



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Marília Caetano Rodrigues Morais

Seguindo práticas de colecionamento e de exposição de acervos Iny (Karajá):
rastros de uma exposição “antiga” do Museu Nacional (RJ)

Brasília-DF
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Marília Caetano Rodrigues Morais

Seguindo práticas de colecionamento e exposição de acervos Iny (Karajá):
rastros de uma exposição “antiga” do Museu Nacional (RJ)

Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social, pela Universidade de Brasília – UnB.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme José da Silva e Sá

Brasília-DF
2023

Marília Caetano Rodrigues Morais

Seguindo práticas de colecionamento e de exposição de acervos Iny (Karajá):
rastros de uma exposição “antiga” do Museu Nacional (RJ)

Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social, pela Universidade de Brasília – UnB.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Guilherme José da Silva e Sá (PPGAS/UnB – Presidente)

Prof. Dr. Adriana Russi (UFF/UNIRIO)

Dr. Crenivaldo Regis Veloso Júnior (SEE/MN)

Brasília-DF
2023

Dedico esta pesquisa à Maria do Socorro Pimentel da Silva (in memoriam), nossa querida e amada, amiga e professora, grande defensora dos direitos, da língua e dos saberes Iny.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a todas as pessoas que contribuíram para a realização desta pesquisa e a conclusão deste mestrado em Antropologia.

À toda minha família, em especial Lusimar (pai), Simone (mãe), Carlos Augusto (irmão), Neli (avó), Caetano (sobrinho) e Dafne (cunhada), expresso minha profunda gratidão pelo apoio e pelo suporte emocional ao longo dos anos de pesquisa, especialmente nos momentos mais difíceis. Vocês são a minha base e inspiração.

Aos interlocutores do povo Iny, que tenho o privilégio de chamar de amigos, Socrowé Karajá, Ixysé Karajá, Kaymoti Karajá, Idjaruma Karajá, Jully Javaé, Dibexia Karajá, Bikunaki Karajá e Waxiy Karajá, que generosamente compartilharam seus conhecimentos e me guiaram na compreensão do mundo dos Iny. Suas histórias e perspectivas enriqueceram profundamente este trabalho sou imensamente grata pela oportunidade de conviver e aprender com vocês.

Ao Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, por receber minha demanda de pesquisa, especialmente às pessoas que me proporcionaram reflexões valiosas sobre o universo dos museus, Crenivaldo Veloso e Rachel Lima, meu profundo agradecimento. A Manuel Lima Filho, pela colaboração e parceria. Suas contribuições e interlocuções foram essenciais para a análise deste estudo.

Aos amigos Thafnes, Wertton e Rafael, cuja amizade alegrou e confortou meus dias, em meio a um contexto de pandemia, com muitas inseguranças e questionamentos. Pelas conversas, pelos conselhos e pela parceria, minha mais sincera gratidão. Ao meu amor, Marcus, que na reta final, pacientemente revisou inúmeras vezes este texto e me deu forças para seguir em frente nos momentos desafiadores. Sua presença e apoio foram fundamentais.

Ao professor Guilherme Sá, agradeço pela orientação e paciência ao longo deste percurso acadêmico, com tantas mudanças de planos e reviravoltas na pesquisa.

Agradeço também ao CNPq pela bolsa concedida, que viabilizou esta pesquisa e meu desenvolvimento acadêmico. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília por proporcionar a realização estudo. Agradeço à equipe docente e administrativa que me acompanharam nesse percurso acadêmico, ainda que a distância.

A todos vocês, meu mais profundo reconhecimento. Este trabalho não teria sido possível sem o apoio, colaboração e afeto que recebi de vocês ao longo desta jornada.

Txikotowètukè!

RESUMO

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. **Seguindo práticas de colecionamento e de exposição de acervos Iny (Karajá): rastros de uma exposição “antiga” do Museu Nacional (RJ).** 2023. 229 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

Resumo (português): Esta dissertação investiga as práticas de colecionamento e de exposição dos acervos Iny do Museu Nacional (UFRJ), partindo especificamente de uma experiência expositiva “antiga”, anterior ao incêndio de 2018, intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, que esteve em exibição de 2012 até ser interrompida de forma abrupta pelo trágico evento. A pesquisa busca compreender como essas práticas se desenvolveram ao longo de diferentes momentos de produção de coleções e exposições etnográficas e como elas se relacionam com as discussões contemporâneas sobre práticas “do passado” que devem ser abandonadas e práticas “do futuro” que são desejadas. As escolhas metodológicas, impactadas pela pandemia da Covid-19 que transformou radicalmente as possibilidades de investigação etnográfica, especialmente entre 2020 e 2022, consistem em seguir os rastros deixados pela mencionada exposição por meio de uma abordagem etnográfica que se baseia em arquivos e recursos digitais, envolvendo atores, humanos e não-humanos, que desempenharam papéis relevantes em diversas etapas, desde a formação das coleções até a produção da exposição. Além disso, pretende-se resgatar a memória e mapear os eventos significativos associados à produção da exposição, rastreando a trajetória de objetos que migraram das aldeias para o museu e, posteriormente, da reserva técnica para o espaço expositivo. Também se almeja apresentar perspectivas institucionais, antropológicas e Iny (Karajá) relacionadas às coleções e à exposição, contextualizando essa experiência em termos de políticas institucionais, produção antropológica e protagonismo indígena. Por meio da narrativa etnográfica, são destacadas as complexidades do acervo, as possibilidades curatoriais da época e as controvérsias que permearam essa experiência. O estudo contribui para o entendimento das práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas em um museu universitário, com perfil acadêmico e científico, promovendo uma reflexão crítica sobre o passado e o futuro dessas práticas.

Palavras-chaves: Coleções etnográficas; acervos indígenas; museus e antropologia; Museu Nacional; Iny (Karajá).

Abstract: MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. Following practices of collecting and exhibiting Iny (Karajá) collections: Traces from a Past Exhibition at the National Museum (RJ). 2023. 229 p. Dissertation (Master's) - Department of Anthropology, Institute of Social Sciences, University of Brasília, Brasília. This dissertation investigates the practices of collecting and exhibiting Iny collections at the "old" National Museum, specifically focusing on an exhibition experience that predates the 2018 fire, titled “The Karajás: Feathers and Ethnography”, which was on display from 2012 until it was abruptly interrupted by the tragic event. The research seeks to understand how these practices developed during different moments of ethnographic collection and exhibition production and how they relate to contemporary discussions about “past” practices that should be abandoned and “future” practices that are desired. The methodological choices, impacted by the Covid-19 pandemic, which radically transformed the possibilities of ethnographic research, especially between 2020 and 2022. The approach involves following the traces left by the mentioned exhibition through an ethnographic method based on archival materials and digital resources, involving human and non-human actors who played relevant roles in various stages, from the formation of collections to the production of the exhibition. Additionally, it aims to recover the memory and map significant events associated with the exhibition's production, tracing the trajectory of objects that migrated from villages to the museum and later from the technical reserve to the exhibition space. The study also intends to present institutional, anthropological, and Iny (Karajá) perspectives related to collections and the exhibition, contextualizing this experience in terms of institutional policies, anthropological production, and indigenous protagonism. Through ethnographic narrative, the complexities of the collection, the curatorial possibilities of the time, and the controversies that permeated this experience are highlighted. The study contributes to the understanding of the practices of collecting and exhibiting indigenous collections within an academic and scientific university museum, promoting a critical reflection on the past and future of these practices.

Key-words: Ethnographic collections; indigenous collections; museums and anthropology; National Museum; Iny (Karajá).

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
SUMÁRIO.....	8
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	10
LISTA DE MAPAS.....	12
LISTA DE TABELAS	13
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	14
INTRODUÇÃO.....	16
Povo Iny (Karajá) e Museu Nacional (RJ): pesquisa, incêndio e reconstrução	16
Percursos e escolhas metodológicas	24
CAPÍTULO 1. Oficina “Reconstrução das coleções etnológicas do Museu Nacional”: um olhar para questões contemporâneas a partir de experiências “do passado”	37
1.1 Oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”.....	37
1.1.1 “Antigamente acreditava-se que os indígenas iriam se diluir e acabar”	39
1.1.2 O compromisso dos museus na potencialização da “luta pela memória”	42
1.1.3 O colecionamento de Tonico Benites junto a comunidades Guarani-Kaiowá	47
1.1.4 “Quem vai zelar dos objetos” e “o retorno para a comunidade”	49
1.1.5 Nova coleção do povo Iny e ausências que devem ser notadas.....	51
1.1.6 É impossível esquecer algo que está em toda parte.....	55
1.2. Explorar acervos virtuais, organizar arquivos digitais e negociar a pesquisa	58
CAPÍTULO 2. Navegando pela exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”	69
2.1 Tour virtual: mapeando vitrines, rastreando objetos e recuperando dados do acervo exposto.....	72
2.2 Do Rio de Janeiro ao Rio Araguaia – o grande <i>Behoroky</i>	77
2.3 Ante-sala: “Os primeiros naturais senhores destas terras”	82
2.4 Sala expositiva, ficha técnica e título da exposição.....	84
2.5 Módulo 1: “Maria Heloisa Fénelon Costa (I)”, “Os Karajás” e “Máscaras de Aruanã”	90
2.6 Módulo 2: “Arte Plumária Karajá”, “Identificação Ornitológica das Peças” e “Bastão Obi”	108
2.7 Módulo 3: “Tapiragem” e “Maria Heloisa Fénelon Costa (II)”	113
CAPÍTULO 3. A(s) peça(s) que falta(m): perspectivas institucionais, antropológicas e Iny	125
3.1 Demandas institucionais, disputa por espaço e regime de urgência: “o setor de etnologia é um museu dentro do museu”	128
3.2 “Plumária”, “Karajá” e “Etnografia: conservação, patrimonialização das <i>ritxoko</i> e Maria Heloisa Fénelon Costa	130
3.3. Influência de experiências anteriores: “Sala Etnologia” do Museu Nacional, exposição itinerante “Os Primeiros Brasileiros” e Museu Maguta do povo Ticuna (AM)	145
3.4. Critérios para a seleção das peças e do mobiliário para a exposição	155

3.5 Campos Salles, Basilly Sampieri, Esperidião Antônio da Rocha, Charles Wagley, William Lipkind e Heloisa Fénelon: práticas de colecionamento etnográfico sob diferentes paradigmas antropológicos	159
3.6 Pesquisa, fotografias, legendas e textos.....	173
3.7 Evento de inauguração: palestras, oficinas, violações e desdobramentos	180
3.7.1 As mulheres Iny se negaram a entrar na exposição.....	180
3.7.2 Depois do acordo, o evento continuou... ..	184
3.7.3 Outra intervenção Iny pede a retirada imediata das máscaras de <i>ijasó</i>	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
ANEXO I – Relação do acervo exposto.....	207
ANEXO II – Transcrição Painéis	216
ANEXO III – Planta das Exposições.....	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	222

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Vista para o Museu Nacional (UFRJ) poucos dias após o incêndio	18
Figura 2 – Com equipe de pesquisa de campo, em São Félix do Araguaia (MT), aguardando voadeira para ir até Hawaló (Ilha do Bananal-TO).....	34
Figura 3 – Oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”	38
Figura 4 – Vasilha cerâmica com grafismos Iny (Karajá) escolhida pelo cacique Sokrowé Karajá para a representação nas coleções.....	52
Figura 5 – Cerimônia de doação da <i>ritxoko</i> enviada por Kaymoti Kamayurá para o Museu Nacional.....	53
Figura 6 – <i>Ritxoko</i> doada por Kaymoti Kamayurá exposta na 34º Bienal de Artes de São Paulo	54
Figura 7 – Vitrines da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” (2012).....	60
Figura 8 – Página “Por dentro do Museu Nacional” no Google Arts & Culture	61
Figura 9 – Cards “O Museu Nacional em 360º”	61
Figura 10 – Fragmentos da <i>ritxoko</i> representando a dança dos <i>ijasò</i> após o incêndio.....	66
Figura 11 – <i>Ritxoko</i> representando a dança dos <i>ijasò</i> na vitrine da exposição.....	67
Figura 12 – Dibexia e Txukari identificando o nome dos objetos que estiveram na exposição em <i>inyrybè</i>	76
Figura 13 – Escultura Dom Pedro II.....	78
Figura 14 – Escultura de Dona Maria Leopoldina e seus filhos.....	78
Figura 15 – Fachada do Museu Nacional	80
Figura 16 – Porta de entrada da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” e “ante-sala”.....	82
Figura 17 – Sala da exposição “Etnologia Indígena Brasileira do Museu Nacional”	83
Figura 18 – Pannel “os primeiros e naturais senhores destas terras”	83
Figura 19 – Entrada da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”	85
Figura 20 – “Planta Baixa” e proposta de circuito para o tour virtual.....	86
Figura 21 – Pannel com a “ficha técnica” na entrada da exposição	87
Figura 22 – Módulo 1	90
Figura 23 – Capa do livro “A arte e o artista na sociedade Karajá” (1978) de Heloisa Fénelon	92
Figura 24 – Lubederu, Idiarrina, Neto, Rosani e Raíssa observando algumas <i>ritxoko</i> do Museu Nacional.....	95
Figura 25 – <i>Ritxoko</i> (nº de tombo 39942), coleção Heloísa Fénelon (1979) do Museu Nacional.....	96
Figura 26 – Kaymoti Kamayura e conjuntos de <i>ritxoko</i> e <i>boti</i> feitos por ela.....	97
Figura 27 – Kaymoti Kamayura conta história enquanto é filmada por Lucas Yabagata.....	97
Figura 28 - Cena de funeral Karajá. 15x18 cm. Peça de Koanadiki de 1959. Col Fénelon Costa. Museu Nacional do Rio de Janeiro.....	99
Figura 29 – Dibexia mostrando <i>ritxoko</i> feitas por ela e por suas tias.....	99
Figura 30 – <i>Rahetô</i> (nº de tombo 39992), coleção Maria Heloísa Fénelon Costa (1979) do Museu Nacional	101
Figura 31– Detalhe da vitrine central da exposição	102
Figura 32 – Grupo de <i>ritxoko</i> representando a dança dos Aruanã.....	102
Figura 33 – Ceramista Hatamaru e conjunto de <i>ritxoko</i> feita por ela representando a dança de aruanã.....	103
Figura 34 – Dança de Aruanã em Hawaló.....	104
Figura 35 – Ijadokomã retornando ao seu lugar durante a dança com os <i>ijasò</i>	106
Figura 36 – <i>Kué</i> (nº de tombo 30820), coleção William Lipkind (1939) do Museu Nacional.....	106

Figura 37 – Pares de <i>kué</i> guardados por Ixysé	107
Figura 38 – Módulo 2	109
Figura 39 – Obi com penas de arara-canga, penas tapiradas de arara e penugem branca de pato	111
Figura 40 – Mostrando para Socrowé os cartões fotográficos da exposição do Museu Nacional.....	112
Figura 41 - Mostrando para Ixysé os cartões fotográficos da exposição do Museu Nacional.....	112
Figura 42 – Módulo 3	114
Figura 43– <i>Wetaana</i> (nº de tombo 39979), coleção Heloísa Fénelon (1980) do Museu Nacional.....	114
Figura 44 – Detalhe de <i>Wetakana</i> utilizado por Socrowé	115
Figura 45 – Dibexia e Txukaki comentam sobre o <i>dohoruwé</i>	116
Figura 46 – Dois <i>dohoruwe</i> (nº de tombo 4499 e 4498), s/ procedência, do Museu Nacional.....	116
Figura 47 – Detalhe Módulo 3, painel dedicado a Heloisa Fénelon	117
Figura 48 – Fotografias escolhidas por Socrowé para serem mostradas no “painel” de uma futura exposição no Museu Nacional.....	119
Figura 49 – Destaque para as fotografias antigas de Socrowé e Ixysé que mostram o <i>mayrè</i>	121
Figura 50 – Socrowé e Deridu (Rafael) embalam objetos que serão doados ao Museu Nacional.....	121
Figura 51 – Socrowé se despede do seu <i>mayrè</i>	122
Figura 52 – Planta das exposições (recorte)	128
Figura 53 – Visita dos representantes Iny na reserva técnica do Museu do Índio	134
Figura 54 – Máscara reproduzida em aquarela por Jean-Baptiste Debret em 1817-1829.....	146
Figura 55 – Exposição virtual “Os Primeiros Brasileiros”	151
Figura 56 – “Carajá masks”	170
Figura 57 – “Trabalho de campo de Heloisa Fénelon em Santa Isabel do Morro”	175
Figura 58 – “Jovem karajá adornado com majestoso leque para occipício e brincos de plumas, próprios de sua idade” e “Brinco de jovem karajá do sexo feminino”	175
Figura 59 – Koaxiru Karajá oferecendo uma oficina de cerâmica na abertura da exposição	185
Figura 60 – Público participando da oficina com Koaxiru Karajá e algumas peças feitas durante o evento.....	186
Figura 61 – Veloso mostra a <i>ritxoko</i> que ganhou de Sansão.....	186
Figura 62 – Vitrine central após a retirada das máscaras de <i>ijasó</i>	194
Figura 63 – Crenivaldo Veloso, Rafael Andrade, João Pacheco, Socrowé Karajá, Ixysè Karajá, Renata Valente, Manuel Lima Filho e Paula Aguiar no Festival Museu Nacional Vive	206

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Rio Araguaia e Ilha do Bananal do Brasil	20
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Panorama geral dos acervos Iny do Museu Nacional	59
Tabela 2 – Relação de peças dos acervos reunidos na exposição por coleção/coleccionador	158
Tabela 3 – Relação de coleções/coleccionadores dos acervos reunidos na exposição por data atribuída	158

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABA:** Associação Brasileira de Antropologia
- AM:** Amazonas
- AMNH:** American Museum of Natural History
- ANPOCS:** Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais
- BC:** Benjamim Constant
- CAPES:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CDPAS:** Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões
- CNPq:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- DAN:** Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília
- DF:** Distrito Federal
- EUA:** Estados Unidos da América
- FAPEG:** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás
- FCS/UFG:** Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás
- FINEP:** Financiadora de Estudos e Projetos
- GB:** Gigabyte
- HD:** Hard Disk
- GO:** Goiás
- IBGE:** Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- IBRAM:** Instituto Brasileiro de Museus
- IPHAN:** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- IRIS:** Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais
- ISA:** Instituto Socioambiental
- MA/UFG:** Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás
- MI:** Museu do Índio (RJ)
- MN:** Museu Nacional
- MT:** Mato Grosso
- PE:** Pernambuco
- PPGAS/MN:** Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional
- RBA:** Reunião Brasileira de Antropologia
- RJ:** Rio de Janeiro
- SBHC:** Sociedade Brasileira de História da Ciência
- SEE/MN:** Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional

SEMEAR/MN: Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional

SEMU/MN: Seção de Museologia do Museu Nacional

SPI: Serviço de Proteção ao Índio

TO: Tocantins

UFG: Universidade Federal de Goiás

UFPB: Universidade Federal da Paraíba

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNB: Universidade de Brasília

UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIRIO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP: Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

Povo Iny (Karajá) e Museu Nacional (RJ): pesquisa, incêndio e reconstrução

Ingressei no programa de mestrado em Antropologia Social, da Universidade de Brasília (PPGAS/DAN) em 2020, com objetivo de dar continuidade ao meu aprendizado junto ao povo Iny, mais conhecido na literatura etnográfica e antropológica como “Karajá”, e a minha formação acadêmica em Antropologia Social. Meu interesse de pesquisa já estava voltado para a relação entre Antropologia, Coleções Etnográficas, Museus e Povos Indígenas. Sob orientação do professor Guilherme Sá¹, a definição do foco de pesquisa para este estudo foi um desdobramento de investigações anteriores, nas quais tive a oportunidade de atuar em projetos acadêmicos vinculados a Faculdade de Ciências Sociais e ao Museu Antropológico, da Universidade Federal de Goiás, em colaboração com Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre eles, destaco o projeto “Compartilhando Saberes: o fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ”², coordenado por Manuel Ferreira Lima Filho³, que teve como objetivo geral estabelecer uma “exegese compartilhada com os Karajá sobre os objetos da coleção William Lipkind (1938) do Setor de Etnografia e Etnologia do Museu Nacional, UFRJ, privilegiando narrativas míticas, eventos históricos, etnociência, processos técnicos, estéticos e políticas patrimoniais” (LIMA FILHO, 2016).

Neste projeto de pesquisa, tive meu primeiro contato com o estudo de coleções etnográficas, trabalhei diretamente com indígenas do povo Iny e pude contribuir para a requalificação compartilhada do acervo da coleção William Lipkind do Museu Nacional. Utilizando fotografias e fichas museográficas dos objetos da coleção Lipkind, realizei oficinas com lideranças, professores, pesquisadores e artistas Iny, que aconteceram em Goiânia-GO, no Museu Antropológico (UFG) e no curso de licenciatura intercultural do Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena (UFG), e em duas aldeias Iny, JK e Hawaló, localizadas na Ilha do Bananal-TO. O esforço da equipe foi direcionado a adicionar e preencher um novo campo na ficha de registro dos objetos da coleção Lipkind, que denominamos de “notas etnográficas”. Esse processo envolveu a recontextualização, revisão

¹Antropólogo, professor no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília.

² Desenvolvi neste projeto o plano de pesquisa de iniciação científica “A Coleção Karajá W. Lipkind (1938) como eixo transversal para a educação patrimonial e intercultural” (MORAIS, 2018).

³ Antropólogo, professor na Faculdade de Ciências Sociais e diretor do Museu Antropológico, ambos vinculados à Universidade Federal de Goiás.

crítica e atualização das categorias museológicas relacionadas a descrição, usos e significados dos objetos⁴.

Este grupo de pesquisa, assim como muitos outros, teve sua continuidade marcada por um evento crítico que influenciou diretamente nos desafios que seriam enfrentados a partir dele: em 2 de Setembro de 2018, fomos todos afetados pelo incêndio de grandes proporções que atingiu o palácio histórico que abrigava as coleções do Museu Nacional (UFRJ), na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro-RJ, destruindo fisicamente um acervo de mais de 15 milhões de itens de História Natural e Antropologia (BRITTO et al., 2020). Quando recebemos a triste e revoltante notícia do incêndio, eu estava no meu último semestre de graduação (licenciatura em Ciências Sociais) e desenvolvendo meu trabalho final de curso, que se dedicou a uma investigação em torno da produção das *bykyrè*, esteiras Iny confeccionadas a partir do buriti, tendo como eixo central a relação entre diferentes gerações de mulheres Iny que produzem as *bykyrè* e a relação entre elas e as *bykyrè* “antigas” da coleção William Lipkind do Museu Nacional.

Aproveitando a realização do “VIII Seminário dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional”, entre 17 e 21 de Setembro de 2018, me organizei, junto ao meu parceiro de pesquisa, Lucas Yabagata⁵, para apresentar relatos da minha pesquisa na primeira edição do “Prêmio Giralda Seyferth”⁶. Paralelamente, tínhamos o objetivo de conhecer pessoalmente o Museu Nacional e a coleção Lipkind, que até então havíamos visualizado apenas através de fotografias e fichas museológicas. Surpreendidos pelo incêndio poucos dias antes do evento, os alunos do PPGAS/MN, mesmo diante de imensa tristeza, estarecimento e revolta, decidiram levar adiante a realização do seminário. Foi nesse contexto que pude conhecer o Rio de Janeiro e o Museu Nacional, infelizmente em condições bem diferentes ao que sempre imaginei.

As atividades do seminário aconteceram na Quinta da Boa Vista. No entanto, não foram realizadas no palácio, que se encontrava isolado e com acesso extremamente restrito.

⁴ Para saber mais: LIMA FILHO, Manuel; MORAIS, Marília Caetano Rodrigues; YABAGATA, Lucas; SILVA, Lucas. Interculturalidade e saberes compartilhados: estudo da Coleção William Lipkind (1938-1939) do Museu Nacional/UFRJ. In: Manuel Ferreira Lima Filho; Nuno Porto (Org.). Coleções étnicas e museologia compartilhada. 1ed. Goiânia: CEGRAF/UFG, 2018, v. 1, p. 133-164.

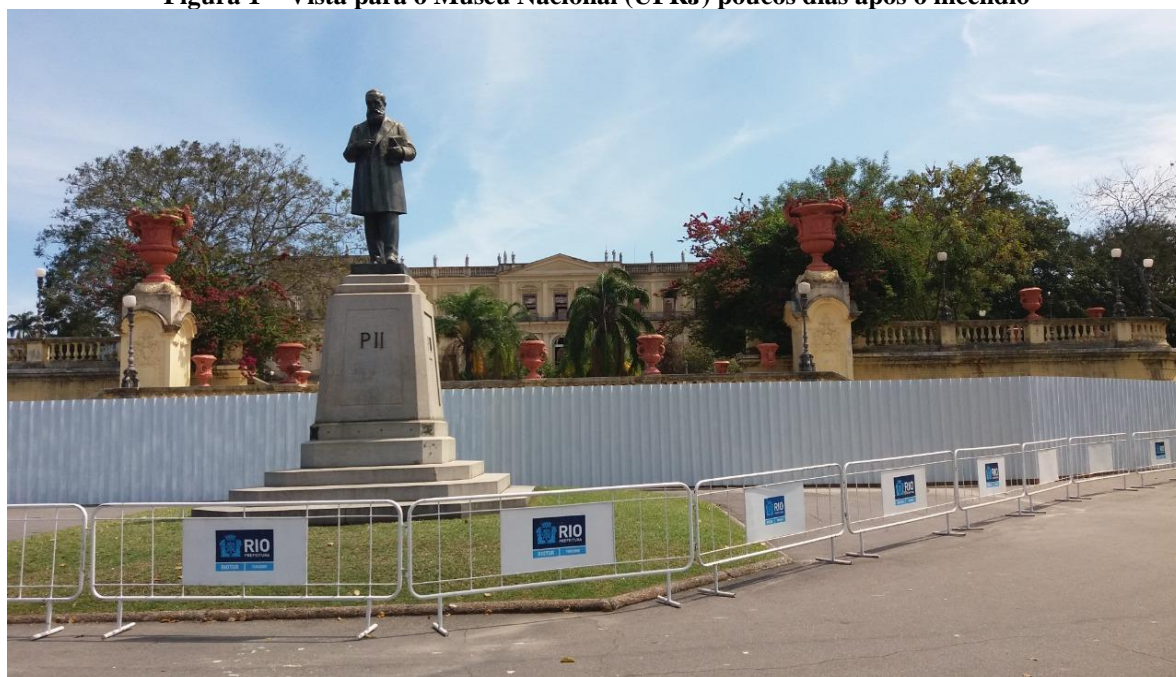
⁵ Na época, também estudante de Ciências Sociais (UFG), membro do projeto “Compartilhar saberes: o fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ” (CNPq).

⁶ O “Prêmio Giralda Seyferth” é um concurso é uma homenagem à contribuição de Giralda Seyferth – professora do PPGAS/MN falecida em 2017 – para à Antropologia e visa e dar visibilidade à produção intelectual de pesquisas desenvolvidas na graduação, em universidades brasileiras. Na primeira edição do prêmio, em 2018, fiquei em segundo lugar com o pôster “Reflexões sobre os fluxos das coisas Iny e o estudo da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (RJ)”.

As palestras e apresentações foram distribuídas entre a biblioteca e as salas de aula do Horto Botânico. Durante aqueles dias, vivenciei momentos e encontros marcantes e muito significativos, levando minha solidariedade e, ao mesmo tempo, sendo acolhida por estudantes que estavam “até sem suas canetas”, como ouvi, pois haviam “perdido tudo” no incêndio. Mesmo em meio a essa adversidade, em um momento de dor, os colegas cuidaram com muita dedicação e carinho para que tudo acontecesse da melhor forma possível durante o seminário, desde o cafezinho até os comentários generosos sobre os trabalhos apresentados.

No evento, muitas pessoas, observaram que o tema da minha pesquisa estava diretamente ligado ao acervo “perdido” e dedicaram um tempo, entre uma e outra apresentação, até mesmo durante a confraternização pós-evento, para me contar como “era” o museu que não pude conhecer. As memórias relembavam exposições, aulas, pesquisas, eventos e atividades que tinham como cenário o palácio que abrigava o Museu Nacional e o próprio PPGAS/MN. Para além das cinzas que ainda pairavam no ar, dos cacos, tapumes e grades, do cheiro de fumaça, da imagem de um prédio que avistei apenas de longe (Figura 1), da dor e da tristeza presentes nos relatos de pessoas que rotineiramente habitavam e conviviam naquele espaço, quando me recorro do Museu Nacional, que conheci poucos dias após o incêndio, me recorro, sobretudo, dos abraços, dos movimentos de solidariedade, afeto e resistência, sintetizados em um slogan que ressoa até os dias de hoje: “Museu Nacional Vive”.

Figura 1 – Vista para o Museu Nacional (UFRJ) poucos dias após o incêndio



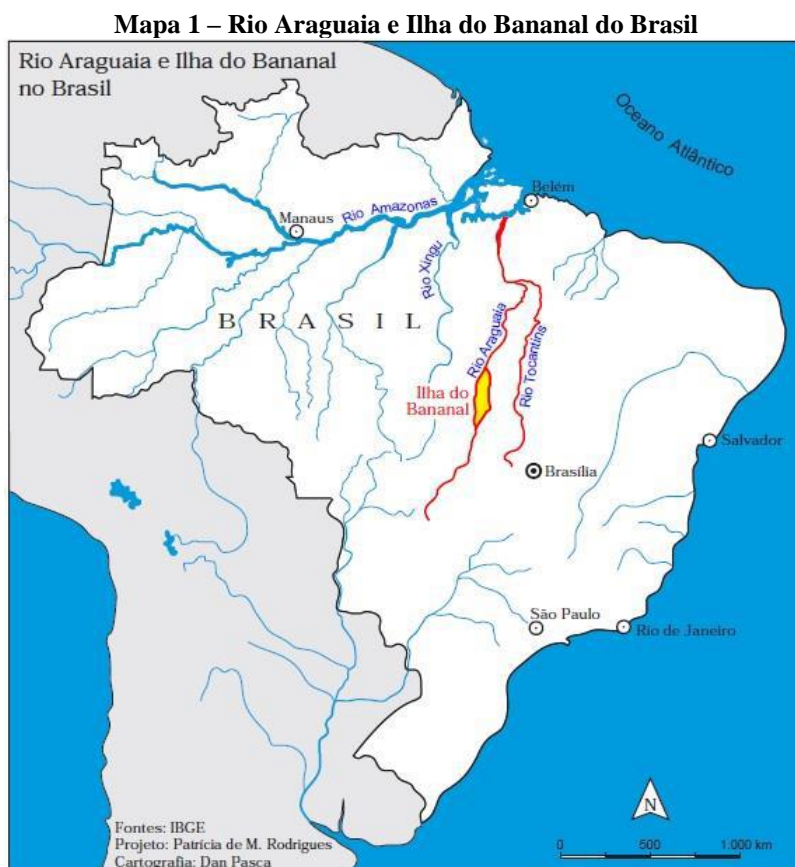
Fonte: Acervo pessoal da autora, Rio de Janeiro-RJ, 17/09/2018.

O Museu Nacional, vinculado a Universidade Federal do Rio de Janeiro, é uma instituição que desempenha um papel significativo na atuação antropológica no campo do patrimônio e em relação aos povos indígenas no Brasil. Isso se deve tanto à sua contribuição para atividades de ensino, pesquisa e à formação de coleções/exposições importantes para os direitos e para a memória dos povos indígenas; quanto à sua participação e mobilização política em torno de lutas indígenas e questões ligadas ao indigenismo. Esta articulação envolve antropólogos, diferentes setores da sociedade, organismos governamentais e não-governamentais, agências de cooperação internacional e as próprias lideranças indígenas. Abrigando um acervo que abrange do século XIX ao XXI, após o incêndio de 2018 o Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional tem desenvolvido estratégias para recuperar a memória das coleções que se perderam e para constituir novas coleções de etnologia. A ação da equipe para a recomposição do acervo destruído, se preocupa, ainda, com a “refundação” das práticas antropológicas e científicas, com o objetivo de torná-las menos etnocêntricas e cada vez mais engajadas nas lutas políticas dos diversos grupos indígenas que estão ativamente envolvidos nesse processo junto ao SEE.

Retomo nesta introdução uma breve contextualização da minha trajetória de pesquisa desde a graduação, destacando o impacto do incêndio que assolou o Museu Nacional, pois essas experiências acadêmicas e pessoais, bem como o evento traumático em questão, desempenharam um papel significativo na (re)construção do tema central desta dissertação. Em meio aos desafios impostos pela pandemia da Covid-19, que modificaram radicalmente as condições de pesquisa e investigação etnográfica, de maneira mais intensa entre 2020 e 2022, passei a explorar os arquivos digitais remanescentes das coleções Iny que estiveram acervadas no Museu Nacional e a explorar atividades remotas ligadas a reconstrução dos acervos do Setor de Etnologia e Etnografia/MN em curso em 2020, identificando um possível tema de pesquisa.

Em um contexto pós-incêndio e pandêmico, portanto, o presente estudo visa uma investigação antropológica e etnográfica que tem como foco coleções Iny “do passado” do Museu Nacional, que não existem mais fisicamente. O problema de pesquisa se configurou em torno de entender como se desenvolveram práticas de colecionamento e exposição de acervos Iny, em diferentes contextos de produção de coleções e exposições etnográficas para o Museu Nacional, a partir de uma exposição “antiga” organizada pelo Setor de Etnologia e Etnografia (SEE), intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. A exposição inaugurou em 23 de Março de 2012 e encerrou em 02 de Setembro de 2018, data do incêndio. Nesses mais de 6 anos de duração, estiveram em exibição acervos Iny que chegaram ao Museu Nacional a

partir de diferentes perfis/critérios de colecionamento e em diferentes momentos de produção científica, através dos colecionadores como Campos Salles (1907), Basilly Sampieri (1936), Espiridião Antônio da Rocha (1979), William Lipkind (1938/1939), Charles Wagley (1941) e Maria Heloísa Fénelon (1960).



Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 40.

“Os Karajá” são classificados em três subgrupos linguísticos dentro do tronco Macro-Jê, Javaé, Xambioá e Karajá, sendo que eles próprios se autodenominam como Iny, que significa “nós” ou “nosso povo” na língua nativa *inyrybè*, que significa “nossa fala”, ou “fala do povo” (PIMENTEL, 2001). Suas aldeias ocupam tradicionalmente a região do médio Araguaia, com 13 territórios demarcados nos estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará (Mapa 1), com população aproximada de 6 mil pessoas⁷. Os três subgrupos são nomeados pela posição que ocupam em relação ao curso do Rio Araguaia, – *Berohoky*, o grande rio – que está presente na narrativa mítica como principal eixo referencial, que delinea o espaço social e cósmico desse grupo indígena: os Javaé são o Povo do Meio – *Itua Mahadu*; os Xambioá, Povo de Baixo – *Iraru Mahadu*; e os “Karajá propriamente ditos”⁸, Povo de Cima – *Ibóó Mahadu* (LIMA FILHO, 1994; RODRIGUES, 2008). Os Iny também habitam e

⁷ De acordo com os dados do censo do IBGE de 2010 (BRASIL, 2010).

⁸ Nomenclatura proposta por Rodrigues, 2008.

atuam em contextos urbanos, em cidades próximas às aldeias e em capitais como Palmas, Goiânia, Cuiabá, Belém e Brasília, ocupando diversos espaços como universidades e órgãos públicos.

O mito de origem dos “antigos Iny” narra que eles habitavam no fundo do *Berohoky*, antes de migrarem para a superfície e se espalharam pelas terras às suas margens. O mundo subaquático era descrito como frio e restrito; apesar disso, eles habitavam lá contentes e satisfeitos. A situação muda quando um jovem Iny encontra uma passagem para a superfície, localizada na Ilha do Bananal, um buraco denominado *inysedena*, que lhe permitiu sair, pela primeira vez, do fundo das águas. O jovem ficou encantado com o novo ambiente que encontrou, especialmente com as praias, as riquezas e abundância do Rio Araguaia. Ao regressar, ele reuniu outros jovens Iny e todos foram todos para a superfície. Porém, dessa vez, quando tentaram retornar ao fundo do Rio Araguaia, encontraram a passagem, *inysedena*, fechada por ordem de *Koboi*, que é o chefe do povo das águas, um povo chamado de *Berhatxi Mahadu*. A passagem estava protegida por uma cobra, então eles se espalharam pelo Araguaia e *Kynyxiwe*, o herói mitológico dos Iny, que se encontrava entre eles, ensinou tudo o que os Iny sabem hoje (LIMA FILHO, 1994).

Como fonte de vida e subsistência as suas margens, o fluxo das águas do *Berohoky* rege também os ciclos rituais e é de dentro dele que saem seres extraordinários e ancestrais como os *ijasó*:

Assim como o rio sintetiza na sua imagem a indistinção entre os planos secular e sagrado, a vida cultural - social e ritual - do povo Iny se pauta na sua direta referência à cosmovisão Karajá. Os ciclos rituais - como o rito iniciatório do *Hetohokã*, a festa da "casa grande" - seguem os ciclos das estações de chuva e seca, de cheia e vazante do *Berohokã*. A relação do povo Iny com o Rio Araguaia é uma relação que conjuga a ambiguidade dos sentimentos de amor e gratidão com medo e respeito. É o rio fonte de vida, prazer, sustento e ordem – banhos refrescantes no calor do verão, pescado em profusão, e lavagem de roupas e utensílios domésticos. É de lá no fundo do *Berohokã* que saem os aruanãs, que devem ser reverenciados e bem tratados para que sigam zelando pela ordem cósmica e social. É também no rio onde muitos entes queridos são perdidos, somem para não aparecerem mais, ou são posteriormente encontrados mortos, por afogamento, ataques de jacarés, ou outros *aõni*, bichos monstruosos. As causas são diversas, inclusive atribuídas a possíveis agravos aos *ijasó*. A “água grande” é, a um tempo, o dia-a-dia, o corriqueiro, e também o mistério, o temor e o fascínio sobre o que não se pode conhecer e compreender completamente (WHAN, 2010, p.15).

As águas do *Berohoky*, além de grande referência cosmológica, representam, ainda, a principal via do contato interétnico, por onde historicamente agentes da colonização, da integração, do desenvolvimento e do indigenismo, adentraram o território Iny. Pelo vale do Araguaia chegaram desde missões religiosas às intervenções do Serviço de Proteção aos Índios e da Fundação Nacional do Índio, sendo uma das principais vias de acesso para

projetos de interiorização do país empreendidos pelos presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek (LIMA FILHO, 1994). Foi também pela região do médio Araguaia que passaram inúmeras expedições científicas e grupos de pesquisadores direcionados ao Brasil Central, desde os naturalistas e viajantes alemães do século XIX, até os dias atuais, o que possibilitou a criação de intensas rotas de circulação de pessoas, objetos e conhecimentos, entre o povo Iny, antropólogos, indigenistas e instituições museológicas.

A prática do colecionamento de objetos Iny, desenvolvida por/para instituições museológicas, pressupõem uma rede de relações sociais e interétnicas, que tornaram possível a constituição e salvaguarda desses acervos. Redes estas que em diversos momentos ao longo da história foram lançadas em direção do *Berohoky*, transportando centenas de objetos Iny para museus localizados em grandes metrópoles, distantes de seus locais de origem, nem sempre com o consentimento das comunidades e de suas lideranças. Desde as mais antigas coleções, reunidas pelos naturalistas alemães Paul Ehrenreich (1888) e Fritz Krause (1904), que hoje se encontram no Museu de Berlim e no Museu de Leipzig, até a coleção que vem sendo formada junto a lideranças e artistas Iny para o Museu Nacional, para a recomposição dos acervos da instituição após o incêndio. Museu este que está situado no Rio de Janeiro-RJ e que se encontra a pelo menos 1200 Km de distância, em linha reta, da aldeia Iny mais próxima, localizada na cidade de Aruanã-GO. Trajeto que se levarmos em conta as condições de acesso há 50 ou 100 anos atrás certamente se transforma em algo um tanto mais distante quanto mais “exótico” para os habitantes da metrópole carioca.

A exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” foi organizada a partir da curadoria do renomado antropólogo João Pacheco de Oliveira Filho. A exposição tematizou a arte plumária dos povos Iny, que no ano anterior sua inauguração, entraram em evidência no cenário nacional a partir da patrimonialização das *ritxoko*, bonecas de barro Iny registradas pelo IPHAN como patrimônio imaterial⁹; ao mesmo tempo em que homenageou a contribuição do trabalho etnográfico de Maria Heloisa Fénelon (1927-1996), uma antropóloga que teve uma atuação marcante no SEE. Durante suas pesquisas junto aos Iny, Heloisa Fénelon formou duas coleções para a instituição (1957 e 1960), além de ter sido professora titular de Etnologia do Museu Nacional e exercido por mais de duas décadas a curadoria do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (SEE/MN).

Para os acervos que estiveram na exposição, cuja “vida” foi marcada por inúmeras rupturas e traumas, pode-se imaginar a dificuldade do trabalho de retomada de suas trajetórias

⁹ CASTRO FARIA, 1959; COSTA, 1978; WHAN, 2010; LIMA FILHO E SILVA, 2012.

e memórias. Ao seguir os rastros dos materiais que habitavam as vitrines expositivas dedicadas a plumária e etnografia “Karajá”, vamos acessar uma diversidade enorme de atores, diferentes gerações de antropólogos, historiadores, curadores, museólogos, professores, artistas, gestores culturais, lideranças, indígenas e não indígenas, além de instituições e projetos, que atuaram, junto aos próprios objetos, em ações ora de colaboração e compartilhamento, ora de disputas e conflitos. Nesse contexto etnográfico, esta pesquisa procura compreender diferentes perspectivas, usos e significados atribuídos aos objetos em diferentes contextos, retomando memórias e narrativas que permeiam o acervo.

Em um movimento contemporâneo de revisão do estudo de coleções etnográficas e da relação entre antropologia, museus e povos indígenas, o objetivo geral desta dissertação é, portanto, resgatar memórias e perspectivas institucionais, antropológicas e Iny, em torno de uma exposição “antiga” do Museu Nacional, a exposição “Os Karajá: Plumária e Etnografia”, realizada antes do incêndio. Para isso pretende-se seguir os rastros deixados por essa experiência expositiva, por meio de um estudo etnográfico realizado junto a arquivos digitais e diversos atores, humanos e não-humanos. Tais atores estiveram envolvidos em diferentes etapas, que vão desde a formação das coleções etnográficas até a produção, inauguração e desdobramentos da exposição. Além disso, busco rastrear as controvérsias em torno da reunião de um conjunto específico de objetos Iny, que foram produzidos e acervados em temporalidades e contextos distintas.

Tendo a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” e as coleções etnográficas que foram reunidas nela, como porta de entrada para as exposições e coleções Iny do Museu Nacional, vamos investigar de que modo os eventos e atores relacionados as diferentes etapas de sua concepção e construção, vão entrar em consonância ou em dissonância com o que está sendo debatido atualmente no processo de reconstrução dos acervos do SEE. Discusso esta que, quando coloca em contraste práticas científicas, antropológicas, de colecionamento e exposição de acervos indígenas, a partir de oposições como “antigas/novas”, ou “do passado/do futuro”, realçam não uma simples distinção temporal, mas realizam uma avaliação em torno de quais práticas entre elas devem ser abandonadas, quais que precisam ser atualizadas ou quais são exemplos do que se almeja, na perspectiva dos diferentes grupos envolvidos. Para isso, vamos mapear o modo como as coleções etnográficas mobilizam diferentes atores, humanos e não-humanos¹⁰; como estas coleções agenciam concepções,

¹⁰ Como indica Latour (2012), de modo especial no capítulo “Terceira fonte de incerteza: os objetos também agem” (p.97-128), o termo não-humanos não tem significado em si mesmo. A expressão busca apenas ampliar a

abordagens e técnicas, bem como projetos, políticas, empreendimentos, etc. – antropológicos, museológicos e indígenas – relacionados aos objetos em questão; e de que modo a exposição serve como mediadora entre práticas de colecionamento/exposição que em certos momentos vão ser consideradas “antigas” e, em outros, apontam para as expectativas do que se espera para o “futuro”.

De modo mais específico, pretendo: identificar questões que caracterizam o debate atual em torno do colecionamento e da exposição de acervos indígenas em um museu universitário, com perfil acadêmico e científico, com base no processo de reconstrução das coleções de etnologia indígena do SEE/MN; retomar a memória e mapear os eventos marcantes da produção da exposição, rastreando a trajetória de objetos que, em contextos particulares, transitaram das aldeias ao museu e, posteriormente, dentro do museu, em um dado momento, saem da reserva técnica para adentrar o circuito expositivo; apresentar perspectivas institucionais, antropológicas e Iny relacionadas às coleções e à exposição, situando essa experiência em um contexto mais amplo de políticas institucionais, produção antropológica e protagonismo indígena; problematizar o acervo e as possibilidades expositivas e curatoriais da época; identificar controvérsias, contingências, limitações e positivities desta experiência através da narrativa etnográfica, trazendo diferentes olhares e vozes em torno das discussões atuais sobre colecionamento e exposição de acervos indígenas em um museu que se define como universitário, com perfil acadêmico e científico¹¹.

Percursos e escolhas metodológicas

Ao longo da história, coleções etnográficas foram concebidas, produzidas, acervadas e exibidas em museus a partir dos mais diversos paradigmas e critérios científicos. As concepções que embasaram tais práticas muitas vezes estiveram relacionadas a teorias como as evolucionistas, difusionistas e culturalistas, que, por sua vez, serviam a diferentes propósitos, como a construção de status, a formação da identidade nacional e até mesmo a apoiar a constituição de impérios coloniais, sendo fonte para a produção de conhecimento que visava ora dominar ora representar uma multiplicidade enorme de grupos, técnicas e formas de vida. A trajetória de antropólogos “clássicos” tem uma relação forte com o campo dos museus e dos estudos de coleções etnográficas. Desde que a Antropologia se consolidou como

lista de atores que figuram no curso das ações, não se limitando ao que os humanos fazem. A perspectiva de devolver aos não humanos mais liberdade e movimento, contribui para trazer a esta pesquisa um olhar menos antropocêntrico para o papel e a agência dos objetos, no estudo de coleções e acervos indígenas.

¹¹ Fonte: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html>, acesso em: 18/12/2023.

uma disciplina, os estudos sobre coleções acervadas/exibidas em museus fazem parte da produção de conhecimento antropológico.

No entanto não podemos perder de vista que, por um longo período de tempo, o que financiou expedições etnográficas entre povos considerados “outros”, bem como as anteriores expedições naturalistas, foi a coleta de objetos de “cultura material” e a formação de coleções, construídas em um contexto de poder assimétrico, em que o conhecimento ocidental era privilegiado em relação as perspectivas indígenas ou de outras culturas. Distantes de seus usos e significados de origem, esses objetos abasteciam desde os gabinetes de curiosidades até os palácios imperiais, instituições museais e de pesquisa, além de alimentarem os mercados internos europeus e norte-americanos. Processo que colaborou para a mercantilização e exotização de objetos e povos associados e eles, vistos pelas sociedades dos colecionadores como “outros”, “primitivos”, “selvagens”, entre outras classificações inaceitáveis (FABIAN, 2010; THOMAS, 1991; STOCKING, 2004).

Lilia Schwarcz (2001) em uma análise do nascimento dos museus brasileiros, destaca uma transformação significativa nas práticas museológicas ao longo do século XIX. Para a antropóloga, enquanto a tradição museológica do século XVIII foi marcada pelos gabinetes de curiosidades, que guardavam e exibiam tesouros imperiais e coloniais, ao final do século XIX as práticas museológicas passaram a evidenciar uma separação entre beleza e instrução, entre exposições estéticas e funcionais. Os museus passam a se organizar, então, em subdivisões internas, aqueles dedicados a história natural apresentavam exposições instrutivas, com objetos considerados científicos, já aqueles dedicados a arte, centravam-se em expor peças consideradas “belas”, com objetos de admiração estética. A partir dessa distinção, os museus de história natural surgem enquanto espaços onde a nação se faz ao mesmo tempo “sujeito” e “objeto” da reflexão. Nesse contexto, “os museus etnográficos tomam forma e função, organizando-se enquanto instituições consagradas a coleção, preservação, exibição, estudo e interpretação de objetos materiais” (SCHWARCZ, 2001, p.33).

Muitas expedições antropológicas históricas, como a Strait Expedition (Melanésia, 1888-1889), a Horn Expedition (Austrália, 1894-1897), a Jesup North Pacific Expedition (região do estreito de Bering, 1897-1902), a Dakar – Djibouti Expedition (1931-1933), desempenharam um papel relevante na fundação da Antropologia como disciplina. Empreendimentos que contribuíram para a formação de acervos etnográficos e que serviram de base para a formação de diversos museus antropológicos importantes, como o Pitt-Rivers Museum (Oxford University), o Museum of Archaeology and Anthropology (Cambridge

University) e o Peabody Museum of Archaeology (Harvard University). No entanto, é fundamental retomar que essas expedições tinham em comum a suposição equivocada de que as populações originárias com as quais elas estavam se relacionando estariam em vias de desaparecer. Desse modo, podemos observar que, naquele momento, um esforço “salvacionista” caracterizava a realização das pesquisas e a coleta dos objetos.

Segundo George Stocking (1985), na medida em que os museus se tornam “antropológicos”, os acervos etnográficos são vistos como os arquivos da “cultura material” de povos que não são aqueles aos quais pertencem os etnógrafos: “characteristically, these objects of material culture are objects of “others” – of human beings whose similarity or difference is experienced by alien observers as in some profound way problematic” (STOCKING Jr., 1985, p. 4). Essa perspectiva em relação aos objetos se transforma ao longo da história dos museus etnográficos, mas é preciso reconhecer que muitos resquícios de sua vinculação a teorias antropológicas extremamente problemáticas, racistas, etnocêntricas e colonizadoras, ainda permeiam suas estruturas. Se por um lado, tais expedições e coleções contribuíram para o desenvolvimento da Antropologia, por outro, deixaram um legado complexo de questões éticas que ainda precisamos enfrentar, problematizar, reparar e transformar.

Reginaldo Gonçalves (2007), ao dedicar-se ao estudo do que chamou de “Antropologia dos Objetos”, indica que “acompanhar as interpretações antropológicas produzidas sobre os objetos materiais é até certo ponto acompanhar as mudanças nos paradigmas teóricos ao longo da história dessa disciplina” (GONÇALVES, 2007, p.16). Nessa perspectiva, Luis Donisete Grupioni (2008), referência no estudo da relação entre museus etnográficos, antropologia e povos indígenas, indica que:

Nos últimos cem anos, os estudos daquilo que se convencionou chamar “cultura material” conheceram momentos de florescimento, desenvolvimento, estagnação e marginalização teórica e metodológica que, no seu conjunto, permitem mesmo escrever a história da disciplina, diferenciando escolas, linhas teóricas, autores e instituições. Uma equação particular - artefatos/coleções/exposições - se impôs ao longo do tempo, adquirindo sentidos diversos entre diferentes gerações de pesquisadores e nos vários museus etnográficos aos quais historicamente foram confiadas as funções de guarda, preservação, estudo e divulgação de acervos materiais. Buscar esses sentidos pode nos conduzir a uma melhor compreensão de algumas das causas que explicam a crise que hoje se abate sobre os museus etnográficos no Brasil, tornando-os, na linguagem do senso comum, “*locais onde se depositam coisas velhas*” distanciados da produção etnológica recente e dos dilemas enfrentados pelos povos indígenas no presente (GRUPIONI, 2008, p.22).

No campo da antropologia, a discussão em torno de um “novo” colecionamento e de “novas” práticas relacionadas a exposição dos acervos indígenas em museus é uma questão antiga e já foi alvo de reflexões aprofundadas. Em 1992, Berta Ribeiro, importante referência

na elaboração de instrumentos para os estudos de cultura material indígena, bem como na formulação de bases metodológicas e classificatórias para documentação etnomuseológica dos acervos etnográficos, juntamente com Lucia Hussak van Velthen, realizou uma análise crítica abordando a necessidade de redefinição do papel social dos museus etnográficos. As autoras pautaram a necessidade de se inserir a temática da cultura material num contexto mais amplo que a simples análise do artefato (RIBEIRO; VELTHEM, 1992).

A proposta de Ribeiro e Velthem (1992), ainda que demonstrasse uma preocupação maior com as determinações tipológicas, características ao campo museológico, apresentou avanços para a pesquisa antropológica com coleções etnográficas. As autoras reconheceram a importância de associar coleções, dados etnográficos e as informações bibliográficas, além de enfatizarem a importância de não negligenciar o papel político dos acervos/coleções para os grupos indígenas que as produziram. A partir dessa reflexão, buscaram inserir a temática da cultura material em um movimento mais amplo de “recontextualização”, no qual os artefatos ganham vida e significado:

Trata-se de uma nova coleta, ou de uma “recontextualização” como sugere Mason (1987:50), na qual indivíduos confrontados com objetos provenientes de sua etnia, reunidos sob a forma de coleção museológica, protagonizam um encontro específico, em que se misturam a história familiar e a memória étnica. Um dos passos a serem dados consiste em considerar os representantes indígenas enquanto especialistas, habilitados a realizar, no âmbito dos museus, trabalhos de identificação e montagem e restauração de artefatos, bem como a recontextualizar e resgatar, para seu uso material diversificado (RIBEIRO; VELTHEM, 1992, p. 108).

Um dos fatores centrais da pesquisa etnográfica junto a acervos indígenas tem sido em torno de levantar questões relacionadas ao colonialismo, à apropriação cultural e à ética das práticas antropológicas e museológicas relacionadas ao colecionamento e a produção de exposições. Quando as práticas de pesquisa junto a povos indígenas passam a ser repensadas à luz das críticas pós-coloniais, as negociações e os limites entre técnica/ciência e política, entre diferentes modos de ver, refletir e produzir conhecimento sobre/com os objetos, começam a ser desveladas, evidenciando as vozes daquelas comunidades que historicamente foram “representadas” nas coleções. Segundo Russi (2018), nos anos 1990, após a queda no interesse dos pesquisadores pela formação de coleções etnográficas e devido ao deslocamento da produção antropológica dos museus para as universidades, que as exposições etnográficas começam a se renovar. Considerando apenas os museus de antropologia ou etnográficos, a autora indica que foi um momento em que “vimos na pauta uma revisão sobre sua função social, sua forma de expor e apresentar/ representar o ‘outro’ e seu lugar na conservação e produção de conhecimento” (RUSSI, 2018, p73).

Naquela época, Ribeiro (1994) já apontava que a luta dos povos que se autodenominavam como “First Nations”, no Canadá e nos Estados Unidos, vinculavam a luta pela restituição das terras à reivindicação pela restituição de seus bens culturais exibidos em museus europeus e norte-americanos. As autoras também oferecem um panorama de casos em que grupos indígenas no Brasil passam ressignificar coleções existentes e a construir seus próprios museus:

Coleções etnográficas revestem-se de importância não apenas para aqueles que as apreciam e estudam mas sobretudo para os seus próprios criadores e herdeiros. Cientes disso, grupos indígenas começam a organizar seus próprios museus, na forma de “casas de cultura”, reconstruir suas antigas malocas, à maneira de museus, tanto no Brasil (Ribeiro e Velthem 1992: 109), quanto no Canadá (Ames 1987:16) e certamente em outras partes. Nesse contexto, antigas coleções adquirem valor inestimável, tanto estético e simbólico, quanto econômico e de auto-representação de etnias - hoje cerca de 200 no Brasil (RIBEIRO, 1994, p. 197).

Priscila Faulhaber (2005) estabelece uma correlação entre os lugares de inscrição da pesquisa etnográfica, as fontes de conhecimento e sua estruturação de acordo com os princípios de operação do campo antropológico. Faulhaber retoma dois momentos da história da Antropologia e do povo Ticuna, a época da atuação de Curt Nimuendaju (1883-1945) e os dias de hoje, reconhecendo os Ticuna não como meros “informantes”, mas como especialistas e produtores de conhecimento que constroem as coleções com o pesquisador/coleccionador. A autora argumenta que repensar o lugar da alteridade, nessa perspectiva, faz com que os antropólogos e museólogos entrem no fluxo dos acervos/coleções a partir de uma dimensão reflexiva sobre seu próprio trabalho, seu lugar e sua produção de conhecimento, em uma dinâmica muito mais de compartilhar saberes do que de objetificar o(s) “outro(s)”. Essa abordagem tenta romper com a lógica de representação construída de maneira unilateral (FAULHABER, 2005).

Lima Filho (2017), aborda essa questão, quando diz que existem pesquisas no campo da antropologia que se concentram na revisão crítica de conceitos e métodos tradicionais de pensar e de se relacionar com a “alteridade”, mas, ainda assim,

não é raro nos depararmos com situações vinculadas ao ofício do antropólogo diretamente ligado às instituições museais, de maneira especial àquelas que possuem acervos etnológicos, permanecendo num círculo vicioso que vai do espetáculo ou do exotismo dos “objetos” à rotinização do esquecimento a respeito das trajetórias de tais objetos, desde as condições em que são adquiridos até serem depositados nas “reservas técnicas” e expostos nos circuitos museais. Em função da dificuldade de romper com essa rotinização que propicia um estado de inércia acrítico, ignora-se a prática das assimetrias incrustadas em nossos olhares e práticas. Desnaturalizar tais assimetrias sobre o ‘Outro’ dentro do museu é exercício necessário, participando-se das principais pautas das reflexões críticas sobre as práticas colecionistas e museais (LIMA FILHO, 2017).

As práticas de colecionamento antropológico, para Reginaldo Gonçalves (2007), assumem uma função mediadora nos processos que envolvem desde a retirada dos objetos de

seus contextos culturais nativos até suas transformações em objetos etnográficos, preservados e expostos nos museus ocidentais. Para o autor “na medida em que os objetos materiais circulam, permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações” (GONÇALVES, 2007, p.15). É nessa direção que me proponho a descrever e analisar coleções etnográficas “do passado” do Museu Nacional e dos Iny. Quais são suas potencialidades? Como elas podem provocar reflexões interessantes no tempo presente? Porque não devem ser “esquecidas”? É com estes questionamentos que inicio a desconfortável e inquietante tarefa de tornar uma exposição do “passado” do Museu Nacional – interrompida por um incêndio que levou às cinzas não apenas coleções de objetos dos mais diversos povos indígenas brasileiros, como também grande parte da documentação desses acervos – objeto de pesquisa.

Na ausência de materiais como livro-tombo, papéis pessoais e institucionais que acompanharam a entrada e as movimentações das coleções, fichas museológicas, cartas, notas e diários de campo, desenhos, manuscritos, arquivos físicos e digitais que registravam, ao menos em partes, as trajetórias dos objetos – me pergunto, sobretudo, como começar a narrar a história de coleções etnográficas que não existem mais? Um caminho possível, é romper com a visão cristalizada do mundo objetificado, explorar “a vida social” (APPADURAI, 2008) e a “biografia cultural” (KOPTOFFY, 2007), das “coisas” de “antigas” coleções do Museu Nacional. Entendendo que tecer a rede formada em torno de exposições e acervos etnográficos pode nos ajudar a compreender a mudança de “status” dos objetos, desde os usos cotidianos nas aldeias, até vitrines e reservas técnicas dos museus ou repositórios virtuais, além de contribuir para (re)construir a própria trajetória e história da prática científica antropológica e das relações interétnicas que essa rede articula.

Ainda neste caminho, resalto a proposta de Bruno Latour (2000) diante do questionamento “por onde podemos começar um estudo sobre ciência e tecnologia?”. O autor responde que acompanhar as controvérsias (e como elas se encerram) pode ser uma boa porta de entrada. E indica que “flashbacks” e abertura de “caixas-pretas” podem ser um caminho interessante para entrar no mundo da ciência e da tecnologia, “pela porta de trás, a da ciência em construção, e não pela entrada mais grandiosa da ciência acabada” (LATOUR, 2000, p.6).

A expressão *caixa-preta* é usada em cibernética sempre que uma máquina ou um conjunto de comandos se revela complexo demais. Em seu lugar, é desenhada uma caixinha preta, a respeito da qual não é preciso saber nada, a não ser o que nela entra e o que dela sai. [...] Por mais controvertida que seja sua história, por mais complexo que seja seu funcionamento interno, por maior que seja a rede comercial ou acadêmica para a sua implementação a única coisa que conta é o que se põe nela e o que dela se tira (LATOUR, 2000, p.4).

Os museus universitários muitas vezes se colocam no lugar de “divulgação científica”, desde as Exposições Universais do século XIX, até os dias de hoje, perpassados por renovações críticas que tentam lidar de diferentes formas com o problema da “representação”. Stelio Marras (2016), atualizando a discussão sobre o tema da “difusão científica”, questiona “como representar mais fielmente o rico e encantador trabalho das ciências?”, se devemos colocar às vistas de um público maior aquela ciência “dos resultados e dos consensos, dos fatos encerrados em opacas e inacessíveis caixas-pretas” ou, ao contrário, mostrar os fatos científicos “enredados em suas mediações e condições controversas, plenas de incertezas e fragilidades” (MARRAS, 2016, s/n).

Ainda sobre os dilemas da “representação” implicados na atuação dos museus, Lilia Schwarcz (2001) argumenta que os museus representam mais as concepções daqueles que os mantêm funcionando como instituições, do que representam algum tipo de reprodução da realidade em que os objetos foram produzidos. Tambascia (2013), ao se dedicar a uma reflexão em torno da construção da carreira e das coleções etnográficas de Curt Nimuendaju, indica que os discursos museológicos, ainda que se apresentem muitas vezes como “discursos classificatórios”, na prática não são apenas representações, são formados por relações entre pessoas, instituições e coisas, e de fato “criam algo”:

[...] se o ato de colecionar e diferenciar pode ser estendido a outras relações não previstas pelos arcabouços teóricos dos etnógrafos (ou seja, o risco do encontro etnográfico), talvez também possamos pensar sobre a possibilidade de que *coleções não apenas refletem visões de mundo, mas as criam*. Ou melhor, criam relações sociais. Seguindo essa crítica ao objetivismo etnográfico, teríamos de fato uma produção de disposições, teóricas e metodológicas, no encontro entre antropólogo e estes outros agentes, mas também de renome e diferentes possibilidades de trânsito no interior do campo acadêmico: reconhecimento e heranças intelectuais. Teríamos algo mais do que a velha crítica ao colecionador e ao curador de museu como agentes colonialistas – caídos em desgraça e rechaçados a todo custo pelos antropólogos e toda pessoa com bom senso. Poderíamos, desta maneira, pensar coisas e artefatos como não apenas continuidades e projeções das relações sociais das pessoas que as produzem, usam, coletam e expõem. Colecionar, assim, é mais do que simplesmente representar (TAMBASCIA, 2013, p.113).

É esse potencial criativo das coleções, que pretendo explorar a partir da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional (UFRJ). Ao longo da dissertação, vamos descobrir como operou a rede de relações institucionais, interculturais e políticas que possibilitaram o trabalho de fabricação de uma exposição do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, pensando o museu a partir das diferentes formas de organização das memórias, alteridades e agências envolvidas. Nos termos de Tambascia (2013), interessa descobrir o que o conjunto de objetos reunidos na exposição “criou”, não apenas em termos de discursos, mas de relações, diálogos, conflitos e projetos. Nesse sentido, sem ignorar as relações de poder envolvidas no ato de colecionar e expor acervos indígenas em um museu

que se intitula “nacional”, será interessante entender quais foram as rotas precedentes daqueles objetos exibidos, como funciona o trabalho de fabricação de uma exposição e como se construíram os caminhos e as negociações intra/inter/extra-institucionais responsáveis pela exposição.

Como indica Souza Lima (1987), não basta denunciar o colecionismo e abstrair suas implicações políticas, é preciso investigar as relações de poder em jogo e compreender a história da produção intelectual que está por trás da constituição desses acervos. Considerando tal alerta pretendo abordar a coleta, a descrição e a contextualização discursiva das peças, assim como a busca pelo acervo e a justaposição de um conjunto de objetos em exposições etnográficas, como atividades realizadas e orientadas a partir de técnicas de pesquisa e construção de narrativas, que buscam corresponder a determinados critérios científicos e situadas em contextos históricos e políticos específicos. E proponho uma reflexão sobre o caminho apontado por Grupioni (2008) para os museus etnográficos e para as pesquisas antropológicas com acervos etnográficos, que passa por buscar alternativas e perspectivas que proponham novos usos e sentidos, objetivos e éticos, para a função desempenhada pelas coleções.

Para além da conservação de artefatos etnográficos de povos indígenas, vamos tentar compreender, ainda, o papel mais amplo do museu e sua contribuição não só para a antropologia como ciência, mas também para os próprios povos que fazem parte da construção do conhecimento antropológico. Essa perspectiva, busca destacar a importância do diálogo intercultural e questionar de que modo os museus tem se engajado em suas lutas por direitos, reconhecimento, protagonismo e auto-representação dos povos indígenas. Para isso, vamos colocar coleções e exposições etnográficas sob a perspectiva de uma construção, considerando que a produção de coleções e exposições é constituída por muitos processos de transformação, seguindo as indicações de Johannes Fabian (2010) sobre o “ato de colecionar” como prática temporal, histórica e política.

É nessa discussão que esta pesquisa está situada, articulando o estudo de coleções e exposições etnográficas a abordagens que desestabilizam o lugar dos objetos na Antropologia, presentes nos trabalhos de Arjun Appadurai (2008), Igor Kopytoff (2008), Johannes Fabian (2010; 2004), Bruno Latour (2012) e Reginaldo Gonçalves (2007). Nesse sentido, ao considerar o museu como um “novo laboratório”, proponho pensar exposições e coleções etnográficas sob a ótica das incertezas, em um convite a desnaturalizar redes estabelecidas entre pessoas e coisas, que levaram antropólogos – entre outros profissionais de um museu que se define como universitário, com perfil acadêmico e científico – a descrever,

engajar e/ou “difundir” determinados conjuntos de objetos em exposições etnográficas. A pesquisa reabre as vitrines de uma exposição “antiga” do Museu Nacional, como uma “caixa-preta”, para descobrir o que elas dizem, ou traduzem, de uma antropologia em construção.

Para organizar esta proposta, o texto desta dissertação apresenta três capítulos, seguidos das considerações finais. Antes de adentrarmos o Museu Nacional, no Capítulo 1, intitulado “Oficina ‘Reconstrução das coleções etnológicas do Museu Nacional’: um olhar para questões contemporâneas a partir de experiências ‘do passado’”, realizamos um “flashback” e revisitamos uma experiência particular, que demonstra como uma exposição “antiga” específica do Museu Nacional se tornou a porta de entrada para esta pesquisa. Esse evento particular foi a oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”, realizada durante a 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, no final de 2020. Através da análise dos relatos dessa oficina, que envolveram servidores e colaboradores do SEE/MN, junto a lideranças, pesquisadores e artistas indígenas de 15 povos diferentes, a narrativa busca destacar elementos fundamentais para caracterizar e refletir sobre as práticas de colecionamento e de exposição de acervos indígenas, produzidas em relação com instituições museológicas. Além disso, discuto as múltiplas dimensões e camadas presentes nos temas abordados durante a oficina, sobre os diversos usos, significados e agências dos acervos indígenas nos diferentes contextos apresentados.

