Frisch, durante expedição pela Amazônia, em 1867-1868, as primeiras a fazer registro fotográfico de indígenas Ticuna de que se tem notícia. O propósito era comparar e verificar os adornos utilizados pelos indígenas que aparecem na foto com alguns objetos da coleção do Weltmuseum Wien. Albert Frisch foi um fotógrafo pouco conhecido em sua época, mas teve um trabalho importante na difusão e no comércio de imagens sobre a Amazônia pela qualidade das fotos que fez (KOHL 2015:178). A expedição da qual Frisch fez parte ocorreu um ano após a Expedição Thayer (1865-1866). Sobre essa a expedição, é possível dizer que representou uma oportunidade para que Louis Agassiz pudesse recolher elementos que validassem teorias racialistas, com

as quais ele concordava, assim se contrapondo à teoria evolucionista de Darwin, de quem era opositor. Agassiz foi um zoólogo suíço e um reconhecido cientista na América do Norte, onde foi viver depois de ter passado pela Alemanha e trabalhado com Carl Friedrich Philipp von Martius estudando os peixes da Amazônia (FITTKAU 2001). A expedição liderada por Agassiz foi acompanhada pelo fotógrafo Augusto Stahl, que produziu uma série de 200 imagens em daguerreótipo, registrando, entre outros motivos, indivíduos mestiços em Manaus. A captura dessas imagens foi controversa por retratar pessoas nuas em um estúdio montado para esse fim. A suspeição sobre as tomadas realizadas no Brasil, fez com que a maioria das fotos permanecessem inéditas arquivadas no Museu Peabody de Harvard. Agassiz também usou a expedição para defender interesses econômicos norteamericanos, como a abertura do Amazonas à navegação internacional e o projeto de assentamento de negros americanos nas várzeas amazônicas (HAAG 2010:84).

A expedição de que Albert Frisch participou, ocorreu um ano após a expedição Thayer e foi a primeira iniciativa com registros fotográficos do Brasil. Somente vinte anos depois uma série de fotografias foi realizada em Manaus pelo fotógrafo George Huebner, que, entre 1888 e 1891, realizou um trabalho de fotografia no Peru e no Brasil, vindo se fixar em Manaus a partir de 1895, dedicando-se, pelos 25 anos seguintes, ao registro da cidade de Manaus.

O que marca a fotografia de Huebner, é o retrato realizado em condições estabelecidas pelo fotógrafo, com lugar e modelos escolhidos previamente e onde o desejo de retratar o momento é frustrado pelas dificuldades técnicas enfrentadas. Já as fotografias feitas por Albert Frisch mostram instantâneos de uma família Ticuna em sua cozinha ou a chegada de uma canoa na beira do rio, expondo um certo grau de descontração, impossível de se verificar nos retratos realizados por Huebner. O trabalho de Frisch foi, de certo modo, esquecido, mas a força, ou a importância científica de seus registros vai aparecendo conforme foram mudando os interesses da ciência sobre os registros fotográficos.

Segundo o seu biógrafo, a fotografia de Albert Frisch revela o olhar de um observador cuidadoso da paisagem que, ao chegar à região amazônica, já havia exercitado seu olhar nas paisagens do Rio de Janeiro, onde produziu e comercializou imagens sobre aquela região (KOHL 2015). O interesse dos financiadores da Expedição Amazônia, da qual Frisch fez parte, era comercial e seus patrocinadores apostavam tanto no interesse que a região amazônica despertava em cientistas quanto em indivíduos com interesses comerciais e que, potencialmente, formariam o público consumidor dessas imagens. Ao empreender viagem de Manaus até a fronteira com o Peru – de onde retornou em um barco a remo até

Manaus, esta, talvez, sua verdadeira expedição – Frisch registrou, ao longo de cinco de meses, indígenas Ticuna, Kaixana, Miranha e Karijona, além da vida nas aldeias e o cotidiano dos ribeirinhos que habitavam a região. Em Manaus, tirou mais de 20 fotografias que mostram a cidade, seus habitantes e o cotidiano do porto de Manaus, que recebia barcos com grupos de remadores vindos da Bolívia. As fotografias realizadas por Frisch possuíam qualidades de nitidez atribuídas ao seu talento para fotografar em fundo neutro e utilizar outras fotografias que fazia da paisagem para compor uma foto onde se pudesse apreciar com nitidez tanto a região do foco, quanto o fundo da fotografia, o que na época era um problema de difícil resolução (KOHL 2015:178-179).

O homem Ticuna da fotografia (Figura 37) está ornado com um suntuoso colar com dentes de animal e sementes, porta adornos de cintura e braço, além das faixas tecidas que se prendem abaixo dos joelhos. As duas mulheres adultas estão ornadas com colares feitos de semente preta, semelhante à miçanga, e pingentes de figuras zoomorfas feitas com as sementes de palmeira, ambas estão preparando fios de tucum, enrolando a fibra na coxa para formar o fio, mais perfeitamente visível na imagem da mulher na rede. O resguardo em *tururi* branco ao fundo pode ser um “*turi*”, resguardo pra moça nova, que pode ser perfeitamente a jovem sentada aos pés da mulher na rede, pois se encontra ornada com plumas nos braços e colares pretos com pingentes de animais e um colar de várias voltas com contas claras. É possível ver os potes de cerâmica usados para guardar o *pajuaru*, a bebida fermentada consumida no ritual. No alto, por cima dos caibros de sustentação da casa, estão guardados dois cestos cargueiros do tipo *aturá*, possivelmente encobertos com folhas, em tudo semelhantes às embalagens feitas pelos Ticuna para guardar a farinha de mandioca, ainda hoje muito utilizadas. Os esteios de madeira estão amarrados e é possível ver que um cachorro dorme no chão, ao lado da jovem, uma presença que indica a proximidade da casa com as margens do rio principal de navegação, pois ainda hoje, em algumas comunidades localizadas mais adentro no Igarapé São Jerônimo, não se verifica a presença deste tipo de animal de estimação. O lago Éware, um lago mítico onde se deu a origem do Povo Magüta e de quem os Ticuna seriam originários, estaria localizado na cabeceira do igarapé São Jerônimo, região que faz parte da Terra Indígena Ticuna que foi demarcada.