Participar desta oficina proporcionou uma compreensão da linha de atuação dos projetos de reconstrução do SEE/MN, motivando, por um lado, construir um tema de pesquisa junto aos Iny e ao Museu Nacional e, por outro, identificar de que maneira esta pesquisa poderia contribuir com esse processo de reconstrução. Naquele momento, o que mais me chamou atenção foram as falas voltadas para as coleções do “passado” do museu. O primeiro capítulo, portanto, tem como objetivo uma aproximação etnográfica ao tema, aprofundando em questões contemporâneas em torno das práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas, explorando o aparente contraste entre práticas consideradas do “passado” e do “futuro”. O capítulo descreve os caminhos que me levaram a dedicar uma pesquisa a coleções e exposições “antigas”, focalizando a construção do tema e do recorte de pesquisa, destacando a exploração dos arquivos digitais dos acervos Iny do Museu Nacional e a colaboração de Crenivaldo Veloso, historiador do SEE/MN, que se tornou um dos atores centrais para esta pesquisa.

No capítulo 2, “Navegando pela exposição ‘Os Karajás: Plumária e Etnografia’”, vamos explorar práticas de exposição e de colecionamento de acervos Iny, por meio de um tour virtual pela exposição intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, do Museu

Nacional. Para adentar o Museu Nacional, utilizaremos imagens em 360°, capturadas em 2017, disponíveis através da ferramenta “Ver por dentro” das plataformas “Google Street View” e “Google Arts and Culture”. Durante o passeio virtual, mobilizo apresentação de informações museológicas e descritivas das peças exibidas, que até então encontravam-se dispersas e foram reunidas, organizadas e sistematizadas ao longo da pesquisa.

Neste capítulo, apresento também relatos e registros visuais da breve experiência de pesquisa de campo que ocorreu em dezembro de 2021, em que apresentei a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional a representantes Iny, da aldeia Hawaló (Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, TO), assim como os resultados da pesquisa até o momento. Esta experiência provocou reflexões sobre as práticas de colecionamento e exposição dos acervos Iny e destacou o papel de coleções “antigas” como instrumento para valorização de memórias e conhecimentos associados aos objetos Iny. Através da visita virtual e dos arquivos digitais, seguiremos algumas pistas deixadas pela exposição, buscando entender de que maneira ela se aproxima ou se distancia daqueles questionamentos, propostas e/ou críticas que surgiram durante a oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”, apresentadas no capítulo anterior. E nos provocam a investigar como operou a fabricação desta exposição, que não está relacionada apenas ao “passado” do Museu Nacional ou dos Iny, mas está também ligada ao “futuro”, mediando práticas “novas” e “antigas” práticas de colecionamento e exposição.

O terceiro capítulo desta dissertação, “A(s) peça(s) que falta(m): perspectivas institucionais, antropológicas e Iny”, visa uma narrativa etnográfica que mostre o complexo de relações que permeiam a ida de objetos Iny para o Museu Nacional, assim como a rede de diálogos intelectuais e políticos que possibilitaram o trabalho de fabricação da sala expositiva. Como um desdobramento do capítulo anterior, que se concentrou em seguir os rastros de arquivos digitais e do tour virtual, com relatos da pesquisa de campo em Hawaló, este capítulo se diferencia por incorporar outros atores que desempenharam papéis importantes na produção da exposição. Para isso, apresento uma narrativa etnográfica que interliga diferentes camadas: por um lado, caracterizo o cenário institucional do SEE/MN e do Museu Nacional, as escolhas expositivas e curatoriais, as dinâmicas internas de trabalho dentro do setor e a relação entre essa instituição e o povo Iny. E, por outro, aborda o contexto antropológico que possibilitou o colecionamento e a inclusão desses acervos no Museu Nacional.

Utilizando relatos de interlocutores que participaram da concepção da exposição, o capítulo 3 mapeia controvérsias em torno da produção e dos desdobramentos desta que foi uma das exposições “antigas” do Museu Nacional, colocando em diálogo perspectivas

institucionais, antropológicas e de representantes Iny envolvidos no processo. Ao seguir os atores, humanos e não-humanos, envolvidos nas diferentes etapas de produção da exposição, vamos descobrir encontros e eventos que foram importantes para definir o rumo das ações. É nesse capítulo que chegamos até “a(s) peça(s) que falta(m)” e somos envolvidos por uma tensão marcante que emergiu na inauguração da exposição. Através dessa experiência, que gerou conflitos e negociações em torno da transformação de “objetos sagrados” para os Iny em “objetos etnográficos” exibidos na sala expositiva, podemos refletir sobre questões contemporâneas em torno do colecionamento e da exposição de acervos indígenas em museus universitários, com perfil acadêmico e científico, que ressoam junto àquelas levantadas no primeiro capítulo.

Os capítulos desta dissertação foram escritos em cenários bastante particulares, para contemplar as condições diversas (e adversas) da pesquisa e da escrita, optei por incorporar em cada um deles considerações metodológicas e discussões teóricas. É importante ressaltar que os relatos etnográficos que são a base para o trabalho apresentado, foram construídos a partir das demandas e sugestões dos interlocutores que generosamente aceitaram compor este estudo. A (re)criação dessa relação de interlocução incluiu, em um primeiro momento, a utilização de ferramentas online devido ao isolamento social, como vídeo-chamadas, troca de mensagens em texto e em áudio. Esse foi o caso da interlocução com servidores vinculados ao Museu Nacional que atuaram na exposição, Crenivaldo Veloso e Rachel Correa Lima, e também com o pesquisador colaborador Manuel Ferreira Lima Filho.

Figura 2 – Com equipe de pesquisa de campo, em São Félix do Araguaia (MT), aguardando voadeira para ir até Hawaló (Ilha do Bananal-TO)



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Quando foi possível, uma volta as interações presenciais, entre 4 e 11 de Dezembro de 2021, realizei uma etapa de pesquisa de campo na aldeia Hawaló, conhecida como Santa Isabel do Morro, situada na Ilha do Bananal, Tocantins (Figura 2). Essa breve pesquisa de campo foi uma oportunidade que surgiu por meio da participação em uma viagem

que já havia sido programado por outros 7 pesquisadores vinculados a Universidade Federal de Goiás e do Museu Nacional¹², com os quais tenho construído relações de afeto e pesquisa desde a minha graduação. Quando tomei conhecimento que eles estavam organizando a viagem de campo coletiva, após quase dois anos de isolamento social devido a pandemia da Covid-19, consegui um auxílio com o Departamento de Antropologia (UnB) que possibilitou minha participação nesta experiência etnográfica junto ao grupo.

Boa parte dos dias em que passei em Hawaló se concentraram em participar dos encontros entre Rafael Andrade, antropólogo e doutorando do PPGAS/MN, Socrowé – líder espiritual de Hawaló – e sua família, Ixysé Karajá, Kaymoti Karajá, Idjaruma Karajá e Jully Javaé, em atividades voltadas para a formação da nova coleção Iny destinada ao acervo do Museu Nacional. Ainda que esta dissertação não tenha a intenção de caracterizar e analisar a nova coleção Iny, esses momentos foram de grande importância para a escrita desse trabalho e o contexto de “novo colecionamento” marcou os dias em campo. Vale ressaltar que a possibilidade de pesquisa em terra indígena não estava inicialmente prevista e só foi possível após o avanço da vacinação em massa. Diante do cenário anterior, quando a viagem foi realizada, o foco da pesquisa já estava direcionado para as coleções e exposições “do passado”. Portanto, mobilizo desta experiência relatos e registros visuais que contribuam para a narrativa etnográfica em torno da exposição “Os Karajá: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional.

Em Abril de 2022, recebi na casa dos meus pais, em Palmas-TO, Bikunaki Karajá, professora de história da rede municipal, que conheci em 2018 quando estive na aldeia JK (Ilha do Bananal), e seu marido Waxiy Karajá, filho de uma antiga liderança tradicional Iny, Maluaré Karajá, professor e servidor de carreira da Secretaria de Educação, Juventude e Esportes do Estado do Tocantins. Ao longo da pesquisa descobri que Waxiy teve um papel fundamental para a reorganização da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, após sua inauguração. Bikunaki e Waxiy vão nos ajudar a entender um pouco mais sobre as questões relacionadas as “consequências” do colecionamento e da exposição dos *ijasò*, “máscaras” – na linguagem museológica – consideradas sagrados para os Iny.

¹² Cada pesquisador foi a campo com interesse particularmente voltado para o tema específico de sua pesquisa. Além de mim, entre eles estavam, da esquerda para a direita: Víttor Andrade Vieira de Melo (aluno de graduação em Ciências Sociais/UFG); Rafael Andrade (antropólogo e doutorando do PPGAS/MN); Frederico Elias Barbosa Silva (mestrando no PPGAS/UFG); Manuel Ferreira Lima Filho (antropólogo, professor e diretor do Museu Antropológico da UFG), Lucas Yabagata (mestrando no PPGAS/UFG); Diego Mendes Teixeira (arqueólogo do Museu Antropológico da UFG e doutorando do PPGArq/MAE/USP); e Henrique Entratice (doutorando em antropologia pela Universidade Nova de Lisboa).

Ao longo do percurso de pesquisa, realizei interlocuções, trocas e negociações, em meio a um mundo de muitas incertezas, em diálogos que trouxeram à tona memórias e afetos, os quais tive a responsabilidade de me dedicar durante a pesquisa e a escrita, convivendo entre o mundo dos antropólogos, o mundo dos museus e o mundo dos Iny. É neste cenário, que a presente dissertação se situa, na tentativa de compreender práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas, com ênfase nas dinâmicas interculturais e experiências compartilhadas entre os Iny e o Museu Nacional.

CAPÍTULO 1. Oficina “Reconstrução das coleções etnológicas do Museu Nacional”: um olhar para questões contemporâneas a partir de experiências “do passado”

Quando soube da realização da oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”, estava em um momento de reorganização dos meus interesses e estratégias de pesquisa, ao encarar o fato que meu projeto inicial para o mestrado foi impossibilitado devido a restrições sanitárias impostas pela pandemia da Covid-19. Nesse contexto, assim como a maior parte dos pesquisadores contemporâneos a mim, estava buscando na pesquisa mediada pela internet, alternativas para os desafios do isolamento social. Naquele momento, já imaginava um retorno ao trabalho com arquivos digitais das coleções Iny do Museu Nacional – que seria também uma forma de contribuir com a reconstrução do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE/MN) e dar continuidade às pesquisas que desenvolvi durante a graduação. Apresento a seguir falas das oficinas que oferecem elementos interessantes para desnaturalizar práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas, feitas por/para instituições museológicas, bem como noções sobre usos, significados e agências dos próprios objetos.

Utilizo essa experiência como uma porta de entrada para me situar no campo, entendendo a oficina como uma arena de relações interétnicas. Na segunda parte do capítulo procuro mostrar como as falas e experiências compartilhadas motivaram um olhar para as coleções do “passado” do Museu Nacional, que não existem mais fisicamente, a partir de questões contemporâneas, contribuindo para construir o tema desta pesquisa. Desse modo, busco apresentar um panorama dos desafios e das possibilidades da pesquisa antropológica com coleções etnográficas virtuais, em um contexto pós-incêndio e pandêmico. Esta discussão marcou os dias de encontro da oficina e mostraram caminhos para meus passos seguintes: a negociação da pesquisa junto ao SEE/MN e a necessidade de um recorte temático como ponto de partida para o estudo de práticas de colecionamento e exposição de acervos Iny do Museu Nacional. É quando decido seguir os rastros deixados por uma exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, que inaugurou em 2012 e foi atingida por incêndio em 2018.

1.1 Oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”

Nos dias 31/10, 01/11 e 03/11 de 2020, participei da oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”, ministrada por João Pacheco de Oliveira Filho¹³,

¹³ Antropólogo; professor titular do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal do Amazonas; e atual curador das coleções Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (UFRJ).

Renata Curcio Valente¹⁴ e Tônico Benites Guarani-Kaiowá¹⁵, durante a programação da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia (Figura 3). Levando em conta o protagonismo de organizações e pesquisadores indígenas, a oficina buscou promover um debate sobre as “estratégias de reconstrução das coleções etnológicas do Museu Nacional, cujo acervo do século XIX e XX, que era uma fonte importante para a memória sobre os povos indígenas e o patrimônio cultural brasileiro, foi em grande parte destruído pelo incêndio de 2018” (32RBA, 2018). Ainda que a oficina tenha sido realizada com o objetivo pensar sobre as coleções do “futuro” do museu, o encontro colocou em evidência um contraste entre práticas consideradas “antigas” e outras vistas como “novas”. Participar daquela discussão foi extremamente estimulante e me provocou a investigar uma das exposições do “antigo” Museu Nacional, ou seja, anterior ao incêndio de 2018.

Figura 3 – Oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”



Fonte: Prints do vídeo publicado no canal “Bruno Pacheco” no Youtube¹⁶. Acesso em: 17/05/2021.

A oficina foi dividida em três sessões, a primeira dedicou-se a uma apresentação das atividades e dos resultados alcançados no projeto de reconstrução em curso; a segunda, abordou as formas de continuar a implementar o protagonismo indígena na formação de coleções; e a terceira, teve como foco a formação e uso de coleções digitais. Ao longo dos três dias, o evento contou com a presença de 38 participantes¹⁷, sendo 21 indígenas (dos povos Galibi-Marworno, Guajajara, Guarani-Kaiowá, Kadiwéu, Kanindé, Macuxi, Munduruku,

¹⁴ Antropóloga; após uma trajetória de mais de dez anos na Coordenação de Divulgação Científica do Museu do Índio, foi cedida ao Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Departamento de Antropologia do Museu Nacional (DA/MN), em outubro de 2019.

¹⁵ Antropólogo; professor visitante e pesquisador do Programa de Pós- Graduação em Sociedade e Fronteiras (PPGSOF) da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Atualmente, assume o cargo de coordenador da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) em Ponta Porã (MS).

¹⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/C5OVaZAoqdl>>.

¹⁷ Vinculados a instituições/organizações como Universidade Estadual do Maranhão, Universidade de Brasília, Museu Nacional, Universidade Federal do Amazonas, Universidade Federal de Roraima, Universidade Federal do Oeste do Pará, Universidade Federal do Sul da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Associação Brasileira de Indígenas Antropólogos, Museu Maguta (AM), Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque (AP), Centro Cultural Potiguará (PB), Museu do Índio (RJ), Associação das Mulheres Indígenas Munduruku Wakoborum (PA) e Associação das Mulheres Artistas Kadiwéu (MS). Além de produtores audiovisuais, artistas, poetas e pesquisadores independentes.

Nawa, Pankararu, Pataxó, Potiguara, Terena, Tikuna, Tupinanbá e Waiwai) e 17 não-indígenas (7 servidores do SEE/MN e 10 colaboradores externos). Os encontros foram realizados via plataforma “Zoom”, devido ao contexto de pandemia da Covid-19.

Na primeira sessão, 31/10/2020 (sábado), conduzida por João Pacheco, curador do SEE/MN, o objetivo foi a apresentar as linhas de atuação do projeto de reconstrução das coleções etnográficas do Museu Nacional, indicando os desafios para a sua execução, bem como refletindo sobre as novas perspectivas que poderá trazer. A segunda sessão, 01/11/2020 (domingo), guiada por Tónico Benites, antropólogo colaborador do SEE, contou com o relato de sua experiência com a coleta, documentação e registro de objetos entre famílias Guarani-Kaiowá, para a formação da coleção “*Tekoha em Retomada (‘roike jevy’)*”. Já a terceira e última sessão, 03/11/2020 (terça-feira), apresentada por Renata Curcio, antropóloga que atua no SEE, foi dedicada aos “desafios das coleções digitais” e abordou a construção de parcerias com museus internacionais e nacionais, que visam o compartilhamento de coleções etnológicas digitais de povos indígenas do Brasil.

1.1.1 “Antigamente acreditava-se que os indígenas iriam se diluir e acabar”

Tónico Benites contou, durante a oficina, que sua trajetória de formação e pesquisa em antropologia, foi realizada em contato com as coleções e os objetos do Museu Nacional e chamava sua atenção que “as salas pareciam fechadas, com raras presenças indígenas no interior do museu”. Ao mapear o material produzido por indígenas nas reservas do museu, ele foi percebendo que na época de expedição e coleta dos objetos, não havia uma preocupação em identificar as “etnias”. As fichas, de forma muito genérica, continham apenas indicações como “índio do sul” ou “índio do Mato Grosso”. Para ele, o que motivou a “falta de informação”, foi que “antigamente acreditava-se que os indígenas iriam se diluir e acabar” e, dessa forma, os museus reforçavam o pensamento sobre um “índio genérico”.

A fala de Benites lembra a reflexão de Gersem Baniwa (2019a), em que mesmo reconhecendo a importância da Antropologia e da atuação de antropólogos em defesa dos direitos indígenas, o autor adverte:

É importante lembrar que a academia, e junto a antropologia, também participou da dúvida cosmológica ocidental europeia, a respeito da humanidade e capacidade dos povos indígenas. Tal dúvida, total ou parcial, foi suficiente para justificar ou mesmo legitimar moral e espiritualmente todo o processo de massacre, genocídio e etnocídio cometido pelos conquistadores europeus contra os povos indígenas. Tal dúvida também justificou a imposição do estatuto da tutela aos índios, responsável por séculos de silenciamento, invisibilidade ou visibilidade estereotipada, amordaçamento, desempoderamento e negação de qualquer possibilidade de participação, protagonismo e cidadania em tomadas de decisões em questões de seus interesses internos e da vida nacional, regional ou local (BANIWA, 2019a, p.24).

É preciso levar em conta que na construção dessa “dúvida” estavam também os museus, como apresentado na fala de Benites em sua crítica ao que chamou de “práticas antigas” promovidas por essas instituições. Ele dá um exemplo importante disso ao relatar a visita de “rezadores” – *nhanderu* – Guarani-Kaiowá ao SEE/MN, comentando que foi um momento de grande aprendizado para ele e para a equipe do setor. Uma das coisas que os visitantes *nhanderu* disseram, segundo Benites, foi: “já que o Chiru está aqui, ele não pode ficar só por muitos anos, por muito tempo, a gente precisa vir aqui para se comunicar com ele através de um ritual, reza e canto”.

Essa experiência é importante para os estudos com coleções etnográficas, pois permite perceber como as formas “antigas” de exibição e salvaguarda estão distantes das instruções dadas por aqueles que produziram os materiais. Como apontou José Fernandes Tikuna, pesquisador vinculado ao PPGAS/MN e representante Tikuna na oficina, “os mais velhos falam para os pesquisadores indígenas, para que estudem bastante e levem o conhecimento adiante, para que o mundo perceba que estão resistindo”, mas lembram que “alguns cuidados devem ser tomados, pois existem coisas que não podem ser expostas de qualquer forma, que são mais restritas”.

O trabalho de recontextualização de acervos indígenas requer uma retomada das narrativas em torno dos usos e significados daqueles objetos em seus contextos “nativos”, na perspectiva daqueles que os produziram, para uma compreensão de seus múltiplos significados e também dos processos de reapropriações pelos quais passaram. E quando se trata de trajetórias marcadas por rupturas e traumas, essa tarefa se torna particularmente desafiadora. Para Michael Pollak, o trabalho de “enquadramento de uma memória de grupo”, a construção da “memória oficial”, tem limites e não pode ser construído arbitrariamente, dessa forma precisa satisfazer certas “exigências de justificação” (POLLAK, 1989, p.7). Pensando nisso, podemos observar que os critérios que atendiam aos paradigmas científicos-antropológicos da época de formação e documentação das coleções apresentadas por Benites aos “rezadores”, não servem as “exigências de justificação” deles próprios.

É preciso chamar atenção, aqui, para a necessidade de entender que as condições históricas da construção das coleções, podem estar ligadas mais a um processo de “invenção”, do que na “representação” das culturas indígenas, por isso a importância de descobrir e desvelar “processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias” (POLLAK, 1989, p.1), assim como no trabalho de formação das coleções e exposições etnográficas. Portanto, é fundamental reconhecer que o colecionamento e a incorporação de objetos indígenas em acervos, não apenas reflete, mas também tem o poder

de alterar significativamente as formas de vida e agência desses objetos, por meio de complexos procedimentos técnicos e científicos, destacando a necessidade de uma análise crítica contínua dessas práticas no campo da antropologia e da museologia.

Refletir sobre o lugar dos “objetos” na perspectiva da teoria antropológica e das teorias indígenas se mostra cada vez mais necessário para a produção de coleções etnológicas. Na medida em que esse lugar passa a ser questionado, a prática do “colecionamento” aparece como uma “categoria histórica e culturalmente relativa, própria do ocidente moderno e sujeita às suas transformações intelectuais e institucionais” (GONÇALVES, 2007, p.45). Essa perspectiva, abre caminho para uma discussão não apenas sobre como essas práticas moldaram a representação de culturas não ocidentais, mas também como elas foram moldadas por contextos históricos e culturais específicos, além de nos fazer pensar sobre o lugar das perspectivas, das narrativas e das agências indígenas nesse processo.

Os apontamentos de Benites indicam, ainda, uma desconfiança da “versão da história do Brasil” apresentada pelos museus (ABREU 2005, p. 42) e revelam como as representações etnográficas dos povos indígenas através de coleções são formas parciais de descrever esse “outro”. Até os anos 80, pouco se questionava o papel desempenhado pelos museus na produção de conhecimento antropológico e na construção de uma determinada forma de representação do “Outro”. Colecionando e expondo objetos etnográficos a partir de critérios de “autenticidade” e “tradicionalidade”, pesquisadores, instituições e Estados-Nação buscavam salvaguardar uma certa história que sob diversos paradigmas, como do evolucionismo ou do culturalismo, era vista como em processo de destruição. Ou seja, uma concepção em que as “culturas”, as “tradições” deviam ser “resgatadas” e “preservadas”, especialmente através do colecionamento e exibição de seus objetos (CLIFFORD, 1998).

Maria Leuza – liderança da Associação das Mulheres Munduruku *Wakoborün* e representante do povo Munduruku na oficina – fez um relato sobre a luta pelo “resgate” de “urnas funerárias sagradas”, dando um outro exemplo desses “erros do passado” cometidos por uma visão homogeneizadora da ciência, neste caso, da arqueologia. Consideradas heranças deixadas pelos antepassados Munduruku, as urnas foram retiradas dos “lugares sagrados”, por empresas que construíram usinas na região, e levadas para um museu de arqueologia. Segundo ela, as urnas são a “vida” que dá “energia” para o povo: “mãe dos peixes, dos animais, da floresta”. Essa retirada foi vista como uma grande injustiça e “trouxe muitas consequências”, para as comunidades da região, como “a perda de mulheres por acidentes de raio”, “picada de cobra” e “diminuição peixes” – tudo por conta de as urnas estarem presas dentro do museu.

A mobilização indígena para resgatar as urnas foi recebida com violência pela empresa. Resistindo e insistindo no resgate, Maria Leuza conta que eles só tiveram “sossego para manter a vida e os espíritos em paz” depois de conseguiram retirar as urnas do museu e enterrá-las nos lugares sagrados. Para a liderança, esse é um caso que demonstra de como os museus tem que “aprender com os erros do passado”. Este exemplo narrado por Maria Leuza chama atenção para o papel do museu, que participou da ação de violência contra os Munduruku e que é preciso que situações como esta sejam reparadas, que não se repitam.

A partir dos anos 1990, Regina Abreu (2012), observa que ocorreram diversos posicionamentos de grupos indígenas com relação às instituições de patrimônio, de museus e universidades. Sua análise leva em conta essa interação a partir de experiências de construção de museus indígenas no Brasil e da participação de indígenas dos povos Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi Kali'na e Galibi-Marworno na produção e montagem de exposições para o Museu do Índio (RJ), bem como para museus indígenas (ABREU, 2012). Assim como as experiências apresentadas pela autora, os relatos articulados aqui, colocam em evidência o questionamento desses grupos sobre a criação e manutenção de representações genéricas do “índio”, bem como suas reivindicações pela “auto-representação” e para que “erros do passado” não se repitam.

1.1.2 O compromisso dos museus na potencialização da “luta pela memória”

“O que fazer diante da destruição de objetos que ‘se tornaram’ patrimônio?”, é uma das questões que acompanha o trabalho de Alberto Goyena sobre a demolição de duas estátuas de Buda, no vale de Bamiyan (atual Afeganistão). O autor mostra como a “demolição, assim como a construção e a restauração, tem mesmo seus vocabulários próprios” (GOYENA, 2013, p.22). A análise dessa experiência contribui para pensar sobre o contexto do Museu Nacional, embora os contextos sejam diferentes, ambos os casos envolvem a perda de elementos culturais significativos, além de envolver um processo de reconstrução que é complexo e requer decisões cuidadosas, com implicações históricas e políticas após os eventos traumáticos. Na medida em que o autor volta o olhar para a forma como os processos de “construção” e “destruição” do patrimônio cultural também estão “impregnados com uma surpreendente capacidade de desvelar novas histórias e novos objetos que ficaram presos ou esquecidos dentro, por trás ou entre os elementos de uma construção” (GOYENA, 2013, p.41).

As políticas de memória, conforme observado por Regina Abreu (2005), são o resultado de dinâmicas deliberadas de lembranças e esquecimentos. Perceber esse movimento

de seleção e a manipulação do passado, nos levam a questionar o poder e influência dos museus, pois o que é deixado de fora da narrativa muitas vezes reflete quem tem voz e quem está sendo marginalizado ou silenciado. Nessa dinâmica, retomar acervos e coleções etnográficas, que também podem ser pensados a partir da categoria de patrimônio cultural, implica também em observar o modo como são utilizados ora como instrumentos de valorização e afirmação cultural, ora como algo a ser negado e destruído. A partir de um desastre patrimonial, como o incêndio do Museu Nacional, o resgate ou a reconstrução da memória, aparece engajado a demandas de reparação histórica e de justiça, como indica Goyena, em um jogo entre “desaparecimento e construção, objetos reconhecidos como ‘patrimônio’ podem ser experimentados e ativados como símbolos de identidade” (GOYENA, 2013, p.36).

É nessa direção, de justificar pesquisas e aprofundamentos sobre as coleções e práticas de colecionamento do “passado” que João Pacheco indica, em uma de suas falas durante a oficina, a leitura dos livros, “No Coração do Brasil: A expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912)”, de Rita de Cássia Melo Santos (2020), e “Mil peças: coleções Tikuna do Museu Nacional”, de Bianca Luiza Freire de Castro França (2018), lançados durante a RBA de 2020. Ambos os trabalhos ressaltam a importância da pesquisa etnográfica e histórica dedicada a produção de coleções e de exposições de etnologia indígena, e ganharam uma relevância ainda maior após o trágico incêndio de 2018, se tornando importantes referências para o processo de reconstrução das coleções do SEE/MN.

Outra iniciativa mencionada pelo curador do SEE/MN foi a exposição intitulada “Os Primeiros Brasileiros”¹⁸, a única com coleções de etnologia do Museu Nacional que escapou à destruição pelo incêndio. Esta exposição estava em preparação para o seu lançamento no formato virtual. Apesar da exposição ser anterior ao incêndio, Tonico Benites considera que aquela exposição “já é mais atualizada, tem outros tipos de descrições, consistentes, aprofundadas e detalhadas”. Vale notar que, nesse contexto, experiências “do passado”, em relação a eventos anteriores ao incêndio, não foram citadas apenas como exemplo do que deve ser esquecido e abandonado. Em alguns casos, essas experiências podem ser retomadas como exemplos de práticas “mais atualizadas” e que trazem contribuições importantes para o debate contemporâneo.

Um ponto bastante discutido na oficina foi a necessidade de pensar coletivamente no processo de reconstrução das coleções do Museu Nacional, como disse João Pacheco, “em

¹⁸ Mais detalhes da exposição “Os Primeiros Brasileiros” serão abordados no capítulo 3 deste trabalho.

bases diferentes das que existiram antes [...] diferentes de outros processos de colecionamento de peças indígenas”. Levando em conta que “as práticas de colecionamento coloniais estão abolidas dentro da realidade atual” e que “estamos buscando agora uma nova refundação, junto aos indígenas”, João Pacheco refere-se ao momento atual como “virada total”, indicando a superação do colecionamento cujas bases e os critérios eram definidos a partir de noções estéticas externas, estabelecidas por pesquisadores, viajantes, comerciantes etc., que, constantemente, colocavam os indígenas dentro de referências bibliográficas “estanques no tempo”.

Para João Pacheco, as novas coleções e o Museu Nacional podem ser “uma arma” para o próprio povo indígena recuperar sua memória, formular estratégias políticas de memória e lutar pelo seu bem-estar. Entendendo que as coleções estão profundamente relacionadas a história, criatividade e luta de cada povo, João Pacheco indica que “não se trata de corrigir erros acumulados, mas sim buscar definições feitas com os próprios indígenas, que vão dizer quais peças serão coletadas, de que forma e quais são os sentidos rituais e políticos que elas têm”. A intenção que João Pacheco compartilha com os demais participantes é que as coleções busquem o contexto, a vida em coletividade, em vez do “antigo” olhar externo e estrangeiro.

A “luta pela memória”, expressão utilizada em diversas falas durante a oficina, seja pelos líderes, pelos artistas, pelos professores, como foi dito, deve estar, então, sintonizada com o processo de reconstrução das coleções, para que o museu possa “assumir o compromisso de contribuir e potencializar essas lutas”. João Pacheco alerta para o fato de que existem pessoas que continuam realizando práticas de colecionamento de maneira indevida, roubando, subornando etc., o que chama de “práticas de colecionismo extrativistas e predatórias”. E, segundo ele, a concepção de que “a memória não existe apenas no coletor ou na instituição, mas que é uma coisa viva”, é uma marca relevante para as novas atividades de colecionamento. A crítica e a proposta de João Pacheco estão sintonizadas àquelas feitas por James Clifford, em relação a superar práticas da “museologia colonial” em direção a uma “museologia cooperativa” (CLIFFORD, 2003, p.267).

A proposta do Museu Nacional em relação as novas coleções, bem como das formas de exposição e contextualização dos objetos, pode ser vista como estratégia que busca evitar a “negação da coetaneidade”, ou seja a “persistente e sistemática tendência em identificar o(s) referente(s) da antropologia em um Tempo que não o presente do produtor do discurso antropológico” (FABIAN, 2013, p.67). Expondo as contradições de práticas de pesquisa “antigas”, leva em conta que as “novas” práticas não podem desconsiderar o tempo

ocupado/compartilhado por todos aqueles que participam de sua produção. Nesse sentido, como indicou o curador do SEE/MN, formar coleções não será mais tratado como uma “simples coleta”, mas como uma produção de conhecimentos que imbrica museus, antropologia(s) e populações indígenas, mobilizando-os em um novo contexto social concreto, conformado por relações de força e interdependência. Um “modelo” que tenta romper “radicalmente” com as práticas museográficas “tradicionais” e “superadas”, dando atenção à vitalidade e à resistência dos povos indígenas.

Ganhou destaque nas falas durante a oficina a importância dos indígenas que também são intelectuais e artistas, apresentarem os seus materiais como “obras” e não apenas em “coletivos genéricos”. João Pacheco, ao abordar essa temática, enfatizou a necessidade de apresentar não apenas as peças em si, mas também “o retrato do produtor, as falas e tudo o que contribuir para recuperar o sentido dessa peça”. Além disso, João Pacheco criticou o costume dos museus europeus do passado, que foram construídos em uma época em que as pessoas “pensavam os indígenas de maneira muito simplificada, com base na visão da Ciência, da história natural, que organizou os museus. Dessa forma, os indígenas eram vistos como se todos fossem iguais”.

Segundo o atual curador do SEE, não se trata apenas de desenvolver ações de “curadoria participativa” ou “requalificação de peças”, etc., mas o compromisso deve ser com a luta dos povos. “Para que as informações dos museus europeus, por exemplo, possam chegar até as aldeias, que lá os indígenas possam refletir sobre elas, sobre como vão refazer e avaliar aquela peça e como esse conhecimento vai ser incorporado a vida atual deles”. José Fernandes Tikuna refere-se a esse processo como “colocar cada coisa no seu devido lugar”. Tal abertura do colecionamento para a presença e agência indígena não se deu sem um contexto, é uma conquista protagonizada pelo movimento indígena, contando com a parceria de diversos aliados que compõe o campo indigenista.

Como nos lembra Clifford (1998), os modelos de “autoridade etnográfica” – seja experiencial, interpretativa, dialógica e/ou polifônica – passam a desenvolver modos mais colaborativos de produção do conhecimento etnográfico a partir do questionamento dos estilos coloniais de representação, feitos em grande parte por aqueles que historicamente foram representados como os “Outros” do ocidente. Diante disso, alertava o autor, “os antropólogos terão cada vez mais de partilhar seus textos, e por vezes as folhas de rosto dos livros, com aqueles colaboradores nativos para os quais o termo ‘informante’ não é mais adequado, se é que algum dia já foi” (CLIFFORD, 1998, p.55).

Ao pesquisar sobre a representação dos “índios brasileiros da Amazônia” em exposições na Inglaterra e na França, Cíntia Lana – pesquisadora e colaboradora não-indígena do grupo Waiwai na oficina – comenta que identificou “poucas iniciativas para os indígenas atuarem na curadoria das exposições e definir a forma como eles gostariam de ser representados”. Segundo Renata Curcio, o trabalho de recuperar imagens e formas de produção dos objetos, através das parcerias internacionais com museus da Europa, revelam que “as coleções etnográficas de povos indígenas em museus estrangeiros em formato digital apresentam, em geral, informações sistemáticas e simplificadas, que vieram das fichas museográficas, muitas contendo equívocos de registro”.

Curcio questiona como proceder diante de informações que têm erros ou quando faltam informações, e em que medida retomar esses equívocos pode ajudar a pensar a relação com o passado. Visto que há demanda por parte de indígenas para recuperar essas informações e disponibilizá-las “online”, algumas propostas destacadas por Renata em relação aos acervos virtuais foram “garantir acesso, capacitação, protagonismo indígena na gestão e pesquisa sobre o patrimônio cultural em formato digital” e a “criação, pelos indígenas, de um protocolo de recomendações ou de princípios éticos para uso, gestão e difusão de informações em formato digital sobre a memória dos povos indígenas”. Essas iniciativas de “retomada” das coleções acervadas em museus europeus, estão engajadas, também, ao que Clifford enfatiza ao dizer que uma investigação sobre “a história das coleções é fundamental para uma compreensão da maneira como os grupos sociais que inventaram a antropologia e a arte moderna apropriaram-se das coisas exóticas, dos fatos e significados” (1994, p.73).

É preciso, no entanto, reconhecer alguns limites dessa proposta de trabalho operada pelas relações entre o museu, a academia e o espaço extra-acadêmico. Quando olhamos para o quadro de funcionários do SEE, por exemplo, o número de representantes indígenas é zero¹⁹. Ou seja, aqueles a quem a proposta teoricamente se direciona estão no lugar de “consultores”, “parceiros” ou “representantes”, mesmo que alguns deles estejam dentro da instituição na posição de pesquisadores. No contexto da oficina estão em cena, as

¹⁹ Em 2022, dois anos após a oficina, foi anunciado no Boletim Interno do Museu Nacional - Harpia, Edição Nº 017, dezembro de 2022: “Tonico Benites Guarani-Kaiowá é o nosso primeiro curador indígena”. Conforme indica a notícia, Tonico já colabora com a recomposição do acervo para o Museu Nacional/UFRJ de forma direta e voluntária, desde setembro de 2018, mas o contrato foi firmado apenas em 2022, “por meio de projeto do Setor de Etnologia e Etnografia financiado pelo Instituto Cultural Vale”. Apesar da notícia promissora, se trata de uma contratação temporária e João Pacheco menciona na entrevista que busca formas para contratar Tonico Benites de forma permanentemente, “para que ele tenha dedicação exclusiva a esse importante trabalho curatorial”. Disponível em: https://harpia.mn.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/12/boletim_harpia_edicao_17.pdf. Acesso em 06/09/2023.

estratégias indígenas – que lutam cotidianamente por um lugar resistência e protagonismo, tantas vezes negado pela epistemologia da Ciência – na tentativa de subverter a lógica do apagamento. Ainda que seja possível notar um movimento de desafiar os museus como “instância canonizadora” (ABREU, 2005) pela própria equipe do SEE, é preciso levar em conta que “uma museologia cooperativa pressupõe compartilhar, de fato, o controle administrativo e as decisões sobre o museu, não se limitando a atribuir aos índios um papel meramente consultivo” (CLIFFORD, 2003, p.286).

Aqui destaco também o comentário de Regina Abreu (2005) sobre a posição por vezes “confusa” de antropólogos que atuam duplamente no campo acadêmico e no campo do patrimônio: “a perspectiva acadêmica, reflexiva, tem uma especificidade com relação ao trabalho de atuação em uma área que, independentemente das relativizações que se possam fazer, funciona como instância canonizadora, formando ícones e símbolos da memória nacional (ABREU, 2005, p.44). Desse modo, considerando o museu como “arena” de conflitos, o contexto em que a instituição está inserida e a capacidade de mobilização política (de recursos humanos e financeiros) para colocá-las em ação, é preciso também ponderar que as propostas de um “novo colecionamento”, muito presente nas falas durante a oficina, nem sempre são alternativas de simples execução.

1.1.3 O colecionamento de Tônico Benites junto a comunidades Guarani-Kaiowá

Tônico Benites relata que muitas peças usadas para amarrar, bater e torturar pessoas, na época da ditadura militar, como correntes, algemas, cipó, madeira e cacetes, ainda são encontradas e guardadas pelas famílias Guarani-Kaiowá. E isso levanta uma questão sobre a possibilidade de reunir materiais que remetem a memórias “tristes e dolorosas”, na formação das novas coleções. Ele pergunta ao grupo reunido na oficina: “isso são coisas para levar para o museu?”. Como foi discutido, apenas a percepção dos próprios indígenas pode ser capaz de responder sobre quais memórias eles querem que seja passada para a “sociedade nacional” através do museu. Se as memórias daqueles objetos estão interligadas com suas lutas, é fundamental que esses objetos sejam apresentados e aceitos pelo museu. A coleção “Retomada” é um exemplo dessa indissociabilidade entre a memória dos objetos e a memória das lutas indígenas. A coleção leva esse nome, dado por Benites, porque “retomada” é uma palavra forte para os Guarani-Kaiowá, que fala sobre um processo político tanto de retomada das “práticas e tradições com seus encantados”, até a “retomada de terras e a luta por direitos”.

O processo de reunir objetos para a referida coleção, está sendo realizado através de várias “rodadas” de visitas, entre comunidades Guarani-Kaiowá. Benites conta que leva tempo para “amadurecer a conversa e o diálogo” com as lideranças e as famílias. Ao levar a notícia do incêndio aos “rezadores” de sua região, ouviu da maioria deles a vontade de participar da formação das novas coleções, porque dessa forma eles sentem valorizados, “sabendo que as peças nos museus frequentemente recebem visitantes que se interessam por elas”. Perguntar para as famílias da retomada “o que você pode doar?” e “o que gostaria que estivesse lá?”, ajudou que elas entendessem que poderiam doar objetos que falassem de suas lutas. Outro exemplo que ele cita é uma vestimenta doada para a nova coleção que foi usada durante mais de 20 anos, em idas para Brasília-DF, para participar de movimentos indígenas, e em diversos momentos de retomada e lutas políticas importantes para os Guarani-Kaiowá.

É possível notar aqui, como a experiência museológica indígena vai se apropriando do museu enquanto uma “arma da cultura”, ou seja, “uma das ferramentas para a construção e afirmação de suas identidades sociais”, dando sinais de seu “potencial transformador para a própria museologia e, sobretudo, para as relações entre os museus e a Antropologia” (ABREU, 2012, p. 310). Esses relatos de Benites revelam que o “poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante” (GOYENA, 2013), despertou o interesse das famílias Guarani-Kaiowá em colaborar com a reconstrução. Tais iniciativas também mostram a importância dos objetos para testemunhar a história de colonização, violência e exploração que os povos indígenas vivenciaram (e vivenciam).

Uma experiência que exemplifica o processo de “rachar por dentro o sucesso dos colonizadores”, expressão utilizada por Michel de Certeau, é o caso das etnias indígenas das colônias espanholas que, mesmo submetidas a dominação, “muitas vezes faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não aquela que o conquistador julgava obter por elas” (DE CERTEAU, 1994, p.39). De forma semelhante, os grupos indígenas que se apropriam, ou desejam se apropriar, do processo de colecionamento para instituições museológicas, das próprias instalações dos museus e dos recursos advindos dessa relação, não necessariamente estão consentindo à proposta “oficial”, e podem estar aproveitando a oportunidade para “jogar com os mecanismos da disciplina na tentativa de alterá-las” (DE CERTEAU, 1994, p.41). Para de Certeau (1994), as “táticas” de grupos que ocupam um “não-lugar” e se caracterizam por atos e maneiras de aproveitar a situação, muitas vezes de modo indissociável de ações cotidianas, que se diferem das “estratégias”, que são

mobilizadas a partir de um lugar próprio e isolável, ou por uma instituição, escondendo “sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta” (DE CERTEAU, 1994, p.47).

Nesse sentido, as “táticas” indígenas de negociar com o museu (e assim, com o Estado e a “sociedade nacional”), nos termos de De Certeau, muitas vezes são formadas por “trilhas em parte invisíveis” (DE CERTEAU, 1994, p.45). No entanto, as diferentes maneiras em que os representantes indígenas demonstram querer participar da experiência da reconstrução das coleções, como uma oportunidade de trazer a superfície, através dos objetos, “memórias clandestinas e inaudíveis”, ou “subterrâneas”, nos termos de Pollak (1989), podem indicar rastros de suas “táticas” em ação. As memórias não-ditas e invisibilizadas, por processos históricos de colonização e dominação, não foram esquecidas e passam atuar no museu como arena política de contestação, reivindicação e resistência. Aproveitando para invadir o espaço público, reinterpretar o “passado” e questionar as representações e objetivações das “culturas indígenas” feitas pelos museus no processo de “enquadramento da memória”.

1.1.4 “Quem vai zelar dos objetos” e “o retorno para a comunidade”

Com “recursos limitados” e “equipe pequena”, os membros do SEE/MN demonstram em suas falas a intenção de “escutar, aprender e construir juntos aos indígenas algo que não seja apenas para o Museu Nacional, mas, também, para as dentro das aldeias”. Uma das experiências citadas é o “Museu Maguta”²⁰ do povo Tikuna, primeira experiência de museu indígena no Brasil, lembrado pela “luta por construir memória a nível local” e não apenas “nas prateleiras do museu”. Para José Fernandes Tikuna, o trabalho de reconstrução das coleções “irá contribuir dentro das aldeias, principalmente com as escolas”. Aspecto também indicado por Tarisson Nawa – jornalista e antropólogo, vinculado ao PPGAS/MN, representante do povo Nawa na oficina – quando diz que os materiais que “guardam as memórias e falas dos mais velhos, podem ser usados nas escolas indígenas e fortalecer os jovens”. Tarisson apresentou um vídeo de uma série chamada “Memórias Nawa”, que foi produzido pensando na proposta da oficina. Segundo ele, a relação com o projeto de reconstrução das coleções e a iniciativa da produção dos vídeos na comunidade provocaram o retorno de práticas que muitos já tinham deixado de fazer.

Luan Potiguara, membro do Centro Cultural Potiguara e representante do povo Potiguara na oficina, comentou sobre a luta de seu povo para fazer um museu a partir da

²⁰ Experiências relacionadas ao Museu Maguta serão abordada no capítulo 3 deste trabalho.

retomada de um espaço que era símbolo de “opressão e medo” – um “palacete” construído pela família sueca Lundgren dentro de sua aldeia. A iniciativa transformou o edifício em um centro cultural. Luan diz que para conseguir os objetos para serem expostos, foi realizado um levantamento em 33 aldeias e que muitas pessoas se interessam em contribuir. Mas algumas preocupações surgiram, algumas pessoas ficam “receosas em mandar os objetos porque tem sentimentos por eles”. Além disso outra dificuldade enfrentada é não ter a terra demarcada, a falta de segurança do prédio e a falta de recursos financeiros e estruturais.

Segundo Luan, o papel do centro cultural envolve “manter a memória”, “se preparar para o futuro” e “combater o preconceito com os índios do Nordeste”. Rita de Cássia Melo, antropóloga vinculada a UFPB, que colabora atualmente com projetos junto aos Potiguara, lembra que eles têm uma longa história de colecionamento e vê na reconstrução das coleções uma oportunidade de reverter as perdas, silenciamentos e apagamentos dos povos indígenas do Nordeste. Podemos observar na fala de Luan, que o centro cultural, assim como o Museu Maguta ou o projeto “Memórias Nawa” citados anteriormente, não se assemelham a concepção de um museu “tradicional”, mas são um “prolongamento das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente” (CLIFFORD, 2003, p.258).

Bartolomeu Santos, pesquisador vinculado ao PPGAS/MN e representante do povo Pankararu na oficina, comenta que cada tronco familiar, entre os Pankararu, guarda informações e objetos específicos. Cada família “zela os mistérios envolvidos”, sendo que existe uma restrição de acesso a “determinados mistérios” entre as diferentes famílias. Segundo Bartolomeu, ao doar uma peça “é como se fosse um pedaço deles, é como se estivesse dando um filho, ou algo mais” e que os objetos não são “daqueles que guardam eles”, mas sim das “entidades sagradas do povo Pankararu”. Ele questiona sobre como o museu, no processo de reconstrução, vai lidar com essas especificidades de cada objeto (em respeito a cada cosmologia indígena) na organização dos materiais.

Visto que o acesso, aberto ou restrito, aos objetos, é uma preocupação das lideranças Pankararu, Bartolomeu indica que o SEE/MN vai ter que trabalhar em uma parceria muito próxima às comunidades, pois as coleções “falam” e a doação dos objetos lida com componentes que têm “vida” e “inteligência”. Ele ressalta, ainda, que colocar as coleções sagradas no museu, torna o museu um lugar sagrado e que é importante saber “quem vai zelar dos objetos” e “qual o retorno para a comunidade”. O relato de Bartolomeu nos lembra que os objetos não existem isoladamente. Em sua fala é possível notar como certos objetos fazem parte das famílias, evocam memórias e associações que não se desfazem nessa redefinição

cultural de novos usos que são atribuídos aos objetos ao serem incorporados pelos museus. Esses objetos fazem parte de uma rede de relações sociais e cósmicas, nas quais desempenham as mais variadas funções e se inserem em diferentes temporalidades.

Pensando na diversidade de relatos mitológicos indígenas sobre o surgimento ou a distribuição das tecnologias, percebemos que a fabricação de artefatos de alguma forma também é uma fabricação de pessoas. Lúcia Van Velthem (2002) faz uma reflexão sobre as transformações no “status” dos objetos a partir da noção de “objetos cativos”. Nesses termos, percebemos como a simbólica de agressão e predação nas relações interétnicas do contato também estão presentes na forma como os objetos são assimilados em cada povo, contexto e cosmologia. Quando observamos as demandas por novas formas de exibição e salvaguarda de artefatos indígenas em museus, as restrições e recomendações, percebemos que mesmo fora de suas rotas mais usuais e cotidianas, os objetos ainda têm algo que os conecta com outros agentes, humanos e não-humanos. Hugh-Jones, se refere a esse processo dizendo que tais objetos, mesmo transitando entre diferentes contextos, mantêm uma qualidade que chama de “*gift-like*”, um dos exemplos utilizados pelo autor se refere a cestas Yanomami comercializadas com *souvenirs* no aeroporto de Boa Vista-RO. A partir daí podemos fazer uma comparação com objetos indígenas que vão para o museu, mesmo “alienados” de seus contextos de origem, passando de um regime de valor para outro, por redefinições culturais e novos usos, os objetos mantêm qualidades de “*gift-like*”, através de suas memórias e associações (HUGH-JONES, 1992, p.54).

As preocupações sobre “quem vai zelar dos objetos” e “qual o retorno para a comunidade” ressaltam a importância de considerar não apenas os aspectos materiais e culturais dos objetos, mas também as relações sociais e cosmológicas que os envolvem. A noção de objetos como “*gift-like*”, demonstra a importância de abordar os objetos indígenas nos museus com sensibilidade, reconhecendo que eles são mais do que simples artefatos, são mediadores de identidade, memórias e conhecimentos ancestrais. Nesse sentido, a colaboração estreita entre os museus e as comunidades é fundamental para garantir o respeito às especificidades culturais e a preservação do significado e da sacralidade dos objetos, desafiando práticas museológicas tradicionais e privilegiando as perspectivas das comunidades indígenas envolvidas.

1.1.5 Nova coleção do povo Iny e ausências que devem ser notadas

Sokrowé Karajá, liderança ritual da aldeia Hawaló (Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, Tocantins), foi convidado para falar sobre o trabalho de formação da primeira nova

coleção Iny para o Museu Nacional, mas devido a problemas em sua conexão de internet, ele não conseguiu entrar na chamada. Quem relata essa experiência é Rafael Santana Gonçalves de Andrade, antropólogo vinculado ao PPGAS/MN²¹, que desenvolve pesquisas sobre acervos Iny do Museu Nacional junto a Sokrowé e sua família desde 2013. Rafael tem uma trajetória de pesquisa junto a coleções Iny do Museu Nacional desde 2013 e foi contratado como consultor da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), após o incêndio de 2018, para trabalhar no projeto de pesquisa de conteúdo para a nova exposição permanente do Museu Nacional.

O processo de formação da coleção Iny vem sendo discutido entre Rafael e Sokrowé desde 2018. Durante a oficina, Rafael apresentou três doações feitas por Sokrowé em 2019, para as novas coleções do Museu Nacional. Para integrar esses objetos ao SEE, os dois estão produzindo documentação a respeito das peças, bem como sobre a trajetória e as relações que eles suscitam. Rafael mostrou fotografias das peças e comentou que esses objetos foram escolhidos por Sokrowé pois representam sua posição de liderança ritual. As peças são um banco de madeira e um vaso de cerâmica utilizados por Sokrowé em rituais de iniciação masculina – *hetohokÿ*; e uma *ritxoko*, boneca de cerâmica.

Figura 4 – Vasilha cerâmica com grafismos Iny (Karajá) escolhida pelo cacique Sokrowé Karajá para a representação nas coleções



Foto: Francisco Moreira da Costa e Franco Salvoni²².

Rafael contou sobre os usos e significados do banco ritual, que foi utilizado pela última vez em uma aldeia que não tinha um líder ritual estabelecido e convidou Sokrowé para a retomada do ritual de iniciação dos jovens. O vaso doado (Figura 4) também foi utilizado por Sokrowé para colocar ervas, que fortalecem os guerreiros, durante a realização do ritual

²¹ Mestre em Antropologia Social pelo PPGAS/UFG e doutorando do PPGAS/MN.

²² Disponível em: <https://harpia.mn.ufrj.br/etnologicas/>. Acesso em: 17/05/2021.

de iniciação. O vaso foi feito por Koaxiru, uma ceramista Iny reconhecida, que trabalhou com muitos pesquisadores, entre eles a antropóloga Maria Heloísa Fénelon Costa. Koaxiru esteve presente nos eventos de inauguração da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, no Museu Nacional, em 2012, e tinha um papel importante na relação das ceramistas Iny com diversos projetos de pesquisa. Ela faleceu em outubro de 2020, em decorrência da Covid e a sua memória ficou registrada junto a peça doada. E a *ritxoko*, feita por Mahiru – ceramista de uma geração mais nova entre as mulheres Iny, representa o *jyré* – nome dado ao menino durante a iniciação masculina – adornado e sentado no banco ritual.

Figura 5 – Cerimônia de doação da *ritxoko* enviada por Kaymoti Kamayurá para o Museu Nacional

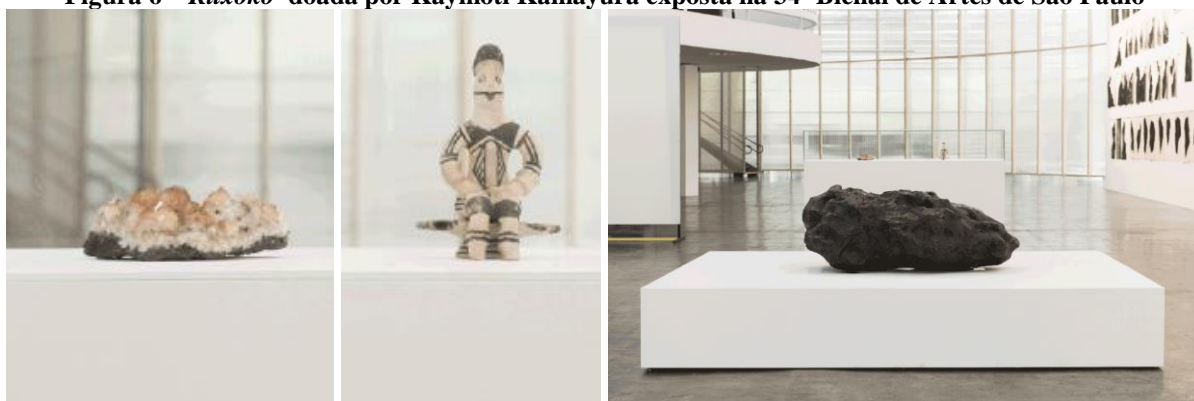


Fonte: Site do Museu Antropológico (UFG)²³, acesso em: 20/05/2021.

Rafael comenta que a sogra de Sokrowé, Kaymoti Kamayurá, também realizou uma doação para o Museu Nacional, em 2018, e que foi a primeira peça recebida pelo SEE/MN após o incêndio, também uma *ritxoko*. Estive presente na ocasião da entrega dessa doação à Edmundo Pereira, na época chefe do Departamento de Antropologia do Museu Nacional (Figura 5), realizada no Museu Antropológico (UFG). A *ritxoko* presenteada por Kaymoti, para ajudar na reconstituição da coleção, foi destaque na 34ª Bienal de Artes de São Paulo (2021) (Figura 6), ao lado de uma pedra ametista, que ao passar pelo incêndio no Museu Nacional, com o calor se transformou em citrino, e do meteorito e do meteorito Santa Luzia, segundo maior meteorito encontrado no Brasil, descoberto em 1921. É interessante observar o modo como a *ritxoko* doada por Kaymoti é engajada, junto aos outros objetos, na construção de sentidos em torno do valor e da importância de resistir, provocando a pensar quais histórias essas peças contam. Kaymoti e sua *ritxoko* também ganham protagonismo para reforçar as campanhas para a recomposição dos acervos do Museu Nacional.

²³ Disponível em: <https://museu.ufg.br/n/113546-professor-edmundo-pereira-ministra-curso-de-colecoes-antropologicas>

Figura 6 – *Ritxoko* doada por Kaymoti Kamayurá exposta na 34ª Bienal de Artes de São Paulo



Fonte: Levi Fanan, Site da Fundação Bienal de São Paulo²⁴, acesso em: 20/05/2021.

Clifford (2003) ao comparar características gerais de museus “nacionais” e museus “tribais”, considera que questões de parentesco e de propriedade costumam ser “evitadas nas exposições dos grandes museus, onde as relações familiares e a história local estão diluídas no patrimônio da Arte ou numa narrativa sintética da História” (CLIFFORD, 2003, p.278). Essa consideração pode nos levar a refletir sobre coleções do “passado”, sobre quais “os mecanismos que levaram uma sociedade a valorizar aqueles objetos e não outros” (ABREU, 2005, p.44). Podemos observar, por meio desse breve relato de Rafael, que os critérios de colecionamento desenvolvidos por Sokrowé e Kaymoti, em relação ao que eles querem que esteja no Museu Nacional, subverte o que tradicionalmente se esperaria de uma coleção etnográfica formada para um grande museu nacional. Os objetos escolhidos parecem realçar o contraste entre práticas “antigas” e “novas”, discutidas durante a oficina, por estarem emaranhados em relações de parentesco e por serem associados em um conjunto que remete ao ritual de iniciação masculina – *hetohokyĩ*.

Eu já havia me apresentado no início da oficina e após a fala de Rafael, fui convidada por ele para comentar sobre minha experiência de pesquisa com coleções etnográficas e junto ao povo Iny. Falei sobre a pesquisa que realizei junto a professores Iny, que são alunos do curso de formação de professores indígenas da UFG. Comentei que levei fotografias de uma coleção “antiga” do Museu Nacional para 2 aldeias na Ilha do Bananal (Tocantins) e como essa experiência despertou o interesse dos professores Iny – que também são pesquisadores – pelo material, especialmente para contribuir no processo que chamaram de “retomada de saberes”. Comentei brevemente sobre os projetos em curso junto a representantes Iny, especialmente em relação a possibilidades de utilização do acervo digital que o Museu Nacional estava retomando, como fotografias e informações digitalizadas sobre

²⁴ Disponível em: <<http://34.bienal.org.br/agenda/9120>>.

algumas das coleções Iny que se perderam no incêndio, fruto de pesquisas e trabalhos anteriores do SEE.

No momento em que fui convidada a relatar essa experiência, percebi meu lugar na oficina mudar. Para além de uma ouvinte “interessada”, fui reconhecida pelo grupo como alguém que poderia contribuir para o projeto de reconstrução das coleções. Engajamento que busquei corresponder em seguida. Mesmo com a participação de Rafael e até mesmo a minha, não é de menor importância notar a ausência dos representantes Iny na oficina, que pudessem falar em primeira pessoa sobre as novas coleções e apresentar suas demandas. As questões das desigualdades digitais devem nos levar a refletir em que medida as relações virtuais ampliam ou restringem a possibilidade de participação em atividades como esta oficina, que tem como requisito fundamental a utilização de equipamentos conectados à internet.

1.1.6 É impossível esquecer algo que está em toda parte...

O movimento da equipe do SEE/MN, que propõe abandonar as práticas de colecionamento coloniais, extrativistas e predatórias, por uma prática mais colaborativa e engajada de forma ativa na “luta pela memória” e pelos direitos indígenas é, sem dúvida, fundamental. Não só para a reconstrução do acervo destruído, mas para construção de práticas antropológicas e científicas menos etnocêntricas, diante dos desafios e críticas pós-coloniais relacionados a “representação” e “autoridade” estendido ao campo dos museus. Os grupos indígenas que, ao contrário do que se havia previsto, estão renascendo e não desaparecendo, se organizam em iniciativas que oferecem respostas as coleções e exposições ditas “tradicionais”.

É interessante observar no trabalho de Dominique Gallois (2002) – que explora as representações sobre o contato dos Waiãpi a partir da convivência interétnica – como o tema dos objetos se insere e é, de certa forma, central. Na discussão proposta pela autora é possível perceber como a produção, circulação, troca e comercialização de ferramentas, objetos e mercadorias estão relacionados ao contexto de mudanças ou modulações nos discursos políticos de auto-representação Waiãpi. Ou seja, como o agenciamento, muitas vezes operado a partir de motivações impostas, ou por necessidade de sobrevivência, provocam ou são provocados por transformações materiais e técnicas. E, para além do caso Waiãpi, podemos pensar que a formulação dos discursos políticos expressos na oficina também articulam elementos da consciência histórica que cada povo tem das suas relações de contato com instituições museológicas e, diante disso, formulam discursos como “estratégia político simbólica essencial na situação de enfrentamento interétnico” (GALLOIS, 2002, p.212).

As falas dos representantes indígenas, assim como da equipe do SEE, tratam de uma consciência histórica sobre a forma como as relações interétnicas entre povos indígenas e os “brancos” foi feita a partir, também, de uma manipulação dos objetos, isso desde as narrativas mitológicas até as situações contemporâneas, e influenciou diretamente na formação de diferentes gerações de lideranças e pesquisadores, bem como na relação entre eles. Nesse sentido, entender como esses jovens indígenas estão lidando, por exemplo, com as tensões entre mudança e manutenção da “tradição”, ou da “cultura”, assim como dos bens e dos conhecimentos, e estão produzindo seus discursos sobre isso, passa por entender o museu como uma arena de “relações interétnicas”, como um interessante campo de estratégia e de luta política.

Através dos relatos apresentados, percebemos que museus, centro culturais e de memória, projetos educacionais e de pesquisa, cada um à sua maneira, indígenas e/ou não-indígenas, estão tentando engajar as coleções na produção de conhecimento de modo a ocupar e compartilhar não só o espaço, como também o tempo e as lutas nas quais os atores e os objetos estão envolvidos. As propostas, dessa forma, por vezes “se contradizem e completam-se”, “em resposta a uma situação histórica em transformação” e a um “equilíbrio desigual entre poder econômico e poder cultural” (CLIFFORD, 2003, p.258). Os “novos atos de colecionar”, estão se propondo a levar a sério que “não há conhecimento sobre o outro que não seja também um ato temporal, histórico, político” (FABIAN, 2010, p.40) e, também, evidenciar “a parte ativa que pessoas e comunidades desempenham ao produzir os objetos” (FABIAN, 2010, p.66).

Chamo atenção para a necessidade de pluralizar os agentes e os grupos que atuam no colecionamento científico de objetos “indígenas”, desenvolvida por/para instituições museológicas, prestar mais atenção a formação dos grupos e atualizar as relações interétnicas entre museus, povos indígenas e coleções etnográficas. Isto inclui levar a sério quais são as implicações da participação da atuação de cada um deles em diferentes grupos, por exemplo, quando indígenas que atuam na construção de coleções e exposições são também antropólogos, artistas, professores e/ou lideranças. A inauguração do projeto de reconstrução dos acervos do SEE/MN articula interesses futuros a partir de relações no presente e, também, construídas historicamente. Através desse encontro é possível identificar nos relatos e experiências compartilhados durante a oficina, nas falas dos participantes, o que expressa seus interesses atuais nesse “novo” projeto em comum, em contraste com práticas “do passado” que já não servem mais.

Ampliando a rede de relações sociais e interétnicas, que tornam possível a constituição, salvaguarda e exposição desses acervos, podemos pensar na construção de coleções e de exposições como uma arena que coloca em relação diversos atores. A rede é extensa, formada por antropólogos, arqueólogos, historiadores, curadores, museólogos, professores, artistas, gestores culturais, lideranças – indígenas e não indígenas – que estão atuando, junto aos próprios objetos, na intenção de estabelecer ações concretas de colaborações que fortaleçam a articulação para a formação das novas coleções. As propostas estão se construindo no sentido do que Gersem Baniwa conceituou como “diálogos interepistêmicos” e “interculturalidade”. Ao reconhecer que não se trata de um diálogo “entre iguais”, o autor indica o desafio de buscar “reconhecimento mútuo, recíproco e valorativo dos diferentes modos de vida, de saberes, de conhecimentos, de ontologias e de epistemologias” (BANIWA, 2019a, p.25).

A presença de indígenas na Antropologia, bem como atuando junto ao Museu Nacional nas pesquisas com coleções e acervos etnográficos, vem de “mudanças que ocorreram no campo do indigenismo brasileiro contemporâneo e das primeiras incursões de indígenas na formação universitária e em particular na formação das ciências sociais” (BANIWA, 2019b). Com desafio de co-habitar um espaço que rotineiramente classificou, hierarquizou e expôs os povos indígenas como “objetos” de um “passado” congelado no tempo (e em grande medida ainda o faz), indígenas antropólogos estão articulando exigências históricas e demandas atuais da realidade de seus povos e famílias. E o esforço de produzir ciência e conhecimento junto ao Museu Nacional, seus colaboradores e representantes do povo Iny, será aqui apresentado e pautadas a partir dessas demandas, históricas e urgentes.

Ao se apropriarem da instituição, bem como das parcerias e relações que ela possibilita, como “arma” na luta por seus direitos e modos de vida, Tonico Benites, Tarisson Nawa, Maria Leuza, José Tikuna e Bartolomeu Santos, também estão “indigenizando”, um termo utilizado por Baniwa (2019a), os museus, as práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas e a própria Antropologia. Buscando superar práticas de tutela e colonialismo ainda presentes na estrutura desse espaço de poder e de produção científica. E o museu, em contrapartida, interessado em reconstruir seus acervos e seu prestígio, ao estar aberto para (e levar a sério) novas práticas e novos métodos, que ainda estão se desenhando em um terreno ora de compartilhamento e cooperação, ora de disputas e tensões, procura também se colocar como um aliado importante para contestar processos históricos e contemporâneos de dominação contra os povos indígenas.

Aqueles que desejassem atuar com a prática do colecionamento sem um compromisso político poderiam tentar se beneficiar, estrategicamente, de seguir adiante olhando apenas em direção ao “futuro” e esquecendo rapidamente “traumas” das práticas antropológicas “antigas”. Mas não foi esse o interesse demonstrado pelos participantes da oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”. O foco na “renovação” de práticas de colecionamento chama a atenção não apenas para as dinâmicas internas e contextos sociais das coleções, mas também para seus papéis complexos na produção de conhecimento científico. E, nessa direção, o lugar dos objetos “do passado” e as controvérsias em torno desse processo de transformação das práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas formam um campo potente e interessante de análise antropológica.

Grupos que tiveram suas memórias soterradas e violentadas durante mais de 500 anos de exploração, estão planejando suas ações em direção ao “futuro”, mas demonstram que não vão esquecer tão facilmente o “passado”. Mais importante do que perguntar porque é importante não esquecer práticas de colecionamento e exposição do “passado” do museu e da antropologia, supostamente superadas, os relatos e reflexões aqui apresentados revelam que não é possível esquecer algo que ainda está em toda parte. Precisamos perguntar, então, o que podemos aprender com acervos indígenas “do passado”?

Ao longo deste trabalho, vamos mapear diversos momentos em que os objetos presentes em uma das salas expositivas do Museu Nacional, intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, mediaram práticas antropológicas e museológicas “antigas” e “novas”, como foi destacado na oficina. A exposição reuniu objetos com trajetórias singulares, que atravessaram – e foram atravessados – por momentos importantes da história do povo Iny, assim como da própria instituição e da Antropologia. É nesse sentido que serão considerados aqui não apenas como índice de um número muito maior de coleções Iny que fizeram parte do acervo do Museu Nacional, mas também como uma reunião de diferentes eventos e atores, engajados em um projeto comum, que se desdobra em eventos importantes para a discussão atual sobre práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas. A seguir procuro mostrar o caminho que me levou a fazer esse recorte de pesquisa.