As conversas que tive com Ticunas em torno das imagens mostradas evidenciaram que alguns objetos foram aceitos como autênticos e outros recusados por não fazerem parte do conjunto de objetos Ticuna. Ao observar a fotografia de um colar incrustado com dentes e sementes, da coleção Natterer, Dona Orcinda vai em busca de sua sacola com sementes e enche a mão para mostrar que as sementes que possui são iguais às do colar (ver Figura 110).

O gesto demonstra que as artesãs Ticuna seguem fazendo uso desse tipo de semente em outros adornos, uma vez que os colares com dentes, símbolo de status e de fartura dos animais de caça, já não são mais confeccionados e indicam a mudança dos hábitos alimentares nas comunidades indígenas. Os colares com dentes de animal costumavam ser usados pelos líderes caciques e pajés – ainda hoje o são – porém, sua confecção está reduzida ao uso de apenas um dente como pingente principal, em geral as presas maiores. Igual segurança foi usada na hora de afirmar que alguns adornos mostrados não haviam sido confeccionados pelos indígenas Ticuna. Confirmando a desconfiança sobre dois cocares da coleção *Natterer* (Figura 111) e dois da coleção Loreto-Paranaguá (Figura 112). O cocar apontado pelos indígenas como não pertencendo aos Ticuna, aparece na exposição do WMW (Figura 111) em uma ilustração animada da viagem de Natterer pelo Brasil, num exemplo, mais que recorrente, da difusão e da representação equivocada de povos indígenas em museus etnológicos, confirmando a necessidade do conhecimento indígena sobre o patrimônio guardado pelos museus.



Figura 111. Cocar, acervo WMW, coleção Natterer, identificado no Museu Magüta como não sendo dos Ticuna. 2019.



Figura 112. Cocar, acervo WMW, coleção Loreto-Paranaguá, identificado no Museu Magüta como não sendo Ticuna. 2019.

4 Conclusão

A modo de concluir, trago a experiência de meu retorno ao Alto Solimões, em meados de julho de 2019, quando compartilhei informações, fotografias e um inventário dos objetos Ticuna de tudo o que foi por mim “coletado” nos museus europeus. Essa foi uma experiência inédita de contato dos indígenas com as imagens de objetos feitos por seus antepassados, mas, por tanto tempo, preservadas em coleções de museus etnológicos europeus.

Do Museum Fünf Kontinente, foram cedidas para o Museu Magüta, pela curadora e antropóloga Anka Krämer de Huerta, 20 (vinte) fotografias em tamanho 24x39,5 cm. Além de responsável pelo arquivo fotográfico, Krämer atuava como curadora substituta da coleção americana. Além das vinte fotografias – em papel e com impressão de qualidade excepcional –, pude selecionar nos arquivos outras 46 (quarenta e seis) fotos da coleção *Spix & Martius* relacionadas aos Ticuna e à expedição por eles realizada pelos rios do Amazonas no início do século XIX. Juntei a estas, mais 10 (dez) fotografias que eu mesma tirei de objetos do próprio Museu Magüta para compor esse conjunto fotográfico que foi doado ao Museu para ser integrado ao seu acervo.

O planejamento inicial envolvia realizar oficinas com diferentes grupos, artesãs, conhecedores antigos reconhecidos e jovens estudantes para que observassem as fotografias representando os objetos de sua cultura. Considerava discutir as possibilidades de conservação e restauro dos materiais da floresta utilizados, investigar sobre objetos que despertassem o interesse do grupo, além de observações sobre o que movimenta as memórias individual e coletiva sobre o seu passado. O entusiasmo gerado pelas notícias sobre a minha chegada com as fotografias precipitou as ações e o grupo do museu passou a decidir o que desejavam que fosse realizado. A partir desse momento, empenhei-me em seguir o roteiro por eles proposto.

Decidiram, primeiro, convidar vários indígenas para ver as fotografias antes de fazer a exposição no museu. O convite correu pelas linhas de afinidade e parentesco: o diretor chamou os filhos, lideranças e alguns amigos professores; os jovens chamaram os seus pais e seus amigos; e vieram também algumas artesãs com quem eu já havia tido contato desde minha chegada (Figura 113 e Figura 114). O primeiro encontro ocorreu de maneira descontraída, com muitas conversas em Ticuna sobre as fotografias e alguns comentários em português: “*eu queria saber como eram os Ticuna antigos, eles não eram baixinhos como*

somos agora”¹⁵⁶; “*a nossa casa era assim mesmo!*”¹⁵⁷. O diretor do Museu conversou atentamente com um professor Ticuna, enquanto folheavam curiosos o inventário com as imagens das peças do Museu de Viena (Figura 115). A mostra de fotografias era para ser um momento de observação do contato dos indígenas com as imagens e para acompanhar o interesse deles pelas imagens.



Figura 113. Mulheres Indígenas Ticuna olhando fotografias, Museu Magüta, 2019.



Figura 114. Grupo de indígenas Ticuna olhando fotografias, Museu Magüta, 2019.

¹⁵⁶ Comentário feito por Josi Ticuna enquanto observava a foto feita por Albert Frisch, em 1867-68, de uma família Ticuna.

¹⁵⁷ Pajé Paulinho observando as fotografias que mostravam as casas e o interior das cozinhas, feitas por Albert Frisch.



Figura 115. Diretor do Magüta Santo Cruz (à direita) conversa com um professor Ticuna olhando cópia do inventário de peças Ticuna no WMW. Museu Magüta, 2019.

As peças que mais despertaram a atenção dos Ticuna foram as máscaras. A admiração pelas obras feitas por seus antepassados e a crítica sobre o que se faz no presente eram parte dos comentários que se misturavam ora em português, para que eu pudesse acompanhar, e na língua Ticuna, na maior parte do tempo. As fotografias de uma máscara e de um pente Juri, que faziam parte do conjunto de fotos enviadas, não causaram estranhamento e sobre elas nada foi perguntado; e mesmo eu tendo advertido que não se tratavam de peças Ticuna, elas foram incluídas no conjunto dos objetos sem questionamentos.