1.2. Explorar acervos virtuais, organizar arquivos digitais e negociar a pesquisa

Segundo um levantamento concluído antes do incêndio de 2018, realizado pela equipe do SEE/MN, as coleções Iny (classificadas como “Karajá”), junto com as Tikuna, estavam entre as mais numerosas dos acervos de etnologia indígena do Museu Nacional, aproximadamente 1.500 itens que foram colecionados entre o final do século XIX e o início

da década de 1980 (OLIVEIRA, 2020; VELOSO, 2021). Durante a oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”, Renata Curcio apresentou um repositório online em construção, que já contava com algumas coleções do Museu Nacional e de museus estrangeiros. Motivada pela experiência da oficina, naveguei no repositório digital apresentado por Renata e encontrei uma seção intitulada “Memórias Karajá”, que apresentava 133 entradas (maior parte *ritxoko*), com informações museográficas e fotografias.

Reunindo dados apresentados por Brito et al (2020) – em um quadro “não exaustivo, apenas representativo da complexificação das formas de aquisição e geração de itens etnográficos” (BRITTO et al., 2020, p.403), a partir da trajetória das coleções Iny no SEE/MN e do levantamento que realizei no “Acervo Digital Museu Nacional”, na seção “Memórias Karajá”, obtive o seguinte panorama geral: 25 entradas entre os anos 1897 e 1981 (Tabela 1):

Tabela 1 – Panorama geral dos acervos Iny do Museu Nacional

Ano	Coleção/Colecionador
1897	D. Eduardo, Bispo de Goiaz
1907	Missão Beneditina
1908	Desembargador Miranda Ribeiro Exposição em Saint Luis (EUA)
1908	Expedição Oct. Fontoura. Oferta da Sociedade Geográfica do Rio de Janeiro
1918	Permuta com Museu Paulista
1927	Comissão Rondon; Excursão Snethlage
1938	Oferta do Dr. Carlos Estevão (diretor do Museu Emílio Goeldi)
1939	William Lipkind
1940	Getúlio Vargas
1941	Charles Wagley
1948	François Beghin
1954	Getúlio Vargas
1954	François Beghin
1954	Excursão de Antenor L. de Carvalho
1957	Excursão de Antenor L. de Carvalho
1957	Esperidião Antônio da Rocha
1960	Maria Heloísa Fénelon Costa
1960	Excursão de Antenor L. de Carvalho
1960	Esperidião Antônio da Rocha
1963	Excursão de Antenor L. de Carvalho
1967	Ione Leite e Neide Esterici

1977	Maria Heloisa Fénelon Costa
1977	Heloisa Alberto Torres
1979	Maria Heloisa Fénelon Costa
1981	Maria Heloisa Fénelon Costa

Explorei, também, arquivos que já tinha acesso devido a pesquisas anteriores. Fotografias e fichas digitalizadas da Coleção William Lipkind (1938/1939), disponíveis atualmente em uma plataforma digital e de livre acesso²⁵. E cerca de 90 GB de arquivos fotográficos produzidos pela equipe do SEE/MN no âmbito do projeto “Documenta Etnológica coleções Tikuna, Karajá e Guarani”. Nesses arquivos o que mais me chamou atenção foi uma pasta de 2017 com o nome “material em exposição”. Nesta pasta vi pela primeira vez a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, através de fotografias das vitrines, dos objetos e dos painéis expositivos (Figura 7).

Figura 7 – Vitrines da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” (2012)



Foto: João Maurício²⁶, 2016-2017, Museu Nacional (RJ).

Em uma pesquisa rápida descobri que, além das fotografias, também é possível visitar a exposição através de um tour virtual com imagens em 360°, através do “Google Arts & Culture”, uma plataforma online com “mapas para conhecer virtualmente museus de diferentes lugares do mundo e acessar galerias com amplo acervo de imagens em alta

²⁵ Trabalho realizado pelo projeto “Thesaurus Karajá” (CNPq), disponível em: <https://acervo.museu.ufg.br/colecao-thesaurus-karaja>.

²⁶ João Maurício foi o fotógrafo contratado pelo projeto “Documenta Etnológica, coleções Tikuna, Karajá e Guarani”, entre 2016 e 2017, coordenado por Edmundo Pereira (VELOSO, 2021, p.387)..

resolução de obras de arte” (DEPINÉ, 2020). Em 2016, o Museu Nacional usou essa tecnologia do Google para disponibilizar seu acervo online e hoje qualquer pessoa com acesso à internet pode realizar tours em 360° pelas salas expositivas da época em que as imagens foram captadas. Através da ferramenta, adentrei as salas do prédio histórico e explorei em detalhes de suas exposições (Figura 8).

Figura 8 – Página “Por dentro do Museu Nacional” no Google Arts & Culture



Fonte: Print do site Google Arts & Culture²⁷, acesso em: 20/05/2021.

Figura 9 – Cards “O Museu Nacional em 360°”



Fonte: Print do site Google Arts & Culture, acesso em: 20/05/2021.

Na seção “O Museu Nacional em 360°”, estão alguns cards que direcionam para conteúdos específicos (Figura 9), por exemplo, “Conheça Luzia – O esqueleto mais antigo das Américas”, “Meteorito Bendegó – Maior meteorito brasileiro”, “Vaso Marajoara – Cerâmicas brasileiras de 3.000 anos”, “O Titanossauro – Um imenso dinossauro de 13 metros de comprimento”, entre outros. Ali encontrei uma seção intitulada “Penas Karajá – Artefatos Indígenas”, que me levou diretamente para dentro da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”²⁸. Esse recurso, que ganhou ainda mais relevância com o incêndio, pois

²⁷Disponível em: <https://g.co/arts/rC5sJQJmTNe37t2i8>

²⁸Disponível em: <https://g.co/arts/H9LhXDv2NaQn72sh7>

possibilita visualizar, conhecer e aprender com exposições e acervos que não existem mais fisicamente, será explorada no capítulo 2 desta dissertação.

Entre em contato com o SEE/MN, demonstrando meu interesse em pesquisar sobre os acervos Iny “antigos” do Museu Nacional, contribuir para uma memória das práticas de colecionamento e exposição “do passado” do Museu Nacional (que como foi dito na oficina “não devem ser esquecidas”) e, também, para somar com as ações de reconstrução dos acervos do SEE. Os responsáveis por acolher e dar apoio a minha pesquisa no SEE/MN foram Crenivaldo Veloso²⁹ e Rachel Correa Lima³⁰, servidores-pesquisadores que atuam há mais de 10 anos no Museu Nacional. Além de compartilharem o acesso a arquivos e relatórios, institucionais e pessoais, produzidos antes do incêndio, Veloso e Rachel também compartilharam memórias de suas rotinas de trabalho e experiências relacionadas aos acervos Iny do Museu Nacional, através conversas virtuais, trocas de e-mails, mensagens de WhatsApp e vídeo-chamadas via Google Meet.

Minha primeira conversa virtual com Veloso, que atuou como assistente de curadoria na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, aconteceu via chamada de vídeo. Em 24/05/2021 conversamos pela primeira vez sobre meu interesse em saber mais sobre o acervo Iny do Museu Nacional. Ele chamou atenção para as inúmeras dificuldades operacionais do trabalho no SEE/MN e de atendimento a pesquisadores após o incêndio. Logo fui informada por ele que setor estava em condições desfavoráveis para receber demandas de pesquisadores externos. Além dos acervos, coleções e arquivos físicos, o setor estava também sem recursos fundamentais para o seu funcionamento, como computadores, internet e espaços adequados de trabalho.

Nesse contexto pós-incêndio e de busca por condições mínimas que possibilitassem retomar as atividades de pesquisa, organização das informações e dos dados sobre os acervos, depois de alguns minutos de tensão ao ouvir de Veloso que “nós ainda não

²⁹ Crenivaldo Veloso Júnior é licenciado em História (UFPE), mestre em História (UFF) e doutor em História (UNIRIO). Após uma experiência de 10 anos no ensino de história na educação básica, entrou no Museu Nacional em 2009, como colaborador nos trabalhos de João Pacheco de Oliveira. Veloso foi efetivado em 2010 como servidor lotado no SEE/MN, onde segue atuando até hoje no cargo de historiador. Atualmente também é pesquisador associado ao Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED) do Museu Nacional; e vinculado a UNIRIO, como Mediador Pedagógico no Curso de Graduação em História (Licenciatura), modalidade de Educação a Distância (EAD).

³⁰ Rachel Correa Lima é graduada em Museologia (UNESA), especialista em Gestão e Conservação de Bens Culturais (UNESA) e mestre em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia (MAST). Rachel foi professora nos cursos de graduação em Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação (UFRJ) e em Conservação e Restauração de Bens Culturais (UNESA); e atua como museóloga no Museu Nacional, desde 2008, lotada no Setor de Museologia.

temos condições de receber demanda de pesquisa”, ele completou dizendo que minha demanda foi aceita como um teste. Ele explicou:

Não podemos perder de vista que vamos estabelecer uma parceria com uma pesquisadora que faz parte da nossa rede, que está inserida num conjunto de ações que não só tangenciam, mas que dizem respeito diretamente ao trabalho do setor de etnologia, né? Que é essa parceria com o museu antropológico [UFG], parceria que começou desde quando o museu antropológico foi criado, né? Em 1970. E, por outro lado, a nossa função pública mesmo, sabe, eu acho que tem uma coisa que a gente tem conversado muito, que é a despeito das dificuldades, porque sempre existiram dificuldades, né? O que acontece é a renovação, né? O tipo de dificuldade é que se renova. Então o que está renovado agora é um tipo de dificuldade. Mas como nunca foi fácil, então é quase que um convite também. Marília, vamos trabalhar? Agora vamos trabalhar em condições que não são as melhores, mas são as possíveis. E a partir daí a gente vai pensar em protocolos de atuação com outros pesquisadores adiante, né? Quando a demanda vem de indígenas, por exemplo, que são os donos da coisa toda, que são quem deve mandar e desmandar esse negócio todo, também tem uma diferença, porque o dono da casa, mesmo que a casa esteja destruída, o dono da casa tem que entrar nessa casa, né? Não pode ficar fora. E temos recebido também demandas de indígenas. E a nossa atuação está começando a ser essa, de conversa. Já que não dá pra receber em casa, né? Não dá pra receber na sala, não dá pra receber no espaço apropriado dentro da instituição, vamos receber através de reuniões, de conversa e ver de que forma nós podemos, enfim, articular as coisas e colaborar com a pesquisa, né? Então, é isso, demorou, mas estamos aqui dando, senão o pontapé inicial, porque já foi iniciado lá atrás, mas um novo pontapé pra estreitar esses laços.

Três pontos, em especial, me chamaram atenção na fala de Veloso ao informar que minha demanda de pesquisa foi aceita. O primeiro é que esse trabalho só foi possível porque desde a graduação estou engajada nessa rede de relações formada por pesquisadores e instituições que, em diversos momentos, estabeleceram parcerias e colaborações com o Museu Nacional. A minha trajetória acadêmica estar vinculada diretamente ao Museu Antropológico (UFG), a pesquisadores como Manuel Ferreira Lima Filho³¹ e Rafael Santana Gonçalves de Andrade³² e a uma coleção Iny acervada no SEE/MN³³, me abriu uma entrada privilegiada na negociação desta nova pesquisa. São “laços de confiança” que tornaram possível a realização desta pesquisa, como uma experiência-teste para atender demandas de outros pesquisadores externos. Inclusive, alguns dados que pude acessar nesses 3 anos de

³¹ Manuel Ferreira Lima Filho, é antropólogo, professor na Faculdade de Ciências Sociais e diretor do Museu Antropológico, ambos vinculados à Universidade Federal de Goiás. Trabalha junto ao povo Iny há quase 30 anos, sob sua orientação durante minha graduação cheguei às temáticas voltadas aos estudos de educação intercultural, coleções etnográficas, museus e etnologia indígena.

³² Já apresentado anteriormente, gostaria apenas de ressaltar que para além das relações de pesquisa, a amizade com Rafael foi fundamental para minha aproximação ao SEE/MN.

³³ Entre 2016 e 2018 desenvolvi uma pesquisa de iniciação científica e um trabalho final de curso tendo a coleção Willian Lipkind do Museu Nacional como eixo central, intitulados: “A Coleção Karajá W. Lipkind (1938) como eixo transversal para a educação patrimonial e intercultural” e “‘Num emaranhado de folhas e flores são tecidas as esteiras’: um estudo sobre as esteiras Iny e a coleção William Lipkind (1938) do Museu Nacional”.

pesquisa ainda não estão públicos, uma vez que o setor está desenvolvendo uma forma adequada e segura para realizar essa publicização.

O segundo ponto é a importância dada a “função pública” do museu, que mesmo em um contexto desfavorável está preocupado em exercer seu papel, atender as demandas de pesquisa e acesso aos acervos, ainda que estes estejam fragmentados e em processo de localização e reorganização. A negociação para minha entrada veio acompanhada de alertas para as condições de trabalho, ao ouvir “Marília, vamos trabalhar?”, senti que aquele convite era também uma provocação, para alinhar as expectativas entre uma pesquisadora no início do mestrado e o representante de uma renomada instituição que se encontra em ruínas e em processo de reconstrução. Ao passo que eu solicitava entrada no SEE/MN, para a realização da minha pesquisa, o setor também me chamava para a responsabilidade de contribuir com a “reorganização da casa”, em contrapartida.

E, a terceira, é quando Veloso diz que os protocolos para as demandas indígenas são outros, visto que eles são os “donos da casa” e tem o direito não só de entrar como de “mandar e desmandar”. Veloso menciona que existe uma disposição institucional, através da linha curatorial, para que o museu esteja nessa arena de negociações com os povos indígenas – e com as demais comunidades que possuem objetos acervados no museu – não na posição colonialista de “algoz”, lugar que muitas vezes foi ocupado pelos museus, mas sim assumindo um posicionamento disposto a colocar novos horizontes e fomentar investigações acerca dos acervos em diálogo com os grupos diretamente envolvidos.

Veloso, ainda naquele primeiro contato, chamou atenção também para a dificuldade de atualização de instituições antigas, como o Museu Nacional, que iniciou suas práticas de colecionamento e salvaguarda de acervos museológicos muito antes de qualquer legislação de preservação do patrimônio histórico e cultural. A digitalização dos acervos é de fato um desafio para os museus brasileiros, enquanto o processo de atualização dos sistemas museológicos para sistemas mais informatizados se inicia na década de 1990, momento em que a ciência da informação ganha protagonismo em nível internacional, na realidade brasileira a velocidade de atualização das práticas museológicas do analógico para o digital não correspondeu ao esperado.

Apesar dos entraves, como a falta de investimento em formação de recursos humanos e em aquisição de recursos técnicos, Veloso indica que antes do incêndio haviam

projetos em curso enfrentando o desafio da informatização³⁴. A digitalização do acervo etnológico tinha alcançado o inventário de localização e estado de conservação de aproximadamente 13 mil objetos, sendo que as coleções Iny estavam entre as que mais avançaram no sentido da localização, identificação, fotografia e digitalização, dos objetos e da documentação. Alguns pesquisadores se dedicaram a refletir, sob perspectivas da antropologia, da história e da museologia, sobre os objetos de coleções Iny do Museu Nacional, analisando seus usos, contextos de produção, significados e desdobramentos (VELOSO, 2021; EWBANK, 2015; EWBANK, LIMA FILHO, 2017; LIMA FILHO, 2017; ANDRADE, 2016; ANDRADE, 2018).

Desde antes do incêndio, Veloso trabalhava com arquivos e coleções relacionados a trajetória intelectual de Maria Heloisa Fénelon Costa. Em determinado momento, perdeu todos os arquivos e materiais que havia reunido, como levantamentos no livro tomo, nas fichas catalográficas e nos diários de campo de Heloisa Fénelon, sistematização de dados etnográficas/museológicos em tabelas com informações e nomes das ceramistas com as quais Fénelon realizou pesquisa, local de colecionamento, datas, entre outras. Material este que, infelizmente, não sobreviveu a problemas decorrentes da queda de seu HD externo. Em crise com a perda dos arquivos, Veloso se afasta da pesquisa sobre Heloisa Fénelon e dedica-se a um trabalho de leitura e fotografia de documentações antigas da Seção de Memória (SEMEAR) do Museu Nacional, mais especificamente aos relatórios de trabalho antropológico e etnográfico, do século XIX e XX, para pensar o que chama de “chaves de mudanças”.

Retomo esse acontecimento relatado por Veloso, pois notei algo muito interessante em seu comentário sobre as comparações que fazia entre rotinas de trabalho do “passado” do museu, como se aquelas práticas muitas vezes ainda se assemelhassem às rotinas que ele próprio vivenciava no setor. Seus dilemas ao encarar o lugar duplo de historiador-pesquisador e de historiador-servidor também se tornam evidentes.

Eu entrei numa instituição em que ainda havia uma rotina parecida com aquelas. Diferentes epistemologicamente, diferentes tecnicamente, diferentes dos recursos, das pessoas, mas eu fui conseguindo construir mentalmente as imagens, as equipes, os locais de trabalho. E eu tenho uma visão que era crítica, porque era minha

³⁴ “Acervos e exposições na rede: digitalização e disponibilização do acervo etnográfico do Museu Nacional” (2015-2017), sob coordenação de João Pacheco de Oliveira (MN/UFRJ). “Documenta Etnológica, coleções Tikuna, Karajá e Guarani” (2016-2017), coordenado por Edmundo Pereira (MN/UFRJ). Além dos projetos sob coordenação de Manuel Ferreira Lima Filho (MA/UFG) e parceria com o SEE/MN: “Kanaxywe e o mundo das coisas Karajá: estudo etnográfico da coleção William Lipkind do Museu Nacional, (RJ)” (2014-2016); “Compartilhar saberes: o fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ” (2016-2019).

experiência de historiador, e era de dentro, porque eu era historiador daquele setor também.

A partir do diálogo com Veloso, fui percebendo que o esforço de recuperar memórias e práticas de colecionamento relacionadas a todas as entradas “Karajá” que estiveram acervadas do Museu Nacional seria inviável, visto a dimensão temporal envolvida – cada coleção etnográfica tem a sua história e a sua trajetória particular – e que parte significativa das coleções Iny se perderam fisicamente no incêndio. Foi então que a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” entrou na nossa conversa. Ao comentar sobre o impacto do incêndio nas suas rotinas de trabalho e na sua pesquisa de doutorado, Veloso disse que quando veio o incêndio uma “sensação de responsabilidade” aumentou nele. “Eu fiquei pensando, bom, agora é que, se eu não escrever sobre isso, ninguém vai ter condições de escrever”, comentou. Foi nesse momento que ele relatou como um dos objetos resgatados após o incêndio que ocorreu no Museu Nacional, o motivou a voltar para o material de Heloisa Fénelon e das coleções Iny:

No dia seguinte, veio um fragmento de cerâmica, aí eu fiquei olhando pra isso, é uma dançarina, sem uma das pernas, aí eu fiquei olhando as cores alteradas pelo incêndio. Aí, no dia seguinte, saiu outra dançarina, eu, caramba. E pela localização, que foi quando o andar caiu, né, os andares caíram, aí foi feito uma geografia arqueológica, né, uma divisão dos espaços. E pela localização, eu imagino, bom, só pode ser da vitrine. Era, certamente, da sala e, como eu sabia as peças que tavam na sala, eu, poxa, pode ser daquela vitrine, cara. Aí, no dia seguinte, sai um *ijasó*, uma cerâmica. Aí, eu fui pras fotos e eu vi que era peça feita por Koanadiki, aquilo me deu um... Caramba, velho, minha tese é isso. É esse caminho que eu tenho que seguir e voltar pra Fénelon, voltar para Koanadiki, voltar pras mulheres Karajá, voltar para as cerâmicas, é aqui que está minha chave.

Figura 10 – Fragmentos da *ritxoko* representando a dança dos *ijasò* após o incêndio



Fonte: VELOSO, 2021, p. 386.

A *ritxoko* que reaparece resgatada das cinzas citada por Veloso (Figura 10), estava na vitrine da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” (Figura 11). Veloso atuou como assistente de curadoria na construção da exposição, que é realizada como um desdobramento de um trabalho colaborativo anterior, entre pesquisadores do Museu Antropológico (UFG), servidores do Museu Nacional e lideranças/artistas Iny. A partir daquele momento em nossa conversa, começou a me chamar atenção nas falas de Veloso o modo como as práticas de colecionamento e exposição do acervo Iny presentes nesta exposição pareciam mediar contrastes entre “velho/novo” e “antigo/atual” que vieram à tona nas questões discutidas durante a oficina na RBA.

Figura 11 – *Ritxoko* representando a dança dos *ijasò* na vitrine da exposição



Foto: João Maurício , 2016-2017, Museu Nacional (RJ).

A proposta curatorial da exposição, que pude notar até mesmo em minha visita virtual a exposição, pareciam estar compromissados com formas mais colaborativas e engajadas em debates críticos contemporâneos, que de certa forma foram categorizadas na oficina como “novas”. Por outro lado, o relato de Veloso retoma também, de modo marcante, um conflito entre diferentes perspectivas em torno do entendimento e do engajamento de determinados objetos na exposição. Se trata de máscaras de aruanã, ou *ijasó* – máscaras rituais sagradas para os Iny – que foram expostas de maneira que constrangeu e incomodou os representantes Iny, convidados para o evento de abertura da exposição. Expondo daquela maneira, o museu teria violado segredos em torno da visualização dos *ijasó* pelas mulheres Iny, o que pode provocar graves “consequências” na cosmologia Iny.

Considerando (1) os materiais disponíveis, tanto de arquivos digitais como de bibliografia; (2) as questões que me inquietavam desde a oficina, em torno das práticas “antigas” de colecionamento e exposição de acervos indígenas, destacadas na primeira parte deste capítulo; e (3) as motivações para contribuir com o projeto de reconstrução do SEE; decidimos, em conjunto, fazer um recorte e dedicar esta pesquisa a um estudo que parte da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. Para reabrir essa exposição, como uma “caixa-preta”, na intenção de descobrir o que ela revela, vamos realizar uma visita virtual pela sala expositiva, conhecendo mais sobre as práticas de colecionamento e exposição de acervos Iny do Museu Nacional, chamadas de “antigas”, para além de um contraste com o atual processo de formação das “novas” coleções.

CAPÍTULO 2. Navegando pela exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”

Busco a seguir apresentar o início de uma narrativa etnográfica que se desdobrará neste e no próximo capítulo, investigando práticas de exposição e de colecionamento de acervos indígenas, a partir do engajamento de objetos Iny na exposição intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional. Considerando a experiência expositiva como um campo de relações interétnicas, caracterizo a exposição, recupero e sistematizo informações em torno do acervo e, posteriormente, sigo múltiplos atores, humanos e não humanos, envolvidos na fabricação da exposição. Começo com o relato de um passeio virtual pela sala do Museu Nacional dedicada a exposição, utilizando como recurso a ferramenta “Ver por dentro” da plataforma “Google Street View”.

Se você está lendo esse texto em algum dispositivo com acesso à internet, poderá clicar nos links disponíveis nas notas de rodapé, que permitem o leitor acessar virtualmente a sala expositiva. Isso sugere uma tentativa de proporcionar uma sensação de imersão no ambiente da exposição, tornando a experiência mais interativa e visual. Para contemplar quem não tem a possibilidade de acompanhar ou realizar o tour virtual, apresento “prints” da exposição virtual ao longo do texto. As imagens estáticas são destinadas a proporcionar uma representação visual da exposição e uma melhor compreensão da narrativa etnográfica proposta. Destaco, ainda, que se o uso das imagens pode parecer excessivo do ponto de vista de quem conhece e convive com o Museu Nacional, de quem já tem em sua mente uma imagem formada quando pensa em “Museu Nacional”, essa experiência ainda é um privilégio.

O acesso físico ao Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro, é restrito, assim como o acesso ao conhecimento disponível online de suas exposições, de sua atuação e de sua trajetória de pesquisas. Inúmeras vezes precisei explicar o que é e o que faz um “Museu Nacional”, para falar das minhas pesquisas, seja entre familiares e amigos, em ambientes acadêmicos fora da “bolha” dos estudos que se relacionam com o campo dos museus e, principalmente, nas oportunidades que tive de dialogar com representantes Iny sobre as coleções de seu povo que estavam no Museu Nacional. Desse modo, procuro oferecer múltiplas maneiras de explorar a exposição, reconhecendo que as imagens são elementos fundamentais para compreender a narrativa etnográfica e buscam dialogar de forma acessível com um público mais amplo e diversificado. Nesse mesmo intuito, incorporei a narrativa imagens registrada em campo, bem relatos dos diálogos e das experiências vividas em torno das fotografias da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”.

Com a descrição não tenho como objetivo “guiar” ou “monitorar” a visita, inclusive deixo para o leitor que tenha essa disponibilidade, que escolha realizar seu próprio

passeio virtual, seguindo a sequência e o percurso que desejar – antes, durante ou após a leitura deste capítulo, pois essa experiência certamente acrescentará elementos interessantes que podem contribuir para compreender – e até mesmo problematizar – o que será aqui apresentado e discutido. Dessa forma, podemos provocar diferentes olhares e perspectivas para essa que foi uma exposição “do passado” do Museu Nacional, anterior ao incêndio de 2018, mas que apresenta desdobramentos importantes tanto para os atuais projetos de reconstrução do acervo do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional, como para práticas contemporâneas de formação e exposição de acervos indígenas de modo mais amplo.

Para essa etapa da pesquisa, foi fundamental a contribuição de Veloso, historiador do SEE, que atuou como assistente de curadoria da exposição; Rachel Teixeira, museóloga que do Setor de Museologia (SEMU) que está lotada no SEE/MN e participou da montagem da exposição; e Manuel Ferreira Lima Filho, antropólogo colaborador da exposição, vinculado a Faculdade de Ciências Sociais e ao Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. Lembrando que grande parte das informações estavam/estão incompletas, especialmente devido ao incêndio de 2018, que não destruiu apenas os objetos em si, mas também a documentação museológica e os arquivos físicos que acompanhavam as coleções. O que será aqui apresentado é uma tentativa de seguir os rastros deixados pelos objetos e de (re)conectá-los.

A descrição apresentada faz parte de um processo de familiarização com a exposição, que se desenvolveu ao longo do tempo de pesquisa, desde o primeiro tour virtual até visitas repetidas e interações com atores-chave no processo de produção da exposição. Antes do tour virtual que realizo agora, para escrever este capítulo, já visitei virtualmente a exposição inúmeras vezes. Durante alguns meses, passei diariamente por aquelas vitrines através da tela do computador ou do celular. O primeiro link na barra de favoritos do meu navegador (ainda) é o link do Google Maps que leva até a exposição. E até as paredes dos quartos em que morei nos últimos anos foram coloridas com os cartões fotográficos das peças da exposição. Desse modo, apresento, minha percepção do tour virtual pela exposição e não sigo nenhum roteiro prescrito. Descrevo a exposição não como um mero “objeto” de estudo, mas compartilho minha experiência pessoal e engajamento profundo com o tema.

Devo dizer também que no momento em que escrevo esse capítulo, já realizei o processo de localização e listagem dos dados disponíveis em relação aos objetos e coleções expostos na sala. Além disso, já conversei com alguns dos atores que foram centrais para a construção da exposição, da concepção aos desdobramentos. E estive na aldeia Hawaló (Ilha do Bananal-TO), levando imagens da exposição (objetos, vitrines, painéis textuais e

fotografias) e refletindo junto aos Iny sobre as práticas de colecionamento e exposição de seus acervos em museus. Nesse sentido, incorporo a narrativa, informações sobre as peças e relatos da convivência e das conversas com representantes Iny, que vão contribuir para a apresentação da exposição.

Mas, de todo modo, foi a partir do tour virtual que comecei a mapear controvérsias, atores e eventos que participaram da fabricação da exposição. E é para o tour virtual que eu volto sempre que me sinto perdida no amontoado de arquivos digitais, tabelas, transcrições, relatos, fotografias e vídeos que fui gerando ao longo desses três anos de pesquisa. Ao descrever a exposição, a partir da visita virtual, sigo a indicação de Latour (2012), trazendo para o primeiro plano o ato de compor relatos, transformando o próprio texto em mediador e a descrição em um “relato de risco”:

Os relatos textuais são o laboratório do cientista social; e, se a prática laboratorial pode servir de guia, *é em virtude* da natureza artificial do lugar que a objetividade consegue ser alcançada, desde que artefatos sejam detectados graças a uma atenção contínua e obsessiva. Assim, encarar um texto de ciência social como relato textual não enfraquece sua pretensão à realidade, mas constitui uma extensão do número de precauções que precisam ser tomadas e das habilidades exigidas dos pesquisadores (LATOURE, 2012, p.187).

O relato de risco é uma inspiração metodológica que utilizo ao tentar estabelecer conexões entre a diversidade de materiais e atores que tive acesso durante a pesquisa, levando em conta que, ao descrever essas relações “o interessante não é decidir quem está agindo e como, mas passar de uma certeza para uma *incerteza* em relação à ação: determinar o que age e de que maneira” (LATOURE, 2012, p.94) e que “esse estudo, sem dúvida, nunca é completo” (LATOURE, 2012, p.181). Neste capítulo e no capítulo seguinte, procuro descrever a exposição mapeando ações e eventos que foram fundamentais para a fabricação da exposição, sem a intenção de resolver, esgotar ou explicar todos eles no momento da apresentação do relato.

A partir desta abordagem e do exercício de experimentação da escrita como um laboratório, procuro fazer com que o texto pluralize a lista de atores envolvidos nas ações, destacando a atuação de agentes humanos e não-humanos. E, seguindo a provocação de Latour (2012), essa lista se estende também aos objetos, que passam a ser levados em conta como partícipes no curso da ação.

Se ação se limita ao que os humanos fazem de maneira “intencional” ou “significativa”, não se concebe como um martelo, um cesto, uma fechadura, um gato, um tapete, uma caneca, um horário ou uma etiqueta possam agir. Talvez existam no domínio das relações “materiais” e “causais”, mas não na esfera reflexiva ou simbólica das relações sociais. Em contrapartida, se insistirmos na decisão de partir das controvérsias sobre atores e atos, *qualquer coisa* que modifique uma situação fazendo diferença é um ator - ou, caso ainda não tenha figuração, um actante. Portanto, nossas perguntas em relação a um agente são simplesmente estas:

ele faz diferença no curso da ação de outro agente ou não? Haverá alguma prova mediante a qual possamos detectar essa diferença? [...] Isso não significa dizer que os partícipes “determinem” a ação, que os cestos provoquem o transporte de comida ou que os martelos imponham a inserção do prego. Essa inversão no rumo da influência funcionaria apenas como o meio de transformar os objetos nas causas cujos efeitos seriam conduzidos pela ação humana agora limitada ao papel de mero intermediário. Ao contrário, significa que devem existir inúmeros matizes metafísicos entre a causalidade plena e a inexistência absoluta. Além de “determinar” e servir de “pano fundo” para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceber, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc (LATOURET, 2012, p.108-109).

Coleções e exposições com objetos indígenas em museus com perfil acadêmico e científico colocam em relação diferentes regimes de conhecimento e formas de atuação para organizá-los e apresentá-los. É interessante, neste momento, tentarmos olhar para os objetos para além da forma como são engajados em “representações” de determinados grupos e compreender como cada um deles (e reunidos em conjuntos), pode ser visto como um evento, atentando para seu potencial de transformar as relações em outras, de produzir um emaranhado particular, que pode resultar em novas definições de pessoas e objetos que eram parte dele. Essa perspectiva nos convida a reconsiderar o papel dos objetos indígenas nas narrativas museológicas e antropológicas, reconhecendo seu potencial dinâmico e transformador.

No caso da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, me interessa, durante a pesquisa e a construção do relato, descobrir como opera não apenas a transformação de objetos “indígenas” em objetos “musealizados” ou “etnográficos”, como também, a forma como (e se) os próprios objetos atuaram na transformação das práticas de colecionamento e exposição associadas a eles. De modo especial, como (e se) essa exposição media “antigas” e “novas” práticas, considerando as diferentes etapas na cadeia de modificações que envolvem a ida de objetos indígenas para exposições etnográficas e antropológicas. Enfatizando a importância de considerar os objetos indígenas não apenas como “representações” culturais, mas como agentes ativos na transformação das práticas e na redefinição das relações entre pessoas e objetos em museus universitários, com perfil acadêmico e científico.

2.1 Tour virtual: mapeando vitrines, rastreando objetos e recuperando dados do acervo exposto

Faço algumas breves considerações sobre a relação do acervo que compõe a exposição, disponível no Anexo I desta dissertação. O material que auxilia a identificação do acervo é o “Relatório da Exposição Os Karajás: Plumária e Etnografia”, produzido em 2016 (4 anos após a inauguração da exposição), disponibilizado por Rachel Lima (SEMU). Segundo a museóloga, o SEMU fazia relatórios de todas as exposições do Museu Nacional e

entregava uma cópia para o setor responsável. Este documento, de uso interno, em geral, apresentava informações como: fotografia e dados das peças em exposição; número de tomo e registros disponíveis sobre cada peça no livro de tomo; planta baixa; pessoas que participaram da montagem; textos utilizados nas etiquetas e legendas; fotografias do processo de montagem da exposição.

As informações do “Relatório da Exposição Os Karajás: Plumária e Etnografia” não seguem este padrão. O documento traz as transcrições dos textos dos painéis da exposição e de alguns mini-painéis, que estão disponíveis no Anexo II. Ressalto que em alguns casos o texto transcrito no relatório não corresponde exatamente ao texto que está legível nos painéis do tour virtual. Nessas ocorrências, optei por fazer a transcrição de acordo com as imagens do tour virtual. As informações não contam com o material gráfico utilizado na exposição para identificar as peças, como as etiquetas e legendas que em grande parte estão ilegíveis no tour virtual, pois não tive acesso direto ao seu conteúdo durante a realização da pesquisa.