Juri ou Yurí, assim era designado um grupo indígena que vivia no noroeste amazônico e cuja existência se viu afirmada pela série de objetos que viajantes do final do século XVIII e começo do século XIX colocaram nos museus, mas que quase nada se sabe sobre sua língua e cultura. Entretanto, existe uma hipótese de que os Juri guardam semelhanças com os Ticuna, tanto no plano linguístico quanto cultural, que superam as diferenças. Tal hipótese se ampara no fato de que estes povos compartilharam os mesmos espaços no interflúvio do Rio Japurá, de onde foram dispersados e depois reagrupados nas ribeiras do rio Amazonas (GOULARD & RODRÍGUEZ MONTES 2013). A semelhança dos objetos produzidos e a aquiescência dos Ticuna diante destes objetos, reconhecendo-os como seus, corrobora as hipóteses levantadas.

O segundo momento proposto pelos indígenas foi preparado em conjunto, pois eles queriam montar uma exposição com as fotografias e fazer o lançamento da exposição com

minha participação. A exposição foi pensada e organizada por um grupo que se reuniu de maneira voluntária, atendendo ao convite tanto do diretor do museu quanto de algumas jovens indígenas¹⁵⁸ que se colocaram à frente desse processo. Na impossibilidade de conseguir molduras para as fotografias, foram adquiridas sacolas plásticas para servir como suporte (Figura 116, Figura 117 e Figura 118). O lugar e a forma de expor foram decididos por eles, sem minha interferência e os convidados para o evento foram escolhidos também por esse grupo, nem sempre em comum acordo. Por Santo Cruz, foram convidados os caciques e os vices das comunidades de Filadélfia, Bom Caminho e Porto Cordeirinho. Além destes, Santo Cruz convidou também a cacica de Lauro Sodré, que é sua irmã, os outros membros da diretoria do Museu, a presidente da AMATU (nome dado à Associação das Mulheres Artesãs de Bom Caminho) e sua filha, que é professora, e um artesão que confeccionou peças para o Museu. De outros membros do grupo, vieram as sugestões para que fossem convidados membros da Funai¹⁵⁹, as coordenadoras da AMIT (Associação de Mulheres Indígenas Ticuna) e das associações de artesãs AMATU e MEMATU (nome dado à Associação das Mulheres Artesãs de Porto Cordeirinho). Além de lideranças e professores indígenas, também foram convidados professores da UFAM próximos à diretoria do Museu, o Secretário de Cultura do município de Benjamin Constant e os parentes e amigos dos envolvidos na montagem da exposição.

¹⁵⁸ Josiane Guilherme, Luciane Samias lideraram os preparativos para o evento e contaram com o auxílio de Inácio, filho de Santo Cruz o diretor do Museu e de Rafael, um indígena escolhido por Santo Cruz e trazido de Tonantins para assumir a secretaria do Museu por suas habilidades em informática. Rafael passou a morar junto com sua esposa e dois filhos em uma das salas do Museu onde antes funcionava a reserva técnica.

¹⁵⁹ Mislene Mendes que foi a primeira coordenadora mulher indígena Ticuna do Alto Solimões, Targino que era o representante em Benjamin Constant.



Figura 116. Montagem da exposição, Museu Magüta, 2019.



Figura 117. Exposição de fotografias no Museu Magüta, 2019.



Figura 118. Exposição de fotografias, Museu Magüta, 2019.

No lançamento da exposição, um lanche foi preparado para receber os convidados e eu fiz a apresentação da pesquisa sobre o Museu Magüta. Aos Ticuna, expus as minhas observações sobre o trabalho de Nino Fernandes, Pajé Paulinho e Hilda Félix, argumentando que a exposição no museu dos Ticuna reproduz os museus visitados pelos indígenas, porém, em seu interior, atuam outros registros de significado e de valor dos objetos que ali estão guardados. Estes significados estão orientados pelos “donos” do Museu, envolvem a presença de um Pajé fazendo seus trabalhos de cura para a população indígena e não-indígena, atuando como um mensageiro entre a cidade e as comunidades, não somente levando as notícias e traduzindo para os indígenas nas aldeias os acontecimentos em torno da organização dos caciques e do Museu, mas fazendo transitar entre esses ambientes o conhecimento ancestral Ticuna sobre a manipulação das plantas e das energias que podem curar ou adoecer. O Museu conta ainda com a presença de uma artesã, o que nos mostra que, nessa condição, ela não está apenas tecendo cestos, redes e bolsas, mas sim atuando para manter a memória das narrativas que são difundidas por objetos, padrões, desenhos, trançados e grafismos, cujos sentidos e significados vão além da função estética, porque guardam a memória feminina da confecção destes objetos. A artesã, como força feminina, além de implementar a comercialização dos objetos, movimentando uma cadeia produtiva

de mulheres, atua equilibrando e harmonizando as relações entre as forças representadas pelo Pajé e a figura do diretor, “o dono do Museu”, duas forças que estão em constante tensão, pois o apoio e o conhecimento do Pajé é critério fundamental para o controle dos objetos ali depositados. O “dono”, por sua vez, é a liderança que se mantém pelo conhecimento dos dois mundos: o de dentro (a comunidade) e o de fora (a cidade), dominando os códigos da língua e da cultura desses dois ambientes. No trânsito por esses dois mundos, ele se apropria do conhecimento disponível para construir uma narrativa Ticuna para o seu Museu e vêm conduzindo esse patrimônio contrariando as falas que diziam que o museu era dos brancos ou que os Ticuna tinham abandonado o seu Museu.

A nova diretoria, tendo como o “dono” do Museu o indígena Santo Cruz, busca trazer a música, a dança, a comida, a bebida, o “movimento” que falta aos objetos. Um barracão já foi construído no jardim, à frente do Museu, para ser um Centro Cultural (Figura 119) e os planos de movimentação do novo espaço incluem rituais encenados para mostrar para os turistas. Por hora, têm sido comercializados cafés da manhã para formar novo público, arrecadar fundos e movimentar o espaço. Ao modo de cada um de seus “donos”, o museu Ticuna vai recebendo os elementos que vão lhe conferir as qualidades do que seja um museu indígena, realizando a transição dos objetos e do ritual para o espaço do museu, conforme a própria concepção de seus “donos”. A tríade dono-pajé-artesã trouxe o museu até o seu momento atual.

A conexão da pesquisa com os museus etnológicos se deu a partir dos objetos e documentos, pois foram os quadros com as imagens na exposição do Museu Magüta que fomentaram a ideia de perseguir esses objetos nos museus em que estavam localizados. A análise dos documentos escritos permitiu reconstruir as ausências no processo do que hoje chamamos de colaboração, que resultou na construção do Museu Magüta. A possibilidade de identificar os caminhos percorridos pelos objetos se materializou no projeto de colaboração para promover o acesso a esses museus. A doação, feita pelo MFK, de fotografias de objetos Ticuna da coleção *Spix & Martius* para o Museu Magüta e o acesso do Museu Magüta a todos os registros feitos durante esta pesquisa – por meio de fotografias e do inventário com imagens das peças Ticuna que estão nos Museus de Basel, Munique, Berlim e Viena – são parte do processo de devolução de dados sobre a memória e a história dos Ticuna. A posse dessas informações aproxima os indígenas de objetos que foram coletados em diferentes períodos, pode servir como referência de registro histórico sobre o passado e oferecer uma abundante fonte de informação para os novos pesquisadores Ticuna acerca do que essas peças significam em termos de patrimônio e conhecimento sobre o

passado, bem como sobre a longevidade dos materiais que é, seguramente, um fator interessante como alvo de investigação quando se trata dos objetos.



Figura 119. Construção do Centro Cultural no Museu Magüta, foto postada no grupo de WhatsApp Museu Magüta, por Santos Inácio Filho, em 13/10/2021.

Após a abertura da exposição, ainda fiz duas rodas de conversa com 26 (vinte seis) professores da comunidade de Filadélfia, dentro do Museu, e uma palestra para 46 (quarenta e seis) estudantes indígenas dos cursos de Artes Visuais e Pedagogia, do PARFOR (Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica), a convite da professora Maria Francisca Nunes de Souza do INC/UFAM (Instituto Natureza e Cultura da Universidade Federal do Amazonas), no município de Benjamin Constant. A apresentação, dessa vez, teve o propósito pedagógico de mostrar os objetos, tratar da sua importância como patrimônio dos Ticuna, dos museus e do valor do critério *antiguidade*, impregnado em objetos coletados há mais de duzentos anos.

O esforço de analisar e interpretar objetos Ticuna, construídos em períodos tão diversos, e, em alguma medida, compará-los ou conhecer suas histórias e seus percursos, dentro e fora dos acervos onde foram parar, serviu para mostrar que essa tarefa só pode ser realizada com sucesso por meio de um trabalho de colaboração. A escolha em observar os objetos por seus aspectos plásticos, pela técnica empregada e pelos materiais utilizados demonstrou que a permanência de técnicas e de materiais contrariam os discursos de perda cultural. Os objetos que dependem das técnicas de entrançamento, assim como o leque de materiais que seguem sendo utilizados, e dos quais cito as fibras, as madeiras, as sementes e

os estilos, e formas dos nós empregados, podem atestar que, ao longo do tempo, os objetos Ticuna vem carregando a memória das técnicas utilizadas por seu grupo e podem ser entendidos como veículos das narrativas históricas desses objetos em si, da sua relação com a cosmologia e das histórias vividas nas comunidades. A manutenção do uso dos mesmos materiais para confecção dos objetos, com pequenas variações, é uma demonstração da manutenção de um estilo de vida profundamente ligado ao território. Território este que conseguiu ser preservado, através da mobilização política de suas lideranças em prol da demarcação das terras e da manutenção desses territórios através da exploração racional e cuidadosa de seus recursos.

O Museu Magüta foi construído dentro de uma proposta de colaboração e, segundo defende-se aqui, foi sendo capturado e transformado pelos indígenas em *museu dos Ticuna*, em um longo processo de construção que, no decorrer do tempo, foi incluindo os elementos basilares da cultura Ticuna em uma experiência em que se pode verificar os limites do trabalho de colaboração em projetos que utilizam o museu como centro das ações e da representação indígena. A ideia de museu para os Ticuna, foi sendo apropriada, construída e para que isso se configurasse foi necessário se desvencilhar de seus colaboradores numa trajetória nada linear. Diante de cada evento que foi se apresentando, os indígenas foram fazendo escolhas que iam mostrando a opção pelo seu próprio modo de pensar um museu, de mesma forma que esse distanciamento provocava os mais diferentes discursos sobre a inabilidade dos indígenas na condução desse processo, considerando que os eles, apesar de detentores de saberes ancestrais, necessitariam ser conduzidos. O que está em questão é o conhecimento como forma de poder e os limites até onde o conhecimento indígena pode ser reconhecido. A relação de poder mais explícita se dá no fato de que a curadoria indígena é um processo sem retorno. Resta saber quando os indígenas irão tomar seus lugares nos museus não indígenas.

5 Referências

Fontes orais e outros documentos

Entrevistas

Andrea Scholz 2019. Entrevista concedida a Silvana Teixeira, em março de 2019, no Museu Etnológico de Berlim, Alemanha.

Bernardino Alexandre Pereira 2017. Entrevista concedida a Silvana Teixeira, em, 12/10/2017, em sua casa, bairro Cidade de Deus, Manaus, Amazonas.

Maria Mariano da Silva 2019. Entrevista concedida a Silvana Teixeira, em 25/07/2019, na casa da entrevistada, situada nos fundos do terreno do Museu Magüta, Benjamin Constant, AM.

Nino Fernandes 2011. Entrevista concedida a Silvana Teixeira, em março de 2011, nas dependências do Museu Magüta, Benjamin Constant, AM.

Nino Fernandes 2016. Entrevista concedida a Silvana Teixeira, em 08/07/2016, no Museu Magüta, Benjamin Constant, AM.

Orcinda Otaviano Guilherme 2019. Entrevista concedida a Silvana Teixeira, em agosto de 2019, na Comunidade Bom Jardim, Benjamin Constant, traduzida e transcrita por Josiane Otaviano Guilherme.