A organização do relatório apresenta os objetos divididos pela posição que ocupam nas vitrines, utilizando uma tabela em que uma coluna à esquerda é dedicada a fotografia da peça e outra coluna à direita traz informações como número de registro, nome em português, nome em *inyrybè*, ano, coletor, classificação ornitológica/botânica e procedência das peças. O preenchimento dos dados da coluna da direita não é completo na maioria dos itens, chegando em alguns casos a não conter informação alguma, e por uma questão de formatação do documento, apenas 36 itens, dos 41 em exposição, possuem a coluna da direita legíveis no relatório.

O SEE/MN tinha o registro das coleções por meio do Catálogo Geral³⁵, conhecido como “Livro de Tombo”, e de fichas individuais dos itens que entravam no acervo:

O Catálogo era um documento de consulta, tanto para os trabalhos internos do SEE quanto para o atendimento de pesquisadores/as interessados/as nos temas de objetos e coleções etnográficas coletadas no Museu Nacional. [...] Havia números com informações mais detalhadas, como o nome do/da colecionador/a, doador/a, instituição, procedência, data, referência a outros documentos, como arquivo de fichas, diários de campo, relatórios, entre outros. Também havia muitos números com informações mais resumidas, alguns se restringindo ao nome atribuído. De modo geral, os objetos eram referenciados a coleções das quais faziam parte, classificadas pelo nome do/da colecionador/a ou doador/a, mas também pelo nome do povo ou da região geográfica e fluvial de onde provinham (VELOSO, 2019, p.73).

As fichas surgem como um desdobramento do Catálogo Geral, com mais informações a serem registradas. O efetivo registro dos campos estava condicionado

³⁵ Para uma reflexão histórica sobre a catalogação dos objetos etnográficos do SEE, ver: VELOSO, Crenivaldo. Índice de objetos, índice de histórias: o catálogo geral das coleções de antropologia e etnografia do Museu Nacional. Ventilando Acervos. Florianópolis, v. esp., nº 1, p.71-89, set 2019.

à pesquisa sobre dados anteriores referentes ao objeto. Para Roquette-Pinto, através do Catálogo Geral e das fichas qualquer estudioso poderia “fazer juízo da feição própria a cada objeto: forma, cor, dimensões, procedência e bibliografia” (VELOSO, 2019, p.80).

As coleções etnográficas do SEE/MN registradas como “Karajá”, anteriores ao incêndio de 2018, eram datadas desde o final do século XIX ao final do século XX. As fichas em papel, elaboradas em diversos períodos, por diferentes profissionais do SEE, eram a principal forma de identificação dos objetos. Segundo o relato de Veloso, o catálogo geral e as fichas museológicas formavam uma base de dados importante, tanto para a gestão do acervo, como para atender a pesquisadores e demais interessados nas coleções. Inclusive, no momento do incêndio, estava em curso a digitação dos dados desse material, das fichas físicas para planilhas informatizadas, assim como estudos e projetos que buscavam uma revisão e atualização das informações e dos métodos de classificação e organização das peças. Após o incêndio, o SEE/MN avançou em discussões no sentido de estabelecer categorias e metadados que estão possibilitando inserir tais informações em um sistema de repositório digital. Esse é um trabalho que ainda está em processo de elaboração e não pude ter acesso.

Na tentativa de organizar a sistematização das informações sobre o acervo, dialogar com a linguagem museológica e facilitar o processo de comunicação e apresentação dos objetos no Anexo I, recorro as classificações elaboradas por Berta Ribeiro em “Dicionário do Artesanato Indígena” (1988). Esta é uma obra de referência para pesquisa e documentação museológica de acervos etnográficos e as taxonomias descritivas propostas pela autora eram utilizadas nas fichas catalográficas do Museu Nacional. Segui a classificação considerando que “a utilização de uma linguagem unificada tem como objetivo facilitar o diálogo entre instituições e acervos etnográficos, bem como facilitar aos povos indígenas o resgate de informação acerca de seu patrimônio cultural material” (MOTTA, 2006, p.I).

As categorias apresentadas por Ribeiro levam em conta, primordialmente, “a matéria- prima empregada, a técnica de confecção que dela deriva e a morfologia do artefato”, são elas: Cerâmica; Trançados; Cordões e tecidos; Adornos plumários; Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador; Instrumentos musicais e de sinalização; Armas; Utensílios e implementos de madeira e outros materiais; e Objetos rituais, mágicos e lúdicos (RIBEIRO, 1988, p.15). Destacando que “não se abriu uma categoria referente a ‘arte’. Isto porque, considera-se que qualquer produto artesanal indígena, tanto utilitário quanto cerimonial ou lúdico, contém elementos de expressão estética e de singularidade étnica, não cabendo esse tipo de distinção” (RIBEIRO, 1988, p.16).

Diante das imprecisões do relatório, do catálogo e das fichas museológicas em papel não existirem mais fisicamente, para a identificação das peças e coleções da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” recorri, então, aos materiais digitalizados relacionados ao acervo Iny do SEE, produzidos antes do incêndio. Cruzando as referências indicadas aos artefatos, sistematizei no Anexo I a relação do acervo exposto, com todas as peças localizadas que compõem a exposição, acompanhadas de legendas que as identificam, elaboradas a partir da síntese das informações que foram recuperadas, priorizando: coleção/coletor/coleccionador; identificação museológica; nome indígena; nº de tombo; procedência; data de coleta/aquisição; descrição; material suporte; outras informações (se houver); categoria e subcategoria (RIBEIRO, 1988); e localização na exposição. Dependendo das características das informações disponíveis, muitos dados foram transcritos, deixando evidente também quando existirem lacunas.

Após o mapeamento das vitrines, foi possível identificar a coleção ou o coletor/coleccionador, de 34 itens do acervo exposto, sendo que 7 deles permanecem ainda sem essa identificação devido à falta de informações. As peças chegaram ao Museu Nacional através de doações/aquisições de Basilly Sampieri (1), Campos Salles (1), Esperidião Antônio da Rocha (1), William Lipkind (9), Charles Wagley (2) e Maria Heloísa Fénelon (20). Sendo que os três últimos foram antropólogos que reuniram coleções etnográficas em contextos específicos de produção científica e das relações interétnicas com o povo Iny e que, a partir de diferentes perfis/critérios de colecionamento, que serão abordadas no capítulo 3 desta dissertação.

O nome dos objetos em *inyrybè* foi identificado e revisado por Dibexia Karajá – professora de educação infantil, ceramista e liderança Iny, da aldeia Hawaló, Ilha do Bananal-TO. Conheci Dibexia nas etapas de aulas do curso que acontecem em Goiânia-GO e ela sempre demonstrou particular interesse na língua *inyrybè*, optando por se formar na habilitação “Ciências da Linguagem”³⁶. Durante o trabalho de campo, utilizei cartões fotográficos com imagens dos objetos e das vitrines da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional, impressas em tamanho A5 e plastificados, como ferramentas visuais e discursivas para expor aos representantes Iny tanto a sala expositiva, como os produtos da etnografia e da pesquisa de fontes históricas que eu havia realizado até o momento. No verso de cada cartão detalhei as informações que eu já tinha reunido,

³⁶ O curso é distribuído durante quatro etapas anuais, sendo duas em Goiânia (Etapa Universidade) e duas nas comunidades (Etapa Terra Indígena).

evidenciando também as lacunas existentes na documentação museológica disponível. Na imagem a seguir (Figura 12), podemos ver o encontro que tive com Dibexia, em que fomos “completando” as fichas de cada objeto, inserindo o nome em *inyrybè*. Estas informações estão disponíveis no Anexo I.

Figura 12 – Dibexia e Txukari identificando o nome dos objetos que estiveram na exposição em *inyrybè*



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Dibexia é a diretora administrativa do “Instituto Cultural Maluá”, uma organização fundada por ela, Idjaruma Karajá e Tuinaki Koixaru Karajá. O principal objetivo do instituto é apoiar, valorizar e fortalecer a cultura Iny (Karajá). Dibexia, Idjaruma e Tuinaki são netos de Maluá e Koixaru Karajá, membros de uma família Iny tradicional. Maluá foi um antigo e muito respeitado *hyri* e *ixÿdinodu*³⁷ de Hawaló (Ilha do Bananal-TO). Atualmente quem ocupa essa posição é Socrowé Karajá, que também faz parte dessa linhagem de família tradicional, pois é casado com Ixysé, que é filha de Maluaré e Kaymoti Kamayurá. Maluaré, por sua vez, tinha grande prestígio entre os Iny, em virtude de ser filho de Maluá. Indico essas relações de parentesco, pois esse é o grupo familiar Iny que me recebeu em campo em dezembro de 2021, quando estive em Hawaló. E durante a visita a Hawaló em 2021, também tive a oportunidade de conversar com Socrowé sobre a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, utilizando os cartões fotográficos. Como estávamos em família, outras pessoas da casa também se envolveram na conversa, especialmente Ixysé.

Os cartões fotográficos tinham como objetivo estimular uma retomada de memórias e expor as práticas antropológicas e museológicas para a perspectivas e demandas

³⁷ Categoria de chefia do povo Iny, conhecida e muito respeitada por todos como “chefe dos rituais”, responsável pela condução das cerimônias tradicionais (LIMA FILHO, 1994, p.126).

Iny, em relação ao colecionamento e a exposição de seus objetos. Este processo está alinhado com a abordagem de João Pacheco de Oliveira (2007), que, ao analisar a pintura de um menino Bororo localizada no Museu Nacional, enfatiza que não devemos privilegiar “os museus enquanto formuladores de mensagens (as narrativas que explicitamente propõe), mas enquanto lócus de acumulação de símbolos, sentidos e emoções referidos a uma multiplicidade de atores sociais” (OLIVEIRA, 2007, p.75).

Trata-se de uma historicização radical e profunda, que reconstitui os jogos de força e as lutas por classificações. Procura desvendar as muitas histórias esquecidas e silenciadas, bem como explicita a individualidade dos personagens e a multiplicidade de suas orientações, resgatando também emoções e sentimentos (além de argumentos, estratégias e ideologias). Com isso pretendemos abrir espaço no plano científico para uma consideração para a função heurística que a dimensão da reflexividade deve ter no estudo dos objetos museológicos. Há que notar que essa é uma pré-condição para que possam surgir novos usos e performances políticas, propiciando usos mais polifônicos e democráticos do enorme poder de representação de que os museus estão investidos (OLIVEIRA, 2007, p. 76).

A inclusão de relatos etnográficos de Hawaló na experiência do tour virtual, apesar de serem breves devido a limitação de tempo passado nas aldeias, visa promover usos mais polifônicos e democráticos do poder de representação dos museus e dos objetos museológicos. A pesquisa etnográfica envolveu uma estadia relativamente curta em Hawaló, o que impôs restrições à profundidade das interações e à coleta de dados. No entanto, destaco algumas falas que revelam as múltiplas dimensões e significados dos objetos Iny, bem como a necessidade de envolver as comunidades e perspectivas locais no processo de colecionamento e exposição de acervos indígenas. E ressalto, ainda, a importância de continuar a colaboração e o diálogo com as comunidades Iny, a fim de aprofundar as reflexões.

2.2 Do Rio de Janeiro ao Rio Araguaia – o grande *Behorokỹ*...

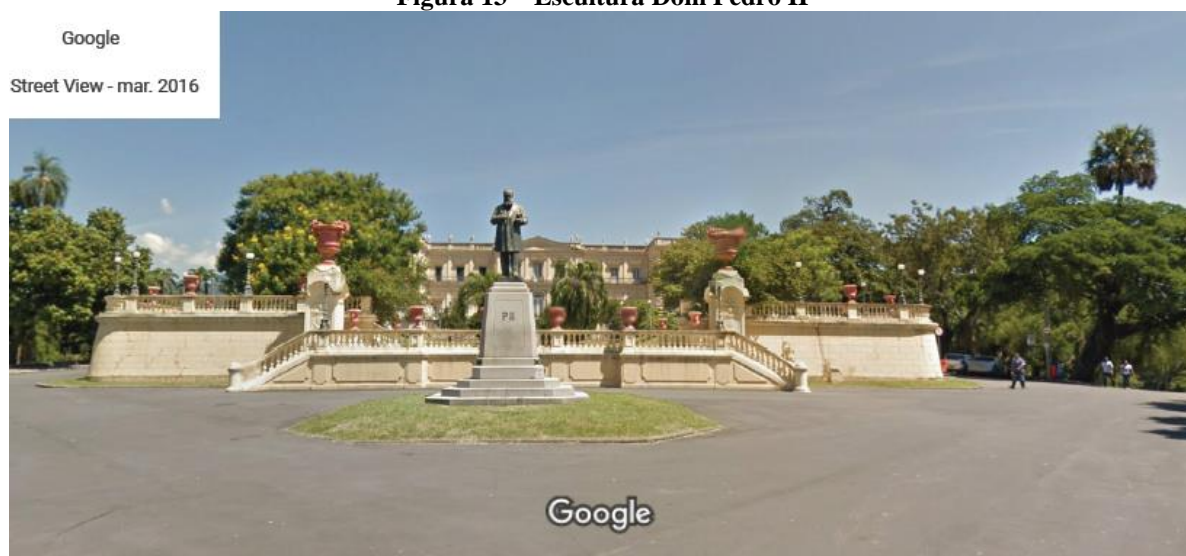
Começo o passeio do lado de fora do Museu Nacional³⁸. O palácio que abriga a instituição é conhecido como o antigo Paço de São Cristóvão, localizado no Parque da Quinta da Boa Vista, bairro de São Cristóvão, zona norte da cidade do Rio de Janeiro (RJ). Ao me aproximar do palácio através de imagens que foram produzidas no ano de 2016, sou recebida por duas esculturas que ficam em um jardim, rodeadas por jarros esculpidos, parapeito de balaústre e palmeiras imperiais. Este é o Jardim do Terraço. O azul quase sem nuvens do céu e o verde das árvores que cercam o palácio emolduram a cena. Ao fundo, a fachada do Museu Nacional ainda está distante.

A primeira escultura (Figura 13) é de um homem de barba extensa, aparentemente velho. Ele veste uma casaca e segura um livro com a mão esquerda. Em sua base, na parte de

³⁸ <https://goo.gl/maps/wmV8efz2oQQKdFyY8>

trás, está escrito: “Homenagem aos amigos e admiradores do Senhor Dom Pedro II o Magnanimo por ocasião do primeiro centenário natalício de sua majestade”. Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga, conhecido como D. Pedro II, nasceu no Paço de São Cristóvão em 2 de dezembro de 1825. Aos cinco anos de idade, foi aclamado “Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil, tendo sido decretada a sua maioridade quando ele tinha 14 anos de idade, em 1840, por ocasião de um golpe parlamentar palaciano” (DANTAS, 2013, p.16).

Figura 13 – Escultura Dom Pedro II



Fonte: Google Street View, 2016.

Figura 14 – Escultura de Dona Maria Leopoldina e seus filhos



Fonte: Google Street View, 2016.

A segunda escultura (Figura 14), mais a frente e mais próxima da fachada do Museu Nacional, traz a imagem de uma mulher com duas crianças, uma de colo, que a mulher

segura com o braço direito e outra em pé ao seu lado esquerdo³⁹. Não consigo identificar pelas imagens algo escrito e legível, que a identifique a escultura, tampouco as reconheço. Trata-se da representação de Maria Leopoldina (1797-1826) e seus filhos. De origem austríaca, ela foi imperatriz do Brasil de 1822 a 1826, esposa de D. Pedro I e mãe de Dom Pedro II, filho mais novo do casal, que herdou o trono. O Paço de São Cristóvão foi residência dessa família, chamada de real e, depois, imperial, por cerca de 80 anos. A criação do Museu Nacional, à época com o nome de “Museu Real”, remete a Dom João VI, em 1818, em outra localidade, no Campo de Santana (região do centro, na cidade do Rio de Janeiro-RJ), e contou, também, com influência direta de “Dona Leopoldina”.

D. João VI, disposto a transformar a colônia em uma espécie de sede da monarquia, busca alterar-lhe a imagem, entre outras medidas, com a instalação das primeiras instituições de caráter cultural. Data desse período a criação da Imprensa Regia, da Biblioteca, do Real Horto, das primeiras escolas superiores destinadas a formação de cirurgiões e engenheiros e do Museu Real, criado por decreto de 6 de julho de 1808, com o objetivo de estimular os estudos de botânica e zoologia. [...] Instalado no prédio hoje ocupado pelo Arquivo Nacional, o museu contava com material oferecido pelo próprio D. João VI, que se constituía em peças de arte, coleções de quadros, objetos de mineralogia, artefatos indígenas, animais empalhados e produtos naturais (SCHWARCZ, 2001, p.40).

Torna-se necessário destacar a atuação da princesa Leopoldina, no processo de idealização do Museu Real. Inicialmente, devido ao seu consórcio com D. Pedro I (1817), trouxe, em sua comitiva nupcial, uma legião de naturalistas: Rochus Schüch, Johann Natterer, Johann Emanuel Pohl, Giuseppe Raddi e Johann Christian Mikan. Tratava-se do primeiro enlace da nova Corte americana com um país do Velho Mundo, fato que, conseqüentemente, aumentou a curiosidade pelas riquezas naturais do Novo Mundo. O fato de uma princesa austríaca estar casada com um príncipe do Novo Mundo despertava a curiosidade dos povos de língua germânica. Sua atuação, enviando caixotes com minerais, plantas e animais para a Europa, de preferência para o Museu de História Natural de Viena, suscitou o interesse de cientistas e artistas em explorarem os territórios até então desconhecidos (DANTAS, 2013, p.18).

Foi apenas com a expulsão da família imperial do Brasil, mais especificamente após 1892, que a instituição foi transferida para o Paço de São Cristóvão, por insistência de Ladislau Netto, à época diretor do Museu Nacional (DANTAS, 2013). As esculturas no jardim, são símbolos de poder e remetem, portanto, a ocupação da Quinta da Boa Vista pela família real/imperial, que se deu de 1808, ano que marca a vinda da corte portuguesa para o Brasil, até 1889, quando seus membros são obrigados a deixar o palácio e sair do país, com a Proclamação da República. Alguns passos e cliques a frente, deixando as esculturas da família real e imperial para trás, o palácio se apresenta em três pavimentos, em seu estilo neoclássico⁴⁰. Após a transferência do Museu Nacional para o Paço de São Cristóvão, o

³⁹ <https://goo.gl/maps/ddAGwLbvU9BoT7ei7>

⁴⁰ <https://goo.gl/maps/z3zerMEESYBA3BrC8>

prédio passou por uma série de reformas. Em 1938, o edifício foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), nos livros de História e de Belas Artes e, em 1948, no livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Em 1946, o Museu Nacional foi incorporado a Universidade do Brasil, atual UFRJ.

A grandiosidade da estrutura e a simetria se destaca na fachada (Figura 15). No telhado, pela vista frontal, consigo contar 20 estátuas, aparentemente de deuses gregos. Portas, janelas, pilastras, sacadas e ornamentos arquitetônicos se distribuem igualmente nos três andares da edificação. Para alguém que, assim como eu, está familiarizado com cidades de construção e urbanização mais recente, como Palmas-TO e Goiânia-GO, ver centros urbanos históricos e se deparar com um palácio de mais de 200 anos de história no meio da cidade, não é algo trivial. Essa estranheza, em parte, se mistura com o contraste entre a narrativa arquitetônica e aquilo que motiva minha visita – descrever uma exposição dedicada a apresentar ao público histórias, objetos e conhecimentos relacionados ao povo Iny, que, assim como diversos povos indígenas que vivem no Brasil, sofreram (e em grande medida ainda sofrem) grande impacto da dominação colonial e imperial.

Figura 15 – Fachada do Museu Nacional



Fonte: Google Street View, 2016.

A sensação diante do edifício é que as simetrias harmoniosas na fachada do prédio que abriga o Museu Nacional, modeladas na intenção de valorizar a figura do imperador e sublinhar simbolicamente seu poder, equilíbrio e serenidade, contrastam com as assimetrias de poder na construção do que se entendia (e se entende) como “nacional” e “nação brasileira”. O Museu Nacional do Rio de Janeiro, inicialmente marcou uma continuidade política e cultural da metrópole em relação a colônia e deu as bases para um modelo de produção de conhecimento, coleções e exposições “organizadas e classificadas segundo

critérios formulados com base em trocas internacionais, fabricando uma musealidade pautada na colonialidade” (BRULON, 2020, p.4). Algo que, ao longo do tempo, foi ressignificado em diversos momentos e contextos. A instituição se tornou palco, também, para a invenção de outras museologias possíveis, o que a torna, para Burlon, símbolo de uma “museologia reflexiva”, que diante de um incêndio que o deixou em ruínas, “se volta para suas próprias bases pensando os regimes de valor que produzem patrimônios e materialidades” (BRULON, 2020, p.4).

Lembrando que o Museu Nacional não é apenas “etnográfico”, é também arqueológico, linguístico, bioantropológico e socioantropológico, um museu de história e ciência natural que desde sua criação reúne diversas áreas do conhecimento, nos departamentos de Botânica, Entomologia, Geologia e Paleontologia, Vertebrados e Invertebrados. Atualmente os diversos setores do museu desenvolvem frentes de atuação que passam pelo ensino de pós-graduação, pesquisa científica, armazenamento, pesquisa e curadoria de coleções, exposição e atividades de extensão universitária, trabalhando com acervos de natureza bastante heterogênea (VELOSO, 2021; OLIVEIRA, 2020). Observando a planta das exposições (Anexo III), temos uma dimensão dos 3.500 m² de área expositiva, que era organizada por temas em 8 seções, sendo assim intituladas: “Evolução da Vida”; “Nos Passos da Humanidade”; “Culturas Mediterrâneas”, “Egito Antigo”, “Arqueologia Pré-colombiana”, “Arqueologia Brasileira”, “Etnologia Indígena Brasileira”, “Culturas do Pacífico”. Além de diversas seções dedicadas à Zoologia⁴¹.

Ao realizar o tour virtual, quem desejar, poderá seguir com calma pelas diversas salas expositivas disponíveis online. Além de andar livremente pelo espaço, visualizar detalhes do prédio histórico, das peças e das exposições, é possível fazer o tour guiado através Google Arts & Culture⁴², que oferece também áudios narrativos e descritivos. Neste momento, chamo atenção para quatro salas localizadas no segundo pavimento, números 24 a 27 na planta das exposições (Anexo III) que eram ocupadas por exposições do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE), vinculadas ao Departamento de Antropologia do Museu Nacional. São elas: “Culturas do Pacífico”; “Etnologia Indígena Brasileira”; “Os Karajás”; e “Kumbukumbu – África, memória e patrimônio”. A partir daqui meu trajeto entre o hall de entrada do Museu Nacional e a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, ou entre o Rio

⁴¹ Informações do site do Museu Nacional. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/index.html>. Acesso em: 30/07/2022.

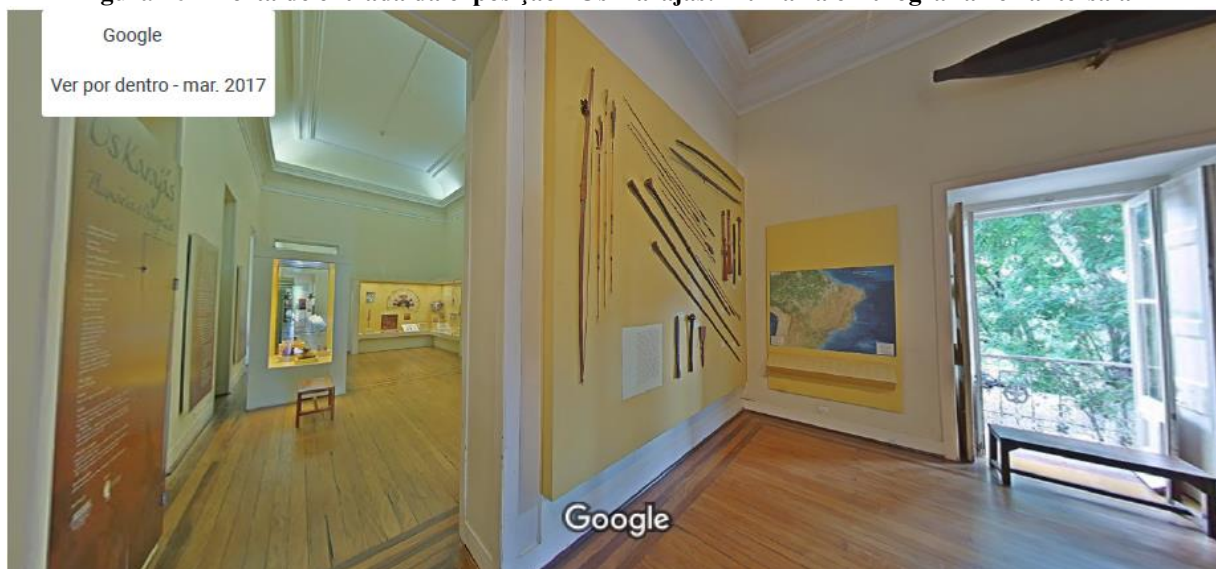
⁴² <https://g.co/arts/rYAZ5TEWqJvTw2nn8>

de Janeiro e o Rio Araguaia – o grande *Berohoky* do povo Iny, será um pouco mais direto. Com apenas um clique estou diante da porta de entrada da sala.

2.3 Ante-sala: “Os primeiros naturais senhores destas terras”

Neste ponto⁴³, antes de entrar na sala dedicada ao material Iny, observo que estou em frente a uma parede em que estão pendurados um conjunto de armas, em diferentes formatos e tamanhos, entre eles arcos, flechas e bordunas (Figura 16). Me viro para trás e vejo uma sala ampla e comprida com muitos artefatos indígenas (Figura 17). Está é a exposição “Etnologia Indígena Brasileira do Museu Nacional”, com um clique, por curiosidade, na direção dessa exposição, encontramos, além de armas, canoas e remos de vários modelos pendurados nas paredes, uma “nave” central com máscaras diversas, vitrines com vasos, potes e, inclusive, bonecas de cerâmica Iny, *ritxoko*.

Figura 16 – Porta de entrada da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” e “ante-sala”



Fonte: Google Street View, 2017.

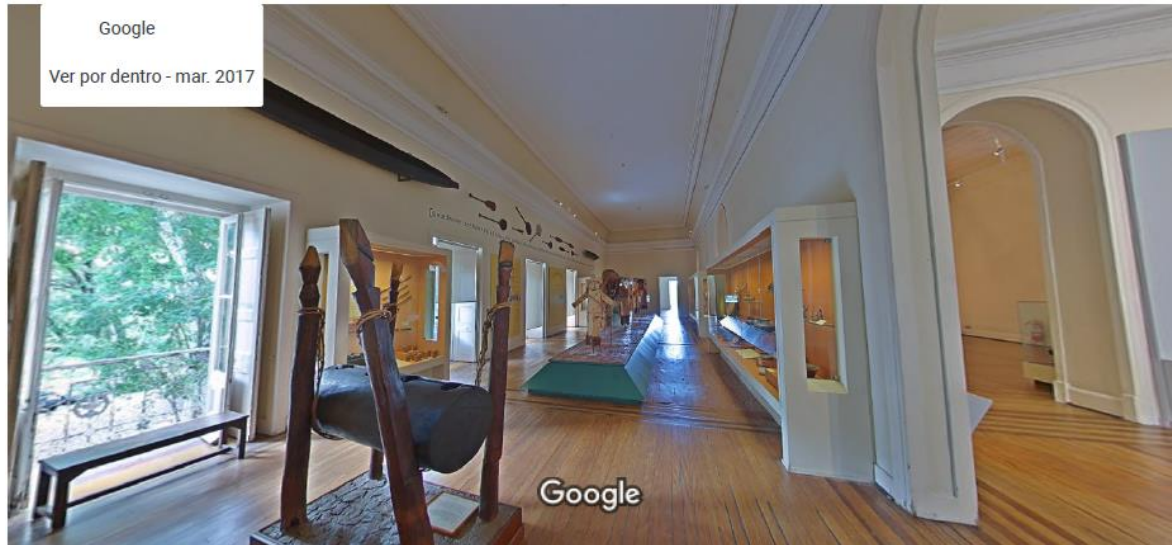
Vejo, também, alguns objetos que não consigo identificar, além de painéis textuais e etiquetas distantes. Me detenho, com mais atenção, ao painel que se encontra exatamente antes da porta que leva à exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, como que preparando o visitante para àquela exposição. A minha frente (Figura 18), entre aspas, está em destaque a frase “os primeiros naturais senhores destas terras”⁴⁴. Decido ler. Com auxílio do zoom para visualizar melhor o painel, encontro no texto a contradição entre essa expressão – que foi utilizada por antigos cronistas ao descrever povos autóctones que viviam

⁴³ <https://goo.gl/maps/UZqJMhWVUGE6Dr8PA>

⁴⁴ <https://goo.gl/maps/vUdqABXYY9rZHHbo9>

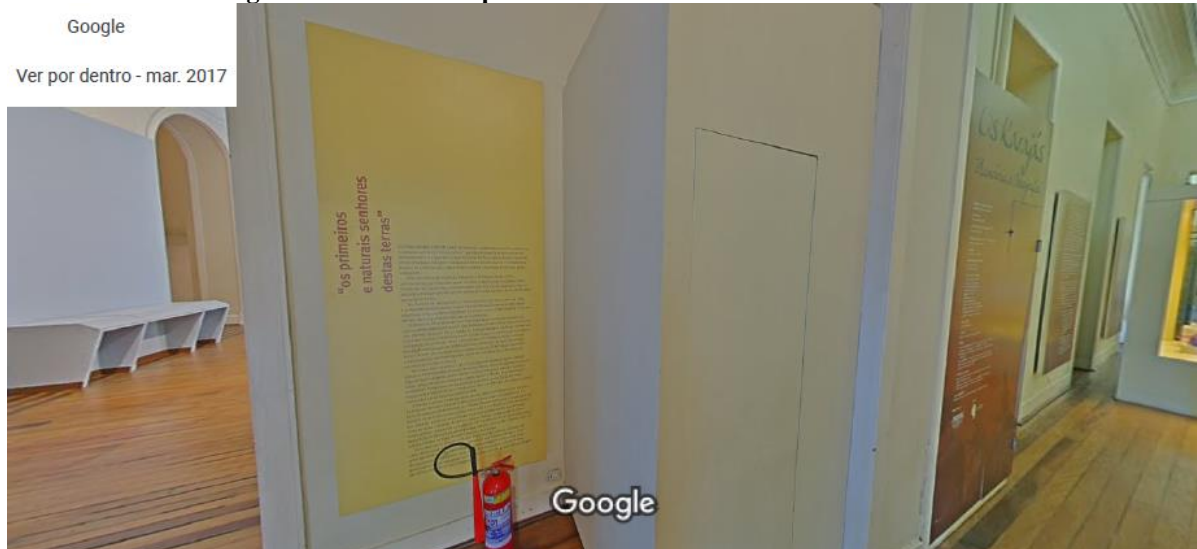
e ocupavam as terras do Brasil, desde antes da colonização – e a divisão das terras que se deu com as frentes de colonização.

Figura 17 – Sala da exposição “Etnologia Indígena Brasileira do Museu Nacional”



Fonte: Google Street View, 2017.

Figura 18 – Pannel “os primeiros e naturais senhores destas terras”



Fonte: Google Street View, 2017.

Em poucos parágrafos passamos por diferentes etapas que historicamente marcaram as relações interétnicas entre povos indígenas e não indígenas no Brasil, sejam estes colonizadores, religiosos e até mesmo o próprio Estado brasileiro. Das sesmarias e aldeamentos missionários, até a constituição de 1988, o painel indica, também, dados que mostram a relação entre a demarcação das terras indígenas (ainda que lenta) e o desenvolvimento de políticas de assistência à saúde e educação indígenas, com o crescimento da população que se autodeclara como indígena e a revalorização das identidades étnicas nas últimas décadas no Brasil.

A exposição “Etnologia Indígena Brasileira do Museu Nacional” foi inaugurada em 2008, com curadoria e concepção do antropólogo João Pacheco de Oliveira, adaptada pela museóloga Fátima Nascimento e a montagem foi feita por Thereza Baumann, historiadora e museóloga (FRANÇA, 2020). É interessante observar, através da leitura desse painel, que já naquele período estava presente no circuito expositivo uma perspectiva de aliar coleções etnográficas a uma reflexão antropológica, histórica e crítica, abordando questões diretamente ligadas as demandas que os representantes indígenas e a equipe do SEE/MN destacaram durante a oficina “Reconstrução das Coleções Etnográficas”.

Exemplo disso é a questão da demarcação das terras, que foi bastante enfatizada neste texto, assim como uma abordagem que destaca a agência indígena, aponta formas de organização indígenas que rompem com o paradigma da tutela e que mobilizam atores governamentais e não-governamentais para lutar e defender seus direitos. Passando por esta “ante-sala”, vamos entrar, então, na exposição que é o foco desta pesquisa, desconfiando que ela pode dar continuidade a esse circuito expositivo da sala que a antecede, que ao longo deste trabalho vamos investigar e entender melhor.