Paulino Manoelzinho Nunes 2011. Entrevista concedida a Silvana Teixeira em 22/03/2011, em sua sala de atendimento no interior do Museu Magüta, Benjamin Constant.

Paulino Manoelzinho Nunes 2019. Entrevista concedida a Silvana Teixeira em agosto de 2019, no Museu Magüta, Benjamin Constant.

Vítor Francisco Parente Costa 2019. Entrevista concedida a Silvana Teixeira, em agosto de 2019, no Museu Magüta, Benjamin Constant.

Fontes textuais

Ata da assembleia do CGTT realizada em 30/11 e 01/12/1998. Na aldeia de Belém do Solimões. Acervo Nino Fernandes.

Ata da assembleia do CGTT realizada em 11 e 12 de abril de 2009. Aldeia Filadélfia, Benjamin Constant. Acervo Nino Fernandes.

Carta aberta intitulada “O que aconteceu com Ticuna em nome dos Ticuna”, assinada por Nino Fernandes Ticuna, 1997 (data atribuída pelo ISA - Instituto Socioambiental). Disponível em <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/o-que-aconteceu-com-Ticuna-e-em-nome-dos-Ticuna> Acesso em 03/04/2020.

Processo n. 1.13.001.000018/2009-34 da Procuradoria da República no Estado do AM/Tabatinga, s.d. Acervo particular de Nino Fernandes.

Proposta do Museu Magüta. Documento encaminhado por Nino Fernandes à direção da FUNAI, em 15/04/2013, em que solicita a presença de um museólogo. Acervo Nino Fernandes.

Outros formatos

Magüta arü wiyaeqü. CD do Projeto Registro etnomusicológico Tikuna, por Edmundo Pereira, convênio LACED / Museu Nacional / Museu Magüta, 2002. (Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional/UFRJ)]

Indian Memento: a visit to the “Indians of Canada” pavilion at Expo 67, Montreal. Dir. Michel Régnier, 1967, 18 min. https://www.youtube.com/watch?v=0j_15F6fDmM

Bibliográficos e Internet

ABREU, R. & RUSSI, A. Museologia colaborativa: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 17-46, jan.-abr. 2019.

ABREU, R. M. R. M.; BARBOSA, P. F.; DOMINGUES, H. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, P.; DOMINGUES, H. (Org.). *Ciências e Fronteiras*. Rio de Janeiro: MAST, 2012, p. 10-20.

ALMEIDA, A. R. *Da unicidade virtual à polifonia real: micropolíticas Ticuna no Alto Solimões - AM/Brasil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, 2015.

ALMEIDA, F. V. R. *Desenvolvimento sustentado entre os Ticuna: as escolhas e os rumos de um projeto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1996.

ALMEIDA, F. V. R.; SOUSA, C. N. I. A noção de autonomia nos “textos” e “contextos” de projetos demonstrativos indígenas”. *Boletim Rede Amazônia*, ano 3, n. 1, p. 37-45, 2004.

AMES, M. How to Decorate a House: The Re-negotiation of Cultural Representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology. *Museum Anthropology*, 22(3):41-51, 1999.

ANDRADE, J. M. F. de. As primeiras fotografias da Amazônia. BN Digital. Publicado em 11/09/2013. <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/preciosidades-do-acervo-as-primeiras-fotografias-da-amazonia-resultado-de-uma-expedicao-fotografica-pelo-solimoes-ou-alto-amazonas-e-rio-negro-realizada-por-conta-de-g-leuzingerrua-do-ouvidor-33/> Acesso em 04/08/2021.

APPADURAI, A. (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EDUFF, 2008.

AUGUSTAT, C. (Org.). *Além do Brasil - Catálogo da Exposição do Museum für Völkerkunde*. Viena: Museum für Völkerkunde, 2012.

AUGUSTAT, C.; GARCIA O. B.; KHAPFHAMMER, W.; OLIVEIRA, R. de. Uma visita à Casa do Imperador: sobre o trabalho de cooperação entre museus e *source communities*. In: AUGUSTAT, C. (Org.). *Além do Brasil - Catálogo da Exposição do Museum für Völkerkunde*. Viena: Museum für Völkerkunde, 2012.

BARRETO J. P. L. Wai-Mahsã: peixes e humanos Um ensaio de Antropologia Indígena. Dissertação de mestrado, Programa de Antropologia Social, UFAM, 2013.

- BARRETO, J. P. L. Im Palast der Toten. In: HERZOG-SCHRÖDER, G. (Org.). *Von der Leidenschaft zu finden: Die Amazonien-Sammlung Fittkau*. München: Museum Fünf Kontinente, 2014.
- BARRETO, J. P. L., & SANTOS, G. M. dos. A volta da Cobra Canoa: em busca de uma antropologia indígena. *Revista De Antropologia*, 60(1), 84-98, 2017.
- BENDAZZOLI, S. *Políticas públicas de educação escolar indígena e a formação de professores Ticunas no Alto Solimões/AM*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2011.
- BISPO, A. A. A Basiléia na história de estudos culturais intercontinentais: Felix Speiser (1880-1949) na Amazônia e em Vanuatu. *Revista Brasil-Europa*, 168/4, 2017. http://revista.brasil-europa.eu/168/Amazonia_e_Vanuatu.html Acesso em 06/10/2021.
- BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.
- BRULON, B. Os mitos do ecomuseu: entre a representação e a realidade dos museus comunitários. *Musas*, ano VII, n. 6, p. 30-47, 2014.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *Caderno de diretrizes museológicas 2*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2008, p. 16-25.
- CAMPOS, Sandra Maria C. T. L. Antropologia visual: velhas fronteiras disciplinares, novas abordagens. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, n. 4, p. 167-172, 1994.
- CANELAS, L. Devolver à África a arte africana que está em França, manda o relatório que Macron encomendou. Publicado em 21/11/2018. <https://www.publico.pt/2018/11/21/culturaipilon/noticia/devolver-africa-arte-africana-franca-manda-relatorio-macron-encomendou-1851936> Acesso em 08/01/2021.
- CARDOSO, M. I. Tikuna: potes de miçanga que dão choque. In: LAGROU, E. (Org.). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016, p. 216.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Caminhos da Identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15. 2006.
- CARVALHO, J. *Releitura do passado no presente: os etnosaberes nas narrativas de anciões Kaingang do sul e sudeste do Brasil contemporâneo*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, UNIRIO, 2012.
- CARVALHO, F. A. Theodor Koch-Grünberg e a cultura brasileira. *Gragoatá*. Niterói, n. 41, p. 665-685, 2º sem. 2016.
- CLIFFORD, James. *Colecionando Arte e Cultura*. *Revista do Patrimônio*. N. 23 Cidades. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 69-89.
- _____. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

CMB – Câmara Municipal de Belém. Crise Financeira do Museu Goeldi é tema de debate na CMB, 2017. <https://www.cmb.pa.gov.br/crise-financeira-do-museu-goeldi-e-tema-de-debate-na-cmb/> Acesso em 03/08/2018.

CORDEIRO, M. A. de S. “*A canoa da cura ninguém nunca rema só*” o se ingerar e os processos de adoecer e curar na cidade de Parintins (AM). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFAM, 2017.

COSTA, M. de F.; DIENER, P. (Org.). *Spix e Martius: Relatórios ao Rei*. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

CRUZ, I. *A serviço de Sua Alteza Imperial: Amanda Paranaguá Dória, dama da princesa Isabel (1849-1931)*. Dissertação de Mestrado, Instituto de História, UFF, 2018.

CUNHA, Manuela carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CURY, M. X. Museu em conexões: Reflexões sobre uma proposta de exposição. *Ciência da Informação*, v. 42, n. 3, 2015.

_____. (Org.). *Museus e Indígenas: Saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria de Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016.

_____. (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações*. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuáre, 2020.

DELPUECH, A. Um manto tupinambá com contas de vidro no Museu do Quai Branly. In: LAGROU, E. (Org.). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016, p. 36-38.

DIMITROV, E.; GOLDSTEIN, I. S.; OLIVEIRA, L. P. de; FRANÇOZO, M. de C. Museus e coleções etnográficas: da história à política. Entrevista com Mariana Françaço. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 5, 1 dez. 2014.

ERTHAL, R. M. de C. *O suicídio Ticuna na região do Alto Solimões - AM*. Tese de Doutorado. Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 1998.

_____. O Museu Magüta como Articulador de “Tradições” e Projetos. In: RICARDO, B.; RICARDO, F. (Ed.). *Povos Indígenas no Brasil 2001-2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

ERTHAL, Regina de Carvalho. Museus indígenas: articuladores locais de “tradições e projetos políticos”. In: SAMPAIO, P. M.; ERTHAL, R. de C. (Org.). *Rastros da memória: histórias e trajetórias das populações indígenas na Amazônia*. Manaus: EDUA, 2006, p. 218-236.

FABRE, A. *Diccionario etnolingüístico y guía bibliográfica de los pueblos indígenas sudamericanos Tikuna*. Biblioteca Digital Curt Nimuendajú línguas e culturas indígenas sul-americanas, Edición electrónica, 2005. <http://www.etnolingüística.org> Acesso em 20/04/2021.

- FABIAN, Johannes. Colecionando Pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, 16(1), p. 59-73, 2010.
- FAULHABER, P. Patrimônio Magüta: artefatos como meios de comunicação entre diferentes contextos socioculturais. In: Anais do Seminário Patrimônio Cultural e Propriedade Intelectual: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais. Belém: CESUPA/MPEG, 2004, p. 141-154.
- FAULHABER, P. Iconography, Myths and Symbolism Inscribed in Ritual Artifacts: The Ticuna Collection in a Comparative Perspective. *Baessler-Archiv*, Band 54, 2006.
- FAUSTO 2008 Donos Demais: maestria e Domínio na Amazônia. *MANA* 14(2): 329-366, 2008.
- FEEST, C. Johann Natterer e as coleções etnográficas dos naturalistas austríacos no Brasil. In: AUGUSTAT, C. (Org.). *Além do Brasil - Catálogo da Exposição do Museum für Völkerkunde*. Viena: Museum für Völkerkunde, 2012.
- FESTERLING, A. “Queremos aprender com outras culturas”. Publicado em 09/09/2019. <https://www.deutschland.de/pt-br/topic/conhecimento/o-forum-humboldt-museu-e-plataforma-internacional> Acesso em 14/09/2021.
- FISCHER, M. *Futuros Antropológicos: redefinindo a cultura na era da tecnologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FISCHER, Michel. *Futuros Antropológicos, redefinindo a cultura na era da tecnologia*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2011.
- FITTKAU, E. J. Johann Baptist Ritter von Spix: primeiro zoólogo de Munique e pesquisador no Brasil. *História, ciências, saúde*, v. 8, Supl., p. 1109-1135, 2001.
- FRANÇA, B. L. F. de C. *Mil peças: Coleções Ticuna do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: SEE, MUSEU NACIONAL, UFRJ, 2020.
- FRANÇOSO, Mariana. O colecionismo etnográfico no Brasil (1955-1975): entrevista com René Fuerst. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, p. 789-800, set.-dez. 2017.
- FRICKMANN, F. C.; SOUZA, F. S. Cultivo de tucum e açaí na tribo Tikuna - Filadélfia AM. *IV Simpósio Brasileiro de Etnobiologia e Etnoecologia* (2001). Recife: SBEE/UFPE, 2002.
- GARCÉS, C. L. L. Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*. Belém, v. 12, n. 3, p. 713-734, set.-dez. 2017.
- GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu, 2018.
- GOMES, A. O. *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2012.
- GOMES, A. O. Por uma antropologia dos museus indígenas: práticas de colecionamento, categorias nativas e regimes de memória. *Anais da XXIX Reunião Brasileira de Antropologia*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia/KIRON, 2014.
- GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GOULARD, Jean-Pierre. *Entre mortales e inmortales. El Ser según los Ticuna de la Amazonía*. Lima: Institut français d'études andines, 2009.

GOULARD, Jean-Pierre. Los Ticuna. In: GRANERO, Fernando Santos; BARCLAY, Frederica (Dir.). *Guía Etnográfica de la Alta Amazonía*. Lima: Institut français d'études andines, FLACSO Ecuador, 1994, p. 310-443.