2.4 Sala expositiva, ficha técnica e título da exposição

A exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, foi inaugurada em 23 de Março de 2012 e esteve aberta à visitação do público até 2 de Setembro de 2018, data do incêndio. Organizada a partir da curadoria de João Pacheco de Oliveira, com assistência de Crenivaldo Veloso e Pedro Ernesto Ventura, buscou-se destacar a arte plumária do povo Iny, mais conhecidos na literatura etnológica como “Karajá” – grupos indígenas que ocupam tradicionalmente a região do médio Araguaia (Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará). A exposição também homenageou a contribuição do trabalho etnográfico de Maria Heloísa Fénelon (1927-1996), antropóloga que formou duas coleções Iny (1957 e 1960) para a instituição, ao longo de suas pesquisas junto ao grupo, além de ter sido professora titular de Etnologia do Museu Nacional e exercido por mais de duas décadas a curadoria do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional.

Estamos virtualmente na sala conforme ela estava em 2017, ano em que foram feitas as imagens em 360°, que podemos visualizar através do tour virtual⁴⁵. No entanto, durante seus mais de 6 anos de duração, a exposição passou por algumas modificações em relação as peças apresentadas, especialmente a partir de um incômodo gerado durante o

⁴⁵ <https://goo.gl/maps/XEBbKWfSkBUi9dFN9>

evento que marcou sua inauguração, que se desdobrou no pedido, por parte de lideranças Iny, de retirada de alguns objetos da vitrine. Neste momento ressalto apenas que o resultado da exposição que encontramos aqui foi produzido após essas recomendações e intervenções Iny. Lembrando que o ambiente virtual reúne tão somente uma pequena parte do acervo do SEE/MN registrado como pertencentes ao povo “Karajá”⁴⁶.

Além das peças, através do tour virtual é possível visualizar painéis e mini-painéis que utilizam recursos textuais, fotográficos e ilustrações. Parte desse material não é possível ler ou visualizar bem, devido a qualidade e ângulo de captação das imagens. É possível observar, também, que as peças possuem etiquetas, porém estas estão completamente ilegíveis e, dessa forma, não é possível identificar seu conteúdo. Deixando evidente esta limitação, acrescentarei ao passeio virtual algumas fotografias acompanhadas por legendas/descrições, que não são aquelas que acompanhavam as peças, as quais não tive acesso. E no Anexo I disponibilizo a relação completa do acervo exposto, informações disponíveis sobre cada peça, fazendo referência aos materiais e recursos que tornaram essa recuperação e sistematização de dados possível, em um contexto pós-incêndio de grandes perdas.

Figura 19 – Entrada da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”



Fonte: Google Street View, 2017.

Atravessando, então, a porta da sala da exposição intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, estou diante de mais uma sala do casarão histórico que abriga o Museu Nacional (Figura 19). Vejo um ambiente claro e bem iluminado, piso de madeira, pé direito alto com molduras no teto. A sala apresenta um conjunto de três vitrines, sendo uma

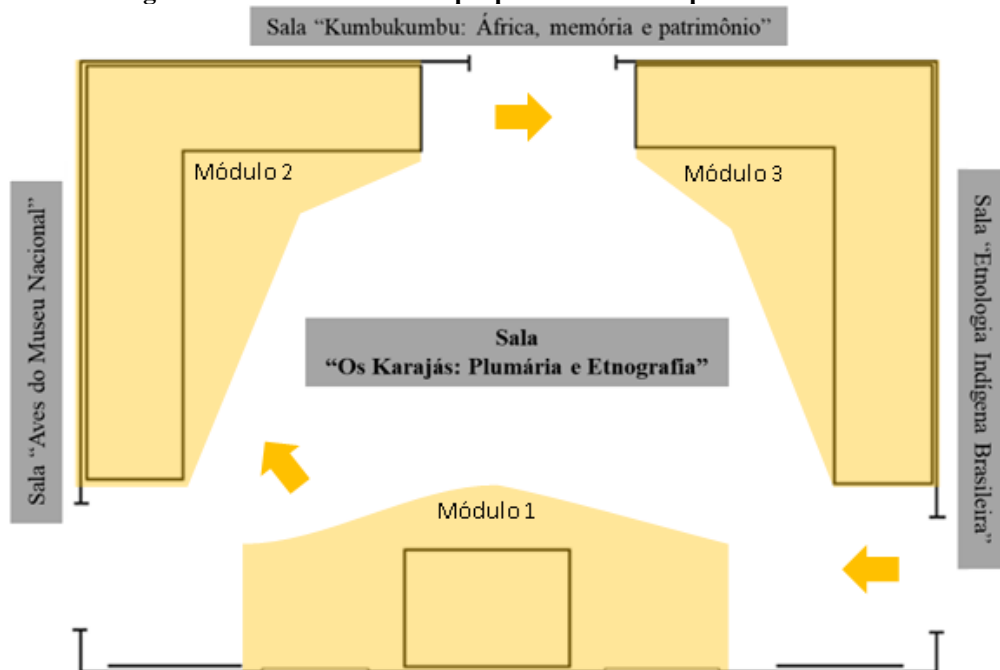
⁴⁶ As movimentações na parte expositiva da sala, bem como o modo como as coleções chegaram ao Museu Nacional, os diferentes contextos de produção científica e perfis/critérios de colecionamento, serão apresentados no capítulo 3.

centralizada e duas de canto, em formato de “L”, que acompanham o formato retangular do espaço. Vitrines fechadas expõem os objetos, acompanhados por etiquetas, legendas, numerações, painéis textuais e fotografias.

O acervo está distribuído dentro das vitrines, em diferentes níveis e alturas, pendurados nas paredes ao fundo (que são pintadas em um tom de amarelo claro) ou apoiados direto na base inferior, alguns elevados por blocos/pedestais de madeiras, pranchas levemente inclinadas ou suportes de acrílico. A estrutura superior das vitrines parece possuir um tipo de sanca, proporcionando uma iluminação indireta, que distribui a luz por toda a vitrine de forma igual, sem focos de luz em pontos específicos. A estrutura externa das vitrines tem a mesma cor das paredes da sala, que coloca em evidência os objetos expostos em seu interior. Um banco de madeira está em frente a um painel fixado em uma das paredes da sala, próximo à entrada que utilizei.

A sala possui três “portais”. Um deles é o que acabamos de passar, que vem da exposição “Etnologia Indígena Brasileira do Museu Nacional”. Outra passagem está localizada na parede lateral direita, em frente a vitrine central da sala, possui um painel escrito “Kumbukumbu” e leva até a sala da exposição “Kumbukumbu – África, memória e patrimônio”. E a outra encontra-se na parede oposta a entrada que utilizamos, leva até a sala “Aves do Museu Nacional”, também sinalizada por um painel. As duas últimas exposições citadas foram inauguradas após a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”.

Figura 20 – “Planta Baixa” e proposta de circuito para o tour virtual



Fonte: Relatório da Exposição (com alterações feitas pela autora).

Observando a planta das exposições do Museu Nacional (Anexo III) e a planta baixa dessa sala (Figura 20), podemos notar, ainda, que só se tem acesso as salas “Kumbukumbu” e “Aves” passando pela sala “Os Karajás”. Desse modo, a sala “Os Karajás” está situada em um ponto estratégico dentro do circuito expositivo. Essa característica de “passagem” desta sala específica dedicada ao material Iny, vai chamar a atenção quando tratarmos do que motivou a realização da exposição e o seu lugar dentro do circuito expositivo do Museu Nacional de modo mais amplo.

A partir da passagem em que entramos na sala, me volto para o painel que se encontra na parede a minha esquerda, intitulado “Os Karajás: Plumária e Etnografia” (Figura 21).

Figura 21 – Painel com a “ficha técnica” na entrada da exposição



Fonte: Google Street View, 2017.

Aqui temos a “ficha técnica” da exposição, que contém a relação nominal e a função daqueles que, em tese, atuaram em sua produção. Nomes da diretoria do museu e da chefia do Departamento de Antropologia; dos responsáveis pelas atividades de curadoria, assistência de curadoria, produção da arte gráfica e dos textos; membros da SEMU. Indica também que o acervo pertence ao SEE/MN; faz referência às citações e imagens utilizadas⁴⁷; destaca o nome de duas mulheres Iny, Tuinaki e Wequed; e finaliza com os agradecimentos e os logos dos realizadores/apoiadores da exposição. Esse painel, com tantos nomes, cargos e

⁴⁷ Aproveito para comentar que a ficha técnica da exposição faz apenas uma menção geral às fotografias, indicando que “compõem o acervo produzido por Heloísa Fénelon Costa, depositado no SEE” e que “os originais integram o acervo do Museu do Índio/FUNAI”. Não encontrei nas imagens do tour virtual ou no relatório da exposição as referências específicas de cada imagem.

funções, departamentos e seções, instituições e siglas, me provoca a imaginar como funciona a produção de uma exposição. O que faz um curador? Qual o papel de uma seção de museologia? Qual a participação indígena? Quem de fato atuou e tomou as decisões?

O título da exposição, “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, é de fácil entendimento. Ao longo do passeio, vamos perceber que ele contribui para apresentar, de forma concisa, os temas que a equipe escolheu destacar através do acervo e dos textos elaborados. Mas, existe algo que me estranha na utilização do termo “os Karajás”, em relação a flexão de número, além da escolha por não utilizar a autodenominação do grupo “Iny”, que levanta uma questão relevante no que diz respeito à prática de nomear grupos étnicos. Maria Carlota Rosa, no artigo “Revisitando a Convenção e A grafia de nomes tribais brasileiros” (2020), analisa dois trabalhos “clássicos” publicados na década de 50, que tiveram como objetivo normalizar o emprego de etnônimos indígenas em textos científicos em português. Os documentos são: “Convenção para a grafia dos nomes tribais” (1953), assinada pela maioria dos participantes da 1ª Reunião Brasileira de Antropologia; e “A grafia de nomes tribais brasileiros” (1955), uma longa lista de 1162 “nomes”, grafados de acordo com a Convenção de 1953. Sobre a questão da flexão de número, a Convenção de 1953 indica que “os nomes tribais não terão flexão portuguesa de número ou gênero, quer no uso substantival, quer no adjetival” (ROSA, 2020, p.34).

Julio Cesar Melatti (1999) apresenta uma série de ressalvas quanto a Convenção de 1953 e diz que evita usá-la, considerando que “nos textos em português, os etnônimos indígenas devem ser escritos conforme a ortografia oficial” (1999, p.2). Lux Vidal e Henyo Barreto (1997), em nota de rodapé, fazem coro a crítica de Melatti, em especial a pretensão da Convenção de “constituir-se numa nomenclatura científica para as sociedades indígenas, como se fossem espécies animais e vegetais”. Os autores optam por “manter os nomes dos grupos indígenas grafados segundo a ortografia oficial brasileira, com a letra inicial em minúscula e usando inclusive o s para fazer-lhes o plural” (VIDAL; BARRETO, 1997, p.160).

Já Eduardo Viveiros de Castro (1999), também em nota de rodapé, indica que não havia entre os etnólogos, naquele momento, um acordo sobre a ortografia dos etnônimos indígenas (situação esta que parece perdurar). Os dois documentos são bastante datados e polêmicos, ainda que sejam os únicos que assumem um caráter mais “normativo” quanto a questão. No entanto, um outro comentário de Viveiros de Castro me parece mais relevante para o caso da exposição: “a questão é outra, naturalmente, quando são os próprios índios que decidem como se haverá de grafar seu etnônimo, como acontece nos grupos que utilizam a escrita, em português e/ou no vernáculo nativo” (1999, p.163).

Levando em consideração esse debate, a escolha de “Os Karajás” não seria um “erro” do ponto de vista ortográfico e/ou antropológico, uma vez que não existe um consenso acadêmico sobre a grafia correta dos nomes de grupos indígenas. Ainda que a escolha por “Karajás” não represente nenhum “equivoco” e que meu incômodo com “Karajás” possa ser mais um estranhamento em relação a grafia que usualmente é encontrada, é preciso levar em conta que já se tem amplo conhecimento da autodenominação “Iny”, como inclusive é citado em um dos painéis na exposição.

Assim como se tem conhecimento que a origem da atribuição “Karajá”, possivelmente cunhada pelos bandeirantes aos antepassados dos Iny, tem conotação pejorativa, em guarani o termo significa “macacos grandes” (EHRENREICH, 1948). Considerando que as autodenominações fazem parte de um reconhecimento político de como cada povo quer ser chamado e conhecido, a opção por “Iny”, em vez da utilização de “Os Karajás”, poderia ter sido uma escolha mais adequada e respeitosa, reconhecendo a importância da autodenominação na construção da identidade étnica e no reconhecimento cultural dos povos indígenas⁴⁸.

Observo que muitos Iny se apresentam como “Karajá” quando falam seu nome de registro, pois o registro em cartório por muito tempo realizou a prática de inserir “Karajá” como sobrenome, mas quando vão dizer de qual povo fazem parte, utilizam “Iny”, “Iny Karajá”, “Iny Javaé”, etc. O que mostra que existe a utilização dos dois termos em momentos distintos. Destaco ainda que a transição do nome atribuído para a autodenominação é uma mudança em curso, hoje existe uma preocupação e até revisão em nomes de projetos acadêmicos e políticas patrimoniais relacionadas aos Iny, que passam a incluir a autodenominação. Um exemplo foi o livro bilíngue “Arte Iny Karajá: Patrimônio Cultural do Brasil” (2019), lançado recentemente pelo IPHAN em parceria com a UFG, que conta com diversos pesquisadores Iny na autoria dos capítulos e que de certa forma atualiza o título do registro das bonecas, que na época não levou a autodenominação. Outro exemplo, é o livro “Tesouros Iny-Karajá” (2021), organizado por Manuel Lima Filho, que também traz a autodenominação para o título e pode ser visto como uma atualização do nome do projeto registrado no CNPq, “Thesaurus Karajá: diálogo intercultural e museologia compartilhada”, que deu origem ao livro.

⁴⁸ Neste trabalho utilizo o termo “os Karajás” apenas quando faço referência ao título da exposição, ao conteúdo dos painéis expositivos e a fala dos interlocutores. Ademais utilizo a autodenominação “Iny” para me referir ao povo indígena que linguisticamente é classificado como um subgrupo do grupo “Karajá”, conhecidos também como “Karajá propriamente ditos” (RODRIGUES, 2008), que se diferenciam dos subgrupos “Javaé” e “Xambioá”.

A participação e a agência indígena na realização de exposições etnográficas são demandas cada vez mais relevantes quando se discutem práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas. Desde a entrada da sala, me pergunto, será que na escolha do título, do tema e nas demais etapas que envolveram a produção da exposição, houve participação Iny? Ainda que o acervo e a curadoria seja do SEE/MN, é possível notar que existe uma parte grande da equipe e dos nomes citados na ficha técnica que são externos ao setor. A característica de descentralização da curadoria pode ser interessante para um projeto expositivo mais dialógico e democrático, e indica que a exposição resulta da soma de esforços coletivos, institucionais e interculturais. Mas é preciso investigar em que medida, na prática, essa descentralização significou uma abertura para presença e agência Iny na exposição.

2.5 Módulo 1: “Maria Heloisa Fénelon Costa (I)”, “Os Karajás” e “Máscaras de Aruanã”

Vamos nos dirigir agora até a vitrine central da sala, que reúne dentro e em sua volta 3 painéis e 4 objetos Iny, conjunto que chamo aqui de Módulo 1 (Figura 22). É comum em exposições museológicas a disposição de um texto de apresentação logo na entrada, que introduza aos visitantes o tema desenvolvido, geralmente escrito pelo curador da exposição. No entanto, no caso desta exposição, observo que a função de apresentá-la não está restrita a este primeiro painel, mas sim distribuída pelo Módulo 1. Dessa forma, a autoria dos painéis que introduzem o tema da exposição também não estão centralizados apenas no curador.

Figura 22 – Módulo 1



Fonte: Google Street View, 2017⁴⁹.

⁴⁹ A localização dos módulos na planta baixa da exposição está inserida no canto direito inferior da imagem.

O painel localizado mais próximo à entrada da sala expositiva⁵⁰, tem como título “Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996)” e foi escrito por João Pacheco de Oliveira (MN/UFRJ), curador desta exposição e, desde 2000, curador das coleções do SEE. Neste painel, logo nas primeiras linhas, descobrimos pistas de quem foi “Maria Heloísa Fénelon Costa”. Além de curadora do SEE/MN por mais de duas décadas e Professora Titular de Etnologia do Museu Nacional, de acordo com o texto, ela teve formação em Belas Artes (1956) e foi aluna do 1º Curso de Antropologia Cultural⁵¹, o que a levou a iniciar seus trabalhos de pesquisa junto aos Karajás, entre 1957 e 1958. Vemos ainda algumas datas que marcaram sua carreira: 1958 – ingressou no Museu Nacional; 1966 – passou a trabalhar na instituição em regime de tempo integral e dedicação exclusiva; 1963 – realizou estágio no Musée de L’Homme e no Musée des Arts et Traditions Populaires, com bolsa do governo francês.

O painel indica as principais publicações de Heloísa Fénelon. Sua tese de livre docência, “A arte e o artista na Sociedade Karajá”, foi escrita após 10 meses de trabalho de campo entre os Karajás, apresentada em 1974 à Escola de Belas Artes (UFRJ) e publicada como livro em 1978. Já a tese, apresentada ao concurso para Professor Titular da disciplina de Etnologia do Museu Nacional, foi sobre o povo Mehináku, intitulada “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais”. Em 1975, a antropóloga realiza uma exposição no Museu de Arte Moderna (RJ), a partir de suas reflexões sobre “desenhos espontâneos”⁵². O texto prossegue apontando as contribuições de Heloísa Fénelon no campo da antropologia e da arte, como seu artigo para a “Suma Etnológica” (1986), importante obra organizada por Darcy e Berta Ribeiro, e sua atuação na criação e direção da Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes (UFRJ). E destaca, ainda, a atuação de Heloísa Fénelon nos bastidores do SEE, reorganizando o acervo e orientando um número relevante de estagiários.

O seguinte trecho, retirado de um artigo obituário publicado por Luis de Castro Faria após o falecimento de Maria Heloísa Fénelon Costa, é colocado entre aspas no painel: “uma forma peculiar de docência, talvez a mais produtiva de todas (...) ou seja, do artesanato da produção acadêmica”. Esse trecho destaca a atuação de Heloísa Fénelon quanto ao ensino e a formação de novos pesquisadores, esfera da atividade acadêmica que muitas vezes é invisibilizada, mostrando que o “artesanato da produção acadêmica” é parte tão relevante de

⁵⁰ <https://goo.gl/maps/rYuNwXoXou9Sk1FX6>

⁵¹ Curso realizado em 1955 e 1956, vinculado ao Serviço de Proteção ao Índio, organizado por Darcy Ribeiro, marco para a profissionalização do trabalho antropológico (VELOSO, 2021).

⁵² A exposição foi intitulada “Desenhos espontâneos coletados entre as tribos do Alto Xingu, de 1961 a 1974”, como promoção da FUNAI e do Departamento de Antropologia do Museu Nacional (CASTRO FARIA, 1997).

sua contribuição à Antropologia, quanto sua atuação em termos de pesquisa, etnografia, formação de coleções e atividades de curadoria. Inclusive, parte desse trecho, quase 10 anos após a inauguração da exposição, vai dar título a tese de Crenivaldo Veloso: “O ‘artesanato da produção acadêmica’: histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloisa Fénelon” (2021). Veloso é historiador do SEE/MN e, como indicado na ficha técnica, atuou como assistente de curadoria desta exposição, que marcou sua carreira e suas pesquisas.

Ao final do painel, algumas linhas apresentam a “justificativa” do destaque dado na exposição a peças da coleção “Karajá” formada por Heloísa Fénelon em seu trabalho etnográfico: “mostrar algumas das belas peças da coleção Karajá formada por Heloísa Fénelon, compartilhando instantâneos de sua etnografia, é uma maneira de lembrar sua enorme contribuição para a pesquisa etnológica e o precioso acervo desta instituição”. Aqui aproveito para observar que os objetos Iny, bem como sua produção, são apresentados na exposição na chave da “arte” – cerâmica e plumária – e essa articulação entre “arte” e exposições/coleções “etnográficas” não é algo trivial.

Figura 23 – Capa do livro “A arte e o artista na sociedade Karajá” (1978) de Heloisa Fénelon



Fonte: COSTA, 1978.

As pesquisas de Heloisa Fénelon foram importantes para consagrar “o valor de arte” à cerâmica Iny (Figura 23), sendo obra de referência no dossiê que deu base para a atribuição de “valor de patrimônio nacional” conferido, posteriormente, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (VELOSO, 2021). É interessante pensar como essa “homenagem” a Heloísa Fénelon se dá na exposição, também, a partir da perspectiva que orienta o “olhar” para os objetos através da arte e como essa abordagem vai

dialogar com a concepção de antropologia presente na exposição, com as demandas Iny pela valorização das práticas, técnicas e conhecimentos em torno da cerâmica e seu reconhecimento como “patrimônio cultural” do Brasil. Essa reflexão é interessante para pensar que a representação dos objetos Iny como arte pode influenciar a forma como a antropologia é concebida na exposição e como isso se relaciona com as demandas e perspectivas da comunidade Iny em relação ao seu patrimônio cultural.

Ao terminar a leitura deste primeiro painel, faço uma observação. Existe um banco posicionado a sua frente, possivelmente disposto ali como mobiliário de conforto para os visitantes presenciais que desejassem ter mais comodidade para ler o texto. De algum modo esse banco passa a ideia de que o visitante deve dedicar mais tempo de sua visita naquela parte da sala. E acho curioso que o banco esteja na frente deste painel específico e não de qualquer outro, como o painel “Os Karajás”, por exemplo. O espaço físico e a posição que os dois painéis ocupam na sala são simétricos e proporcionais. Um à esquerda e outro à direita da vitrine “central”. O painel da esquerda sobre uma etnógrafa, antropóloga, curadora, artista, professora, entre tantas outras coisas, que acabo de ler, “Maria Heloísa Fénelon Costa”. O painel da direita sobre um povo indígena, que através de suas artes, técnicas e conhecimentos produziram o acervo presente na sala, “Os Karajás”.

O espaço à frente de cada painel tem as mesmas medidas e, aparentemente, está igualmente livre e disponível para acomodar um assento. Mas, apenas um deles tem um banco a sua frente, objeto que propicia/estimula o visitante a dedicar mais atenção, tempo ou conforto ali. Além do banco, ao iniciar o tour na sala, tanto em sentido horário, quanto em sentido anti-horário, a partir da entrada principal, o visitante passaria primeiro pela trajetória de Heloísa Fénelon, destacada nos dois painéis que abrem a exposição nas duas direções. Essa escolha pode não ter tido a intenção de hierarquizar as mensagens dos painéis, essas decisões podem ter sido tomadas levando em conta outros fatores. Mas, observando a construção da sala expositiva como um artefato, que comunica mensagens e valores, esse ponto me chamou a atenção, pois a exposição não é apenas um espaço de apresentação de informações, mas também é um local onde as escolhas de design e disposição do mobiliário podem influenciar a construção da narrativa e a interpretação do público.

Vamos nos direcionar, então, ao painel localizado à direita da vitrine central, que tem como título “Os Karajás”, escrito pelo antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho (FCS/UFG), apresenta, brevemente, alguns aspectos desse grupo indígena. Manuel trabalha junto aos Iny há mais de 30 anos, seu primeiro trabalho campo em terra indígena Iny foi realizado na aldeia Santa Isabel do Morro, localizada na Ilha do Bananal, Tocantins, em 1989,

e deu base para a etnografia que produziu sobre o *Hetohoky*, ritual Iny de iniciação masculina (LIMA FILHO, 1994). O antropólogo teve um papel fundamental para a realização da exposição que estamos agora visitando, participou de sua produção e inauguração, sua principal contribuição foi a mediação entre o SEE/MN e os representantes Iny.

Explorando a leitura do painel “Os Karajás”, temos nos três primeiros parágrafos informações como: localização das aldeias – as margens do rio Araguaia, entre os estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará; práticas alimentares e características da fauna e da flora da região, provenientes do cerrado e da floresta tropical de transição; a origem da denominação “Karajás”, nome Tupi, e o significado da autodenominação “Iny”, “nós mesmos”; o grupo e os subgrupos linguísticos – Karajás, Xambioás ou Karajás do Norte e Javaés, seguido de uma nota sobre a marcação de gênero presente na diferenciação entre fala masculina e feminina. O texto menciona, ainda, algumas políticas de integração que se destacaram ao longo da história de contato permanente entre os Karajás e a “sociedade brasileira”, como a Marcha para o Oeste e os governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek. Aborda também a presença de indígenas Karajás em capitais e cidades próximas às aldeias, estudando e/ou ocupando cargos políticos. E finaliza apontando a população total do grupo, que passa de 3.000 pessoas.

O quarto parágrafo fala sobre a relação dos Karajás com a “arte cerâmica”, em especial com as bonecas feitas pelas mulheres – as *ritxoko* – que, segundo o texto, estavam sendo “objeto de um processo com vistas ao seu registro como patrimônio imaterial brasileiro”. Tal projeto teve início em 2010 e na data de inauguração da exposição, em 25 de Janeiro de 2012, já havia sido concretizado. Os modos de fazer *ritxoko* foram registrados pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no livro dos Saberes, com a denominação “Saberes e Práticas Associados ao modo de fazer Bonecas Karajá”, e no livro Formas de Expressão, como “*Ritxoko*: Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá”.

Segundo Chang Whan as *ritxoko*, bonecas feitas pelas mulheres Iny a partir do barro, retratam duas grandes categorias temáticas: “a vida Karajá – são as representações da vida social, e do cotidiano Karajá, onde se incluem muitas representações de cenas rituais” e “o imaginário Karajá – são as representações de personagens de mitos e histórias da cosmologia Karajá” (WHAN, 2010. p.53). A arte cerâmica Iny, pode ser encontrada em diversos museus no Brasil, além do Museu Nacional, como Museu do Índio (RJ), Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (SP), Museu Antropológico da UFG (GO), Museu Paraense Emilio Goeldi (PA). E também em instituições estrangeiras, para citar algumas, Museu do Homem (França), Museu de História Natural de Nova York (Estados Unidos), Museu de

Etnologia de Berlim e de Leipzig (Alemanha). No campo da antropologia, da arte ameríndia e dos estudos sobre cultura material, as *ritxoko* são amplamente conhecidas e estudadas (WUST, 1975; CASTRO FARIA, 1959; COSTA, 1978; TAVEIRA, 2002; WHAN, 2010; LIMA et al., 2011; LIMA FILHO e SILVA, 2012). Além de atualmente serem encontradas, facilmente, em lojas de artesanato, físicas e virtuais.

O texto retoma que “em janeiro de 2011 uma comitiva de indígenas Karajás visitou o Museu Nacional, juntamente com pesquisadores da UFGO e do IPHAN”. O autor, Manuel, fez parte como pesquisador do projeto que deu base para a patrimonialização das *ritxoko*⁵³, esteve presente nesse encontro e foi, inclusive, o responsável por incluir o Museu Nacional na rota das visitas a museus e reservas técnicas que os representantes Iny realizaram no Rio de Janeiro-RJ em 2011. O encontro foi importante não apenas por sua contribuição ao processo de registro das *ritxoko*, como também para uma série de projetos que se desdobraram a partir desse encontro, dentre eles, a realização da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, pouco tempo após a visita (Figura 24).

Figura 24 – Lubederu, Idiarrina, Neto, Rosani e Raíssa observando algumas *ritxoko* do Museu Nacional



Fonte: DOSSIÊ, Michelle Nogueira de Resende, 2011.

⁵³ A pesquisa que deu base para o registro, aprovado em 25 de janeiro de 2012, em 2008 foi financiada pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG/2008), com apoio da Secretaria de Estado de Políticas Públicas para Mulheres e Promoção da Igualdade Racial (Semira); em 2010, contou com a parceria e financiamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Superintendência de Goiás. A equipe em campo foi composta pelos antropólogos Manuel Ferreira Lima Filho, Nei Clara de Lima, Rosani Moreira Leitão e Telma Camargo da Silva (LIMA FILHO; SILVA, 2012, p.47).

Figura 25 – *Ritxoko* (nº de tomo 39942), coleção Heloísa Fénelon (1979) do Museu Nacional



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

Manuel, junto a “Lubederu, Idiarrina, Neto, Rosani e Raíssa”, são citados como integrantes da equipe do projeto de patrimonialização que participaram da visita ao Museu Nacional (Figura 24). Notei que, além deles, quem também esteve presente no encontro foi a *ritxoko* registrada sob o nº de tomo 39942 (Figura 25). É possível observar que ela aparece na fotografia acima, no centro da mesa, durante o encontro na reserva técnica do SEE/MN. Esta *ritxoko* fazia parte da coleção reunida por Maria Heloísa Fénelon Costa (1979) e, posteriormente ao encontro, foi uma das peças escolhidas para fazer parte da exposição.

Abro um parêntese para destacar que em Hawaló observei uma diversidade e uma quantidade enorme de *ritxoko* sendo produzidas e comercializadas, o que revelou também uma intensa atuação das mulheres Iny, de diferentes gerações, em torno da cerâmica. Assim como outros povos Jê do Brasil Central, a organização social do povo Iny tem como unidade básica as famílias extensas matrilocais ou uxorilocais, isso significa que após o casamento, o marido se muda para a casa da esposa. Essa característica que revela a importância central da figura feminina entre os Iny, suas opiniões possuem grande importância em decisões políticas no contexto da aldeia. Como indica Lima Filho (1994), inicialmente, as mulheres demonstram ser mais reservadas, enquanto os homens tomam o papel de interlocutores, porém, no cotidiano da aldeia, ocorre uma inversão significativa dessa dinâmica e é possível perceber que os homens compartilham suas ações com as mulheres e buscando consultá-las antes de tomar decisões políticas.

Quando chegamos em Hawaló, no primeiro dia de campo, Kaymoti Kamayurá (Figura 26) capturava a atenção de todos, tanto em relação aos pesquisadores, como de seus familiares. Em sua casa vivem também sua filha Ixysè e o genro Socrowé (líder espiritual da aldeia), mas é Kaymoti a grande matriarca daquela família. Inicialmente, ela mostrou dois cestos *ueriri* com conjuntos de *ritxoko* que ela fez e contou qual a história daquelas bonecas, além de mostrar como modela o barro e como mistura com a cinza. Se tratava de uma menina

Iny que estava brincando com suas próprias bonecas, assim como ela fazia quando era criança, outra boneca é sua irmã e outra a sua avó. Além das bonecas, a menina também brinca com seus bichos, “tem tudo, tatu, jabuti, jacaré”. Os pesquisadores, Rafael Andrade e Manuel Lima Filho, junto a Kaymoti, acharam interessante adquirir os conjuntos, um para o Museu Nacional (UFRJ) e outro para o Museu Antropológico (UFG), e no dia seguinte voltaram para registrar a história contada por Kaymoti (Figura 27).

Figura 26 – Kaymoti Kamayura e conjuntos de *ritxoko* e *boti* feitos por ela



Fonte: Arquivo pessoal da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Figura 27 – Kaymoti Kamayura conta história enquanto é filmada por Lucas Yabagata



Fonte: Arquivo pessoal da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Kaymoti é de origem Kamayura e foi para Hawaló quando criança, acompanhando sua mãe, Mavira Kamayura, que na época era casada com Maluaré. Maluaré, filho de Maluá, um antigo *ix̄dinodu* da aldeia, conforme mencionado anteriormente, e anos depois também se casou com Kaymoti, indo contra o ideal monogâmico do grupo (ANDRADE, 2018, p.27). Ela comentou: “meu pai é Kamayurá, minha mãe também, só que minha filha saiu misturada, mas eu não sou daqui, aprendi tudo quando cheguei, sei fazer todas as coisas de lá e daqui”. Foi Kaymoti que fez a primeira doação de acervo, uma *ritxoko*, para o SEE/MN após o incêndio, como vimos no capítulo 1.

Quando tive a oportunidade de perguntar, rapidamente, qual é a importância para ela de ter essa relação com o Museu Nacional, Kaymoti respondeu: “é bom, esse aqui é trabalho meu, é a boneca, eu acho bom ir para o museu e depois na hora que eu vou morrer, aí o pessoal vai lembrar, ‘esse aqui é da Kaymoti’, ‘é a finada Kaymoti’, o pessoal vai ficar sabendo né, aí tem que botar no museu de lembrança”. A narrativa de Kaymoti, revela uma complexa teia de significados associados a essas bonecas e sua relação com o Museu Nacional, enfatizando o desejo de que as pessoas se lembrem dela através das *ritxoko* e do papel dos museus como “guardiões” dessa memória coletiva. Me chama atenção esse relato de Kaymoti, associado a outro fator que também foi retratado através das *ritxoko*, o tema da morte e os rituais funerários, que apareceram em muitas *ritxoko* que vi na casa de Kaymoti. Meses antes da nossa ida a campo, Koaxiru Karajá, uma das mais talentosas ceramistas Iny havia falecido, acometida pela Covid-19⁵⁴.

A fala de Kaymoti, sobre querer ser lembrada através das bonecas, pode ser interpretada como uma maneira de lidar com o luto, as emoções da perda de uma grande ceramista, e de manter viva a memória de entes queridos que se foram. Esse breve relato também ilustra como as *ritxoko* são muito mais do que simples objetos materiais inertes. A variedade de cenas mitológicas e cotidianas representadas nas bonecas reflete a cosmologia Iny e a diversidade de narrativas que as *ritxoko* podem transmitir. Não encontrei no meu material do campo uma fotografia das cenas funerárias retratadas nas *ritxoko*, mas apresento abaixo uma imagem (Figura 28), retratada por Chang Whan (2010), de uma peça do acervo do Museu Nacional⁵⁵, que se assemelha àquelas que observei na casa de Kaymoti:

⁵⁴ Mais adiante, no capítulo 3, vamos ver que Koaxiru participou do evento de inauguração da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, a convite do SEE/MN.