GOULARD, J. P.; RODRÍGUEZ MONTES, M. E. Los Yuri / Juri-Tikuna, en el complejo socio-lingüístico del noroeste amazónico. *LIAMES: Línguas Indígenas Americanas*, Campinas, SP, v. 13, n. 1, p. 7-65, 2013.

GRAÇA, R. R. *Licaria puchury-major (MART.) kosterm: biossíntese de nanopartículas de prata dos extratos vegetais com atividade antimicrobiana*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Biotecnologia, UFAM, 2015.

GRUBER, J. G. A arte gráfica Ticuna. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Nobel/Edusp/Fapesp, 1992, p. 249-264.

_____. As extensões do olhar: a arte na formação de professores Ticuna. *Em Aberto*, Brasília, ano 14, n. 63, p. 122-136, jul.-set. 1994a.

_____. Museu Magüta. *Piracema*. Revista de arte e cultura, ano 2, n. 2, p. 84-94, 1994b.

_____. (Org.). *O livro das árvores*. Benjamin Constant: Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingües, 1997.

HAAG, C. As fotos secretas do professor Agassiz. *Pesquisa FAPESP*, 175, p. 80-85, set. 2010.

HARTMANN, Günther. Festa das Moças Novas (Tukuna/Westbrasilien). *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Band XV, p. 63-70, 1967.

HARTMANN, T. A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX. *Coleção Museu Paulista, Série de Etnologia, vol. 1*, 1975.

_____. O enterro de Curt Nimuendaju (1883-1945). *Revista do Museu Paulista*, 28, p. 187-190, 1981/82.

HEIDEGGER, M. *Poetry, Language, Thought*. Nova York: Harper and Row, 1971.

HERZOG-SCHRÖDER, Gabriele (Org.). *Von der Leidenschaft zu finden: Die Amazonien-Sammlung Fittkau*. München: Museum Fünf Kontinente, 2014.

HOMMA, A. K. O. *História da Agricultura na Amazônia: da era pré-colombiana ao terceiro milênio*. Brasília: Embrapa Informação Tecnológica, 2003.

IBGE. *Censo Demográfico 2010*. Características gerais dos indígenas. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan.-jun. 2012.

_____. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

KODAMA, Kaori. Incêndio queimou registros únicos da vida de povos que aqui habitaram e foram dizimados pela colonização. Outubro/2018. Blog de HCS-Manguinhos. [http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/incendio-queimou-registros-](http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/incendio-queimou-registros)

[unicos-da-vida-de-povos-que-aqui-habitaram-e-foram-dizimados-pela-colonizacao/](#)

Acesso em 11/10/2021.

KOHL, F. S. Commercial photography from the Upper Amazon and Early Anthropology. In: FISCHER M.; KRAUS, M. (Ed.) *Exploring the Archive: Historical Photography from Latin America*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2015, p. 175-192.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUS, M.; HALBMAYER, E.; KUMMELS, I. (Ed.). *Objetos como testigos del contacto cultural: Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2018.

LAGROU, E. (Org.). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de conta*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.

LEÃO, N. V. M. et al. Pau-de-balsa *Ochroma pyramidale* (Cav. ex Lamb.) Urbam. *Informativo Técnico Rede de Sementes da Amazônia*, n. 19, 2018. <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/173038/1/19-Pau-de-balsa.pdf>
Acesso em 30/06/2020.

MAGÜTA. *Rü aü i Ticunagü arü wu'i*. A lágrima Ticuna é uma só. Benjamin Constant - AM: Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões - CDPAS, 1988.

MATAREZIO, E. T. Uma passagem entre as duas Américas: mito e ritual Ticuna. *Etnográfica (on-line)*, v. 23, n. 3, 2019 <https://doi.org/10.4000/etnografica.7214> Acesso em 16/02/2020.

MATOS, Maria Helena Ortolan. Mulheres no movimento Indígena: Do espaço de complementariedade ao lugar da especificidade. In: SACCHI, Ângela. GRAMKOW, Márcia Maria (Orgs.). *Gêneros e Povos Indígenas: coletânea de textos produzidos para o "Fazendo Gênero 9" e para a "27ª Reunião Brasileira de Antropologia"*. Rio de Janeiro, Brasília: Museu do Índio/GIZ/FUNAI, 2012, p.140-171.

MENDES M. M. M. *A trajetória da polícia indígena do Alto Solimões: política indigenista e etnopolítica entre os Ticuna*. Dissertação de mestrado, Programa de Antropologia Social, UFAM, 2014.

MILLER, D. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTARDO D. L. O. *Através do "Mbaraka": música e xamanismo guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.

MOURA, P. Coleção etnográfica Loreto-Paranaguá: descortinando a história da expatriação cultural do Brasil. *XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis-SC, 27-31 de julho de 2015.

NASCIMENTO, Maria da Graças. Migrações nordestinas para a Amazônia. *Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente*. Vol. II, n. 12, dez. 1998.

NIMUENDAJU, C. Os índios Tucuna. *Boletim do Museu do Índio - Antropologia*, n. 7, dezembro de 1977.

_____. *The Tukuna*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.

OLIVEIRA, J. P. de. Apresentação. MAGÜTA. *Rü aü i Ticunagü arü wu'i*. A lágrima Ticuna é uma só. Benjamin Constant - AM: Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões - CDPAS, 1988a.

_____. *O Nosso Governo: os Ticuna e o Regime Tutelar*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1988b.

_____. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In: MAGALHÃES, A. M.; BEZERRA, R. Z. (Org.). *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, p. 201-218.

_____. Curt Nimuendaju e a história Ticuna: elementos para uma reflexão crítica sobre a etnografia e o estatuto da etnologia. *Tellus*, ano 13, n. 24, p. 227-259, jan./jun. 2013.

_____. *Regime Tutelar e faccionalismo: política e Religião em uma reserva Ticuna*. Manaus: UEA Edições, 2015.

OLIVEIRA, J. P. e FREIRE, C. A. da R. *A Presença Indígena na Formação do Brasil – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.*

ORO, A. P. *Tükúna: vida ou morte*. Porto Alegre: Universidade de Caxias do Sul, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes e Editora Vozes, 1978.

PEERS, L.; BROWN, A. K. (Ed.). *Museums and source communities: a Routledge Reader*. London: Routledge, 2003.

PHILLIPS, Ruth B. *Museum pieces: toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2017.

PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAMOS VALENZUELA, H. A. *El ritual tikuna de la pelazón en la comunidad de Arara, sur del trapezio amazónico: una experiencia etnográfica*. Tesis de Maestría em Estudos Amazônicos, Universidad Nacional de Colombia Sede Amazonía, 2010.

RAMOS, A. R. *Por uma crítica indígena da razão antropológica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2016. (Série Antropologia 455)

RIBEIRO, B. G. *Dicionário do artesanato indígena*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

RICARDO, B.; RICARDO, F. (Ed.). *Povos Indígenas no Brasil 2001-2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

RICARDO, C. A. (Ed.). *Povos indígenas no Brasil 1991-1995*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de Indigenização dos museus: Uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), p. 123-155, 2015a.

_____. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e auto representação. *Revista de Antropologia*, 58(2), p. 117-142, 2015b.

ROCHA, S. Moreno. *Esboços de uma biografia de musealização: o caso da Jangada Libertadora*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, MAST/UFRJ, 2018.

- RODRIGUES, J. A resposta à estigmatização produz território étnico: os indígenas em Manaus e a formação de comunidades. In: ALMEIDA, A. W. B.; SANTOS, G. S. (Org.). *Estigmatização e território: mapeamento situacional dos indígenas em Manaus*. Manaus: Nova Cartografia Social da Amazônia e Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009, p. 83-94.
- SALAZAR-E., J. A. Agrias del Neotrópico: I Distribución y registro de algunos miembros de los grupos aedon y amydon (Lepidoptera: Charaxidae). *Boletín Científico del Museo de Historia Natural Universitat de Caldas*, vol. 19, n. 1, p. 171-190, 2015. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-30682015000100012&lng=en&nrm=iso
- SANTOS, S. da S. *Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. Dissertação de Mestrado, Programa Interunidades em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2017.
- SARASIN, Paul und Fritz. *Reisen in Celebes: Ausgeführt in Den Jahren 1893-1896 und 1902-1903*. Wiesbaden: C. W. Kreidel Verlag, 1905.
- SCHOLZ, A. Tejiendo nuevos enlaces: la revitalización de una colección etnográfica por la plataforma Compartir Saberes. *Mundo Amazónico*, 9(1):2018. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64354>
- SEREZA, H. C. Xavantes abrem seus ritos para todos. *Folha de S. Paulo*, 22/10/1996. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/22/ilustrada/37.html> Acesso em 13/10/2021.
- SERTÃ, A. L. Sateré-Mawé em Manaus: sementes e miçanga: um encontro com o outro, alteridade. In: LAGROU, E. (Org.). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016, p. 212-215.
- SILVA-BUENO, M. I. C. da. *Sobre encantamento e terror: imagens das relações entre humanos e sobrenaturais numa comunidade Ticuna (Alto Solimões, Amazonas, Brasil)*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2014.
- SILVA, F. A.; GORDON, C. (Org.). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2011.
- SILVA, James R. *Doença, fotografia e representação: revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925*. São Paulo: Edusp, 2009.
- SIQUEIRA, J. C.; GUIMARÃES, E. F. Amaranthaceae do Rio de Janeiro. I. O gênero *Althernanthera* Forsk. *Rodriguésia*, v. 36, n. 58, p. 21-40, jan.-mar. 1984. http://memoria.bn.br/pdf/144398/per144398_1984_00058.pdf
- SOARES, M. F. Língua/Linguagem e tradução cultural: algumas considerações a partir do universo Ticuna. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*, v. 3, n. 1, p. 51-63, jan.-abr. de 2008.
- SOARES, Marília Facó; PINHEIRO, Pedro Inácio; CARMO, Reinaldo Otaviano do. *Tchorü duiüügüca 'tchanu. Minha luta pelo meu Povo*. Niterói: EDUFF, 2014.
- SOMBRIO, M. M. *Em busca pelo campo: Ciências, coleções, gênero e outras histórias sobre mulheres viajantes no Brasil em meados do século XX*. Tese de Doutorado. Instituto de Geociências, UNICAMP, 2014.

- SOMBRIO, M. M. de O.; LOPES, M. M. Expedições científicas na América do Sul: a experiência de Wanda Hanke (1933-1958). *Cadernos de História da Ciência*, vol. VII (2), p. 71-87, jul.-dez. 2011.
- SOUZA, M. de M. (Org.). *Esculturas Ticuna*. Texto de Jussara Gruber. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996.
- SPIX, J. B., MARTIUS, C. F. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.
- SUANO, M. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TAMANAHARA, E. K.; NEVES, E. G. 800 anos de ocupação da tradição policroma da Amazônia: um panorama histórico no baixo Rio Solimões. *Anuário Antropológico*, v. 39, n. 2, p. 45-67, 2014.
- TEIXEIRA, N. S. N. *Cestaria, noções matemáticas e grafismo indígena, na cestaria das Artesãs Ticuna do Alto Solimões*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, 2012.
- TURNER, V. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VELTHEM, L. H. van. Objeto etnográfico, coleções e museus. In: *Seminário patrimônio cultural e propriedade intelectual: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais 1*, Anais. Belém: CESUPA/MPEG, 2004, p. 71-77.
- _____. O objeto etnográfico é irredutível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012.
- VIDAL, L. Museu Kuahí uma inserção dos Povos indígenas do Oiapoque no contexto regional e nacional. Museu Identidades e Patrimônio Cultural. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. Suplemento, 7, p. 109-115, 2008.
- WÄHNER, Siegfried. *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1925763> Acesso em 22/09/2021.
- WANDERLEY, A. C. T. O fotógrafo, desenhista e engenheiro alemão Franz Keller-Leuzinger (1835-1890). *BN Brasileira Fotografia*. Atualizado em 28/09/2021. <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=25046> Acesso em 15/11/2021.
- ZERRIES, O. *Unter Indianern Brasiliens Sammlung Spix und Martius 1817-1820*. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1980.