⁵⁵ A tese de Chang Whan (2010), intitulada “Ritxoko: A voz visual das ceramistas Karajá”, apresenta análises da coleção de cerâmica figurativa Iny que integravam o acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional. Para saber mais: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Awhan-2010/Whan_2010_Ritxoko.pdf.

Figura 28 - Cena de funeral Karajá. 15x18 cm. Peça de Koanadiki de 1959. Col Fénélon Costa. Museu Nacional do Rio de Janeiro



Fonte: WHAN, 2010, p.60.

Figura 29 – Dibexia mostrando *ritxoko* feitas por ela e por suas tias



Fonte: Arquivo pessoal da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Outra ceramista que nos mostrou mais *ritxoko* em campo foi Dibexia Karajá (Figura 29), que tem uma trajetória de pesquisa relacionada ao campo dos museus e do patrimônio, atuando como intérprete e assistente de pesquisa de outros pesquisadores, como

fazendo suas próprias pesquisas. Atualmente ela cursa a Licenciatura Intercultural na UFG e o tema de seu Trabalho de Conclusão de Curso envolveu os saberes e a produção da arte das *ritxoko*. Dibexia nos levou a casa de algumas de suas tias para mostrar as *ritxoko* que elas fazem e comercializam. Geralmente as peças estavam embaladas e encaixotadas para venda, mas também vi muitas que ainda estavam em produção, ou esperavam o processo da queima.

Os relatos em campo, assim como as etnografias sobre as *ritxoko*, indicam que as ceramistas passaram a produzir quantidades maiores para atender a demandas dos *tori*, como turistas e pesquisadores, o que também influenciou em mudanças estilísticas, surgimento de uma variedade maior de formas e cenas retratadas, fase que foi definida por Castro Faria (1959) como “explosão de criatividade”. Em uma das visitas, Dibexia comentou como começou a fazer bonecas: “eu aprendi também a fazer algumas coisas através da pesquisa, participando da pesquisa, só de observar, fazer as bonecas, aprendi algumas coisas, eu agora também estou fazendo as bonecas”. Ela é de uma geração bem mais jovem de ceramistas e também gosta de fazer as bonecas por que tem mais saída em relação as vendas.

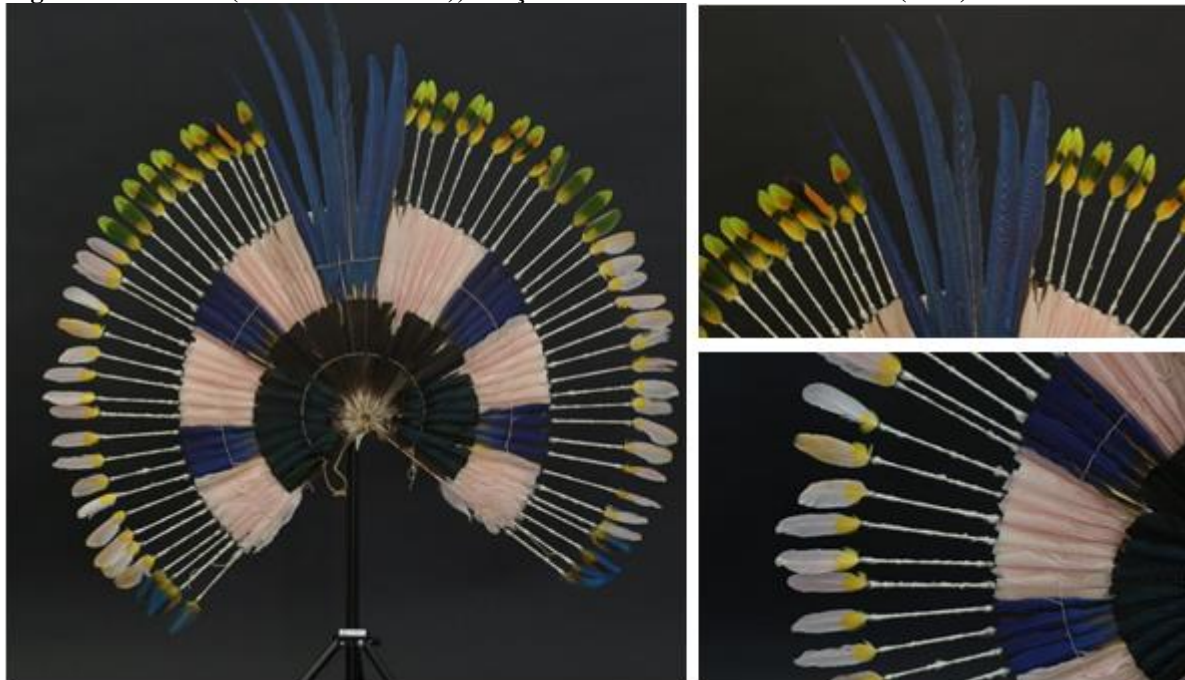
As visitas demonstraram o compromisso de Dibexia em compartilhar o conhecimento e a arte das *ritxoko* com os demais pesquisadores e sua postura evidenciavam a importância da transmissão intergeracional de saberes e técnicas relacionados a cerâmica. A observação de Dibexia sobre seu próprio aprendizado, convivendo desde muito jovem com ceramistas de gerações mais velhas e de pesquisadores, mostra como a pesquisa acadêmica é vista por ela como uma via de mão dupla para o que chama de “retomada de saberes”. Dibexia emerge como uma figura central entre as novas gerações de ceramistas, tanto como uma praticante da arte de saber-fazer as *ritxoko*, quanto como uma pesquisadora comprometida com a valorização do povo Iny.

Podemos comparar, ainda, a aprendizagem de Kaymoti, que é de uma geração anterior a de Dibexia, mas que teve que “aprender tudo quando chegou”, pois veio do povo Kamayurá, e a de Dibexia, que utilizou as suas pesquisas acadêmicas, como forma de reativar saberes que ela não aprendeu do “modo tradicional”. Essa relação, sugere também a vitalidade e a continuidade dessas práticas e saberes Iny, mostrando como uma nova geração se envolve ativamente na continuidade e da renovação das *ritxoko*.

Voltando para a exposição... No quinto e no sexto parágrafo do painel “Os Karajás”, a “arte plumária” entra em cena, como “outro aspecto marcante do grupo”. O texto enfatiza o *rahetô*, “grande cocar feito de penas de urubu, coelho branco e rosa e de periquitos, usado pelos homens solteiros na ocasião da festa de iniciação dos meninos, conhecida como Casa Grande ou Hetohoky” (Figura 30). São abordadas também informações

sobre a origem mitológica deste artefato plumário Iny: “na cosmologia dos karajás o sol era o *raheto* do urubu-rei que o herói mitológico (*Kynyxiwe*) feriu com uma flecha. Por isso, o sol anda de devagar atravessando o céu durante o dia”. E segue com descrições sobre as habilidades exigidas do artesão e sobre a escolha das penas das aves para a fabricação do *raheto*: “o tradicional deve ter pena preta de urubu, pois o urubu rei – *ióló*, na língua indígena, é uma respeitada chefia Karajá”.

Figura 30 – *Rahetô* (nº de tombo 39992), coleção Maria Heloísa Fénelon Costa (1979) do Museu Nacional



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

O texto que lemos no painel “Os Karajás” introduz, de forma sintética, questões importantes sobre o lugar dos objetos na cosmologia Iny. Além de situar geograficamente e contextualizar o visitante com dados atualizados sobre o grupo, apresenta também a relação entre a produção e os usos dos objetos com o modo de vida Iny, enfatizando a arte cerâmica e a arte plumária. Sobre o *raheto*, por exemplo, em poucas linhas podemos perceber que sua produção e circulação envolve uma diversidade de atores, humanos e não-humanos. A relação dos Iny com a população de pássaros da região do Rio Araguaia vem desde tempos imemoriais e envolve diferentes processos técnicos associados a fabricação dos artefatos plumários. Algumas das aves que são utilizadas para a confecção dos artefatos plumários aparecem nas narrativas mitológicas Iny e oferecem perspectivas, interpretações e significados dos animais e dos adornos dentro da cosmologia do grupo.

O próximo painel do Módulo 1 encontra-se no interior da vitrine central da sala, tem como título “Máscaras de Aruanã” e foi escrito pelo ornitólogo do Departamento de Vertebrados do Museu Nacional, Pedro Ernesto Ventura. Em meados de 1980, Ventura

ingressou em um projeto de identificação de material plumário do acervo do SEE, sob a supervisão de Heloísa Fénelon, trabalhando inicialmente com o material Iny e, posteriormente, com as demais coleções, sendo incorporado ao Setor de Etnologia entre 1985 e 2014 (VELOSO, 2021). Assim como Veloso, Ventura aparece como curador assistente da exposição na ficha técnica. O texto é breve, apenas dois parágrafos. Sobre o uso das máscaras de aruanã, diz que elas são utilizadas na “Festa de Aruanã” e que “representam seres distintos, nem homem nem animal, que podem encontrar paralelo, mas não identidade, em espécies da fauna local, configurando a presença de um espaço simbólico imaginário”.

Figura 31– Detalhe da vitrine central da exposição



Fonte: Google Street View, 2017.

Figura 32 – Grupo de *ritxoko* representando a dança dos Aruanã⁵⁶



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

O painel aborda ainda aspectos descritivos sobre sua forma e a presença de componentes plumários nas máscaras, diz que “situam-se nas paredes externas desta estrutura e se dividem em penachos, enfeites occipitais, diademas, pendentes, pingentes e brincos”; por último, menciona que as aves mais utilizadas que são as “aquáticas e as criadas na aldeia, principalmente araras e papagaios”. Ao centro do painel (Figura 31), podemos observar uma

⁵⁶ Peça nº 39600, sem coleção/coletor, sem data, do Museu Nacional.

fotografia que destaca dois pares de *ijasó*⁵⁷, a cena remete as descrições da dança apresentada no texto acima dela. Não é possível identificar na vitrine algum objeto que corresponda a descrição das “máscaras de Aruanã” apresentadas no painel, algo com o “arcabouço cilíndrico de varetas de taquara sobre um pequeno trançado semiesférico de Buriti que o dançarino equilibra sobre a cabeça”.

No entanto, em frente o painel, vemos duas pequenas esculturas de cerâmica, *ritxoko*, que se assemelham ao formato da descrição feita e as máscaras presentes na fotografia logo acima delas (Figura 32), com a diferença que nas esculturas, além dos pares de *ijasó*, vemos também figuras de mulheres Iny que os acompanham na dança, assim como na fotografia do painel. Em campo, Ixysé gostou de ver as duas peças que retratam a dança de *Ijasó*, quando viu os cartões fotográfico da peça da exposição e comentou que outra ceramista recentemente havia feito uma *ritxoko* com esse tema, que encontrei na casa da ceramista Hatamaru, tia de Dibexia (Figura 33).

Figura 33 – Ceramista Hatamaru e conjunto de *ritxoko* feita por ela representando a dança de aruanã



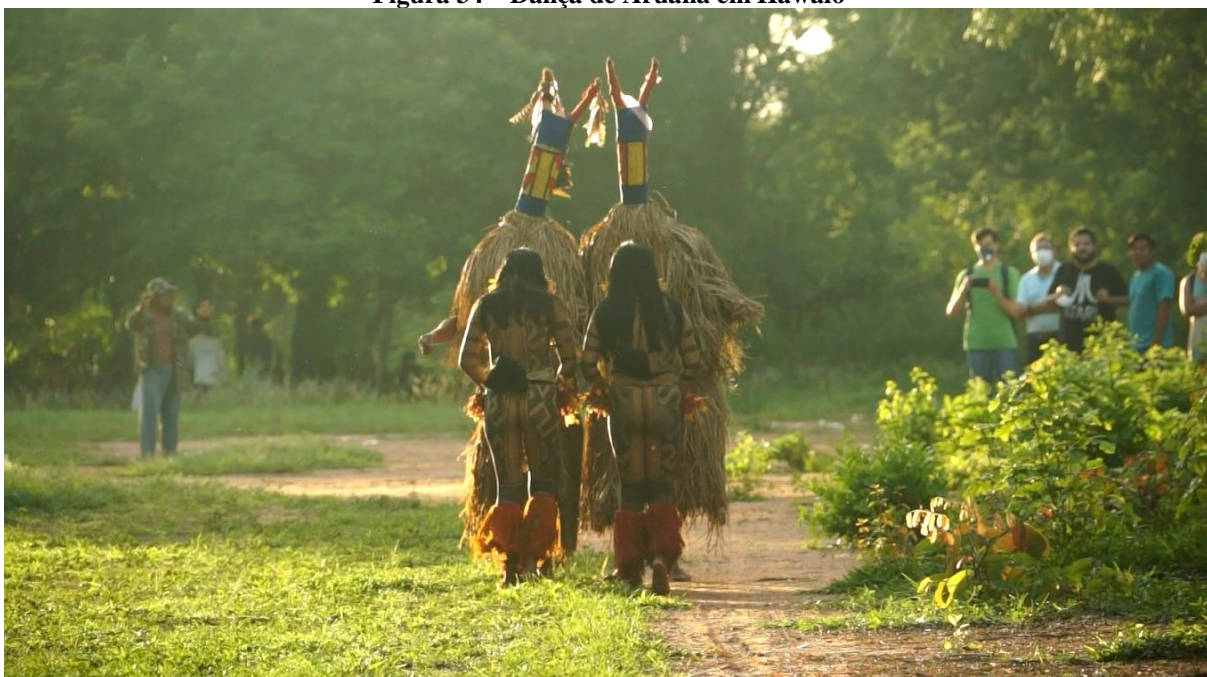
Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Em Hawaló, tive a chance de participar de uma “dança de aruanã” (Figura 34). Eu já havia lido e ouvido muitas histórias sobre esse ritual, mas presenciar aquela cena trouxe uma nova perspectiva. Por saber que tudo relacionado aos *ijasó* é cercado de segredos e consequências para as mulheres, sempre evitei esse tema nas conversas, para não ultrapassar nenhum limite. Mas, as questões relacionadas aos *ijasó* apareceram de modo incontornável

⁵⁷ Não foi localizada a referência de autoria e fonte da fotografia.

durante a etnografia da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” e eu tinha muita curiosidade – e também muito receio e muito respeito – para saber como é a relação das mulheres Iny com os *ijasó*, especialmente durante a dança. E foi Kaimoti quem me convidou e me puxou para ficar junto com ela na espera da dança, eu era a única pesquisadora mulher do grupo. Enquanto isso os homens se separaram e foram para a “casa dos homens”.

Figura 34 – Dança de Aruanã em Hawaló



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

O mundo Iny é concebido como sendo habitado por seres que costumam mudar de “estado”. A existência sob diversas formas, em diferentes planos cosmológicos, é uma noção que faz parte do pensamento Iny. Um desses estados é o de “aruanã”, designação regional e tradução portuguesa (de origem tupi-guarani) para *ijasò*, que também é o nome em *inyrybè* do peixe amazônico *osteoglossum bicirrhosum*. Os *ijasó* podem ir para as aldeias para a primeira e a segunda iniciação masculina (furação do lábio inferior e *hetohokỹ* , respectivamente), ou simplesmente para “alegrar” a aldeia. São seres representados nos rituais por um par de máscaras iguais e associados, de modo geral, com práticas como consumo de comida e cantos. Porém, o contato com os *ijasò* é considerado perigoso para os Iny, se não for conduzido de maneira adequada, especialmente quando é feito por mulheres, podendo causar muitos problemas e até mortes (TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994; RODRIGUES, 2008).

É difícil conceituar o que são os *ijasó*, mas Whan apresenta uma proposta de definição: “entidades extra-ordinárias da cosmologia Karajá, materializadas em figuras mascaradas, provenientes no mundo subaquático Berahatxi, que visitam as aldeias e convivem com os Karajá durante certos períodos do ano” (WHAN, 2010, p.208). Nas aldeias Iny, a

“casa dos *ijasò*”, também chamada de “casa de aruanã” ou “casa grande”, onde os homens se reúnem, abriga seres cosmológicos em seu interior. As mulheres não devem se aproximar do local e só se aproximam dos *ijasò* quando eles estão fora da em ocasiões especiais, como as “danças de aruanã”, quando as máscaras estão em movimento, dançando no pátio ritual. Narrativas mitológicas dizem que o tema dos aruanãs é sigiloso e conduzido pelos homens, se as mulheres têm acesso as máscaras de *ijasó*, ou aos segredos dos homens, podem ser abusadas sexualmente e jogadas no rio Araguaia. Ao final de cada ciclo das festividades que envolvem os *ijasò*, as máscaras são descartadas e/ou destruídas de forma discreta (TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994).

Quando Kaymoti viu que a dança iria começar e que eu estava com uma câmera desligada na mão, logo perguntou se eu não iria filmar. Eu, de fato, não tinha essa intenção naquele momento, por ainda estar entendendo qual comportamento seria mais adequado da minha parte naquela situação. Mas sua fala foi praticamente uma intimação para ligar o equipamento. Desde o primeiro dia de viagem, percebi que o uso da câmera influenciaria no desdobramento do trabalho de campo, algo que se tornou mais evidente quando chegamos em Hawaló⁵⁸. O equipamento tornou-se também um ator e transformou a forma como as outras pessoas me viam em campo (ou não me viam). Em muitos momentos senti que a minha presença foi permitida, requisitada ou evitada por conta da relação com a câmera. Mas, de modo geral, tanto os pesquisadores como os Iny valorizavam a “função” que eu e a câmera exercíamos naquele contexto.

Enquanto Kaimoti organizava as mulheres e as crianças que estavam chegando, ela começou a me ensinar algumas palavras em *inyrybè* e me ensinar o que estava acontecendo. Eu me sentia observada por todos ali, tanto por causa da câmera, quanto pela atenção que Kaymoti me dava. Ao mesmo tempo ela conversava em *inyrybè* com as outras mulheres e crianças. Ela também separava algumas balinhas (doce) dentro de cuias e deixava em cima de uma mesa. Quando as moças, chamadas *ijadokomã*⁵⁹, chegam, elas se sentam a nossa frente (Figura 35) e não conversam com ninguém. A dança é sincronizada e composta por várias “rodadas”, em que os *ijasò* dançarinos, vestindo as máscaras de palha com enfeites de plumária em seu topo, saem da “casa dos homens” e vão em direção das moças. Estas, ao

⁵⁸ Trata-se uma câmera filmadora, disponibilizada pelo IRIS – Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais, do Departamento de Antropologia (DAN) da Universidade de Brasília.

⁵⁹ Menina-moça virgem que são escolhidas em pares para dançar com os *ijasò* (WHAN, 2010, p.196). Infelizmente, não consegui registrar qual o nome das *ijadokomã* que participaram da dança aquele dia.

verem os *ijasò* ao longe, também se levantam e vão ao seu encontro, levando uma cuia com uma balinha dentro, que entregam a eles e retornam aos seus lugares.

Figura 35 – Ijadokomã retornando ao seu lugar durante a dança com os *ijasò*



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

As *ijadokomã* estão sempre com a cabeça abaixada e nunca olham diretamente para os *ijasò*. Elas estão usando “enfeites tradicionais”, porém, as moças ficam a maior parte do tempo cobertas por uma toalha, que só retiram quando vão até os *ijasò*, ao retornarem a suas cadeiras, elas colocam a toalha de volta. Kaymoti aponta os “enfeites” que são usados, conforme a idade delas: *kué* (brinco com pena de arara e dente de capivara), *myrani* (colar de miçangas), *dexi* e *dekobutè* (enfeites para os braços e para as pernas confeccionados em algodão) e *inytu* (tanga feita de entrecasca de árvore). Entre esses adornos, apenas o *kué* está presente na exposição (Figura 36). Pude observar alguns pares guardados por Ixysè em sua casa (Figura 37).

Figura 36 – *Kué* (nº de tomo 30820), coleção William Lipkind (1939) do Museu Nacional



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

Figura 37 – Pares de *kué* guardados por Ixysé



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Tive a impressão de que teria a dança de aruanã ocorrido naquele dia por conta da nossa chegada, mas pelos comentários de Kaymoti, aquela cena era cotidiana na aldeia. O que não é (ou não deveria ser) trivial, é a presença de máscaras de *ijasò* nas vitrines de um museu. O acervo presente na vitrine central da sala passou por uma modificação importante até chegar a configuração que visualizamos nessas imagens captadas em 2017. Em 2012, ano em que a exposição foi inaugurada, as máscaras de *ijasó* não estava apenas no texto e na representação da cena através das esculturas de cerâmica. Cinco itens identificados como “máscaras de Aruanã” fizeram parte da exposição e encontravam-se nesta vitrine, na posição de maior destaque da sala. O colecionamento e a exposição das “máscaras de aruanã” envolvem questões bastante controversas, sendo associados muitas vezes não somente a um desvio de sua “rota usual”, como também a roubos e negociações ilegais.

Sobre esse ocorrido, em Hawaló, Socrowé comentou que existem segredos que as mulheres não podem ficar sabendo e que eu, mesmo sendo *tori*, não devo ficar falando sobre isso, até porque tinham mulheres próximas a nós no momento da conversa. Ele apenas comentou que acha estranho ter aruanã em exposição no museu, por conta da “feitiçaria”, e que poderiam pelo menos colocar em algum lugar bem seguro, não exposto. Em respeito ao seu alerta, não insisti em fazer mais perguntas sobre o assunto. No capítulo 3, vamos entender melhor os perigos que estão envolvidos na exposição dos *ijasó* e sobre as “consequências” para quem viola esses segredos.

Com a inauguração da exposição, que contou com uma programação de atividades com a presença de lideranças e ceramistas Iny, a inadequação da exposição das máscaras foi apresentada e questionada ao SEE, como podemos observar no trecho a seguir, que relata o primeiro contato de lideranças e ceramistas Iny com a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, durante o evento de abertura, em 2012:

Sem saber que algumas máscaras estavam na coleção, o homem, acompanhado por duas mulheres, ficou surpreso e preocupado. Ele explicou que as mulheres não podiam ver as máscaras e que no passado, as máscaras de alguns Aruanãs foram retiradas de sua aldeia, o que causou muita consternação entre os Karajá e, de modo especial, entre os xamãs. Ele insistiu em voz baixa que as mulheres não podiam ver as máscaras e, assim, foi iniciado um processo de interlocução com o Museu Nacional a fim de se retirarem as máscaras da exposição. Algum tempo depois, outro homem karajá, que era um adolescente na época da minha pesquisa de campo em 1989, contou-me, por e-mail, que ele ia entrar com uma ação contra o Museu Nacional, porque viu no site o folder da Mostra Plumária Karajá que continha uma foto de uma das máscaras Aruanã. Ele me advertiu que na internet as mulheres tinham acesso livre e que a máscara fora exposta. Eu disse então que o fato aconteceu pela falta de conhecimento por parte do Museu Nacional desse aspecto restritivo da cultura karajá e estava garantida a retirada do folder e das máscaras da exposição, o que de fato aconteceu. (LIMA FILHO, 2017, p.498).

Nas fichas catalográficas da coleção reunida por William Lipkind, entre 1938 e 1939, localizei 7 itens identificados como “máscara de Aruanã” e classificados como sendo do subgrupo étnico/linguístico “Javaé”⁶⁰. Nestas fichas, elaboradas em 2015 com base em fichas anteriores de 1967, o histórico administrativo de dois deles, nº 30908 e nº30909, indica que as peças estavam em exposição. Inclusive observei que a fotografia de uma delas foi utilizada pela equipe do Museu Nacional na produção dos materiais gráficos de divulgação da abertura da exposição, que posteriormente foi retirado de circulação a pedido dos Iny.

As “máscaras de aruanã” podem estar ausentes nas imagens e fotografias disponíveis no tour virtual e nas fotografias da exposição, mas seus rastros estão presentes em vários elementos desta vitrine central. Onde eles podem nos levar, que controvérsias indicam em torno dos conflitos ontológicos acerca do uso desses objetos sagrados e as infrações cometidas pelo colecionamento e exposição de artefatos rituais Iny, só poderemos descobrir seguindo-os.

2.6 Módulo 2: “Arte Plumária Karajá”, “Identificação Ornitológica das Peças” e “Bastão Obi”

Continuando o passeio, vamos explorar o Módulo 2, composto por uma das vitrines que possuem formato de “L” e contornam a sala (Figura 38), onde encontram-se 21

⁶⁰ Os “Karajá” são classificados em três subgrupos linguísticos dentro do tronco Macro-Jê: Javaé, Xambioá e Karajá, subgrupos que se autodenominam como Iny.

peças, a maior parte do acervo Iny da exposição, cinco mini-painéis e duas fotografias. Ao fundo das vitrines, destacam-se duas imagens, uma delas retrata um homem Iny utilizando um *rahetô* e a outra retrata uma criança Iny. Sobre as fotografias, o relatório da exposição (2016) apresenta legendas bastante genéricas, “Foto de indígena usando cocar, localizada ao lado do Leque de occipício”, para a primeira; e “Foto de criança indígena localizada acima da Coifa”, para a segunda.

Figura 38 – Módulo 2



Fonte: Google Street View, 2017.

O mini-painel, que tem como título “Arte Plumária Karajá”, também foi escrito por Pedro Ventura, ornitólogo do Museu Nacional, texto que não está legível no tour virtual, mas foi transcrito no relatório da exposição (Anexo II). Ele inicia indicando que a arte plumária é uma prática masculina, da matéria prima até a confecção. Esta informação me parece equivocada, durante o trabalho de campo pude observar mulheres fazendo parte da produção de artefatos plumários, como Kaymoti, Ixysè e Dibexia. Essa contradição em relação a divisão de gênero na “arte plumária” foi abordada por Lucas Yabagata (2019), o autor mostra que narrativas de interlocutores homens afirmam “que os saberes relacionados a confecção de adornos plumários são predominantemente divulgados entre os homens, sendo estes a maioria dos artesãos, enquanto a narrativa das mulheres indica que também existem mulheres que dominam as técnicas plumárias” (YABAGATA, 2019, p.39).

O texto segue apresentando uma técnica utilizada pelos Iny que altera a cor original das penas das aves, “através da qual surgem penas amarelas em araras e papagaios onde antes cresciam penas verdes”. Essa técnica é conhecida como “tapiragem” e consiste num processo em que “as penas são arrancadas e no local são aplicadas secreções vegetais ou animais, elementos muitas vezes adicionados à alimentação das aves”. Já no mini-painel que tem como título “Identificação Ornitológica das Peças”, Pedro Ventura apresenta a

identificação das aves terrestres e aquáticas que foram utilizadas pelos Iny na produção dos artefatos plumários, subdivididas a partir da classificação de ordem e família, utilizando referências, terminologias e taxonomias do campo da ornitologia.

Ilustram o mini-painel o desenho de uma ave, uma asa em recorte e três penas/plumas em diferentes formatos. A bibliografia indicada para os textos é um artigo do próprio Pedro Ventura, intitulado “Identificação Ornitológica da Plumária Karajá do Museu Nacional”, publicado em 1998. É interessante notar como diferentes formas de produção de conhecimento em torno de aves, penas e adornos plumários vão sendo colocadas em interlocução na exposição. Se até os painéis anteriores conhecemos um pouco sobre a perspectiva Iny e a perspectiva etnográfica em torno da produção dos objetos, aqui acrescentamos mais uma camada desde a perspectiva do campo da biologia/ornitologia.

Alguns objetos do Módulo 2 estão acompanhados de mini painéis explicativos, são eles “Bastão Obi”, “Coifa” e “Cinto Ritual”, os três escritos por Manuel Ferreira Lima Filho, segundo a ficha técnica, a partir de relatos de Wequed Karajá e Tuinaki Koixaru. O texto que apresenta o “Obi”, logo abaixo do próprio objeto, indica os materiais utilizados em sua produção – madeira, penas tapiradas de arara-canga e penas brancas de pato – e diz, em seguida, que o objeto é um “instrumento ritual utilizado pelos xamãs (hári), é o principal meio de comunicação com as entidades espirituais, que podem ser da terra, da água, do céu”. Ainda sobre seu uso, aponta que “são usados para chamar os Aruanãs, comandar os mortos (Worusy) nos grandes rituais do grupo como o Hetohoky e festas dos Aruanã” e que dele “emana um poder que é diretamente relacionado ao seu dono”.

Entre os Iny, há pessoas que se reconhecem e são reconhecidas como *hyri*, que são os xamãs, responsáveis pelos rituais, pela cura de doenças e por trazer os *ijasó*. Toral (1992) se refere ao *hyri* como um “viajante privilegiado”, que estabelece a ligação dos Iny com o cosmo, se relacionando com tipos diferentes de seres. Essa atividade é marcada por sua atuação na preparação e realização dos rituais, na relação com a comunidade e na ligação dos *ijasó* com a aldeia (TORAL, 1992). Essas viagens entre diferentes níveis cosmológicos implicam riscos e trazem recompensas, pois os *hyri* estão em contato direto com os *aõni*, nome de uma categoria geral Iny “referente a todos os seres mágicos e não sociais e que engloba desde os heróis criadores aos monstros antropomorfos canibais temidos” (RODRIGUES, 2008, p, 274). E o *obi* é um objeto que desempenha um papel significativo nas viagens xamânicas dos *hyri* (Figura 39).

Figura 39 – Obi com penas de arara-canga, penas tapiradas de arara e penugem branca de pato



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

Quando mostrei os cartões fotográficos dos objetos da exposição para Socrowé, a foto do *obi* (Figura 40) foi uma das que mais despertou um debate intenso entre ele e Ixysè, revelando pequenas frestas da cosmologia Iny em relação a iniciação dos *hyri* (xamãs). Boa parte da conversa, foi em *inyrybè*, então não consegui entender. Socrowé me explicou que o *obi* é um objeto que media as “viagens” do *hyri*, sendo utilizado por ele também para curar doenças e “expurgar feitiço”. Mas, para se tornar um *hyri*, ele diz que tem que sofrer muito e que é um novo mundo que se abre. Socrowé falava para mim, entre risadas e brincadeiras, que eu deveria perguntar para Ixysè sobre o que esse objeto poderia provocar. Foi o que eu fiz. Conversando mais com Ixysè (Figura 41), consegui entender que o *obi* é um objeto muito poderoso, ela explicou que teria assumido por um tempo o *obi* de seu pai, Maluaré – que foi um importante *hyri* e liderança de Hawaló – e que sofreu “consequências” por isso.

Observei essa informação no trabalho de Rafael Andrade (2016), que desenvolveu sua dissertação sobre objetos classificados pelos Iny como “coisa do *hyri*” ou “coisas do *xamã*”, a partir da análise de uma coleção Iny do Museu Nacional, reunida por William Lipkind, e da relação que estabeleceu com Sokrowé e sua família. O autor indica Ixysè guardou o *obi* de seu pai, com a intenção de doar para o Museu Antropológico da

Universidade Federal de Goiás, e considera que ela, “ao mencionar o Museu como um lugar possível para o *obi* de seu pai, tem a dimensão de que é uma esfera importante a se manter relações políticas tendo em vista o lugar que sua família ocupa” (ANDRADE, 2016, p.108).

Figura 40 – Mostrando para Socrowé os cartões fotográficos da exposição do Museu Nacional



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Figura 41 - Mostrando para Ixysé os cartões fotográficos da exposição do Museu Nacional



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Segundo, Andrade o *obi* não apenas facilita as práticas xamânicas, mas também é visto como um meio de proteção contra práticas ofensivas. O *hyri* se relaciona com os *aõni*,

a fim de e se manter protegido de qualquer prática ofensiva que porventura possam lhe acometer. Essa proximidade contínua pode ser notada na presença de alguns elementos, como, por exemplo, o *obi*. Na medida em que sua relação com o *aõni* se estreita, ela pode tomar *forma*, nesse caso são confeccionadas algumas *coisas* que facilitam a prática xamânica. . Daí que – em comum acordo entre *hyri* e *aõni* – surgem o *obi* – comumente chamado de bastão do xamã. (ANDRADE, 2016, p.59).

No mini-painel sobre o *obi*, vemos ainda uma referência ao “coletor” da peça e ao ano da “coleta”: “Coletor Charles Wagley (1941)”⁶¹. É interessante pensar na trajetória dos objetos e no que eles se transformam nesses processos de circulação e deslocamento. Andrade (2016), ao abordar a circulação dos entes em diferentes níveis do cosmos Iny, considera o “mundo” não-indígena como um dos lugares possíveis do cosmos por onde os objetos e entes circulam. No caso deste *obi* da exposição, por exemplo, a partir das considerações de Andrade (2016), podemos compreender que, na perspectiva Iny, estando no museu ele está transitando em um nível cosmológico diferente. Ou seja, mesmo se tornando um “objeto etnográfico”, “retirado” de seu contexto de origem, levado até o Museu Nacional por um antropólogo estrangeiro e assumindo usos e funções diferentes daqueles mais usuais, o *obi* não deixa de ser reconhecido e de atuar como “coisa do *hyri*”.

A ideia de que o *obi*, mesmo em um contexto não indígena, ainda mantém sua identidade como uma “coisa do *hyri*”, demonstra como os objetos carregam significados profundos e conexões espirituais, independentemente de onde se encontrem. Esse breve relato, oferece uma instigante reflexão sobre a circulação e a transformação dos objetos na perspectiva da cosmologia Iny. Também destaca a maneira como os objetos podem transcender fronteiras e mesmo assim permanecer profundamente ativos e enraizados em suas origens. Além de lembrar o poder e a complexidade da presença de objetos rituais em museus.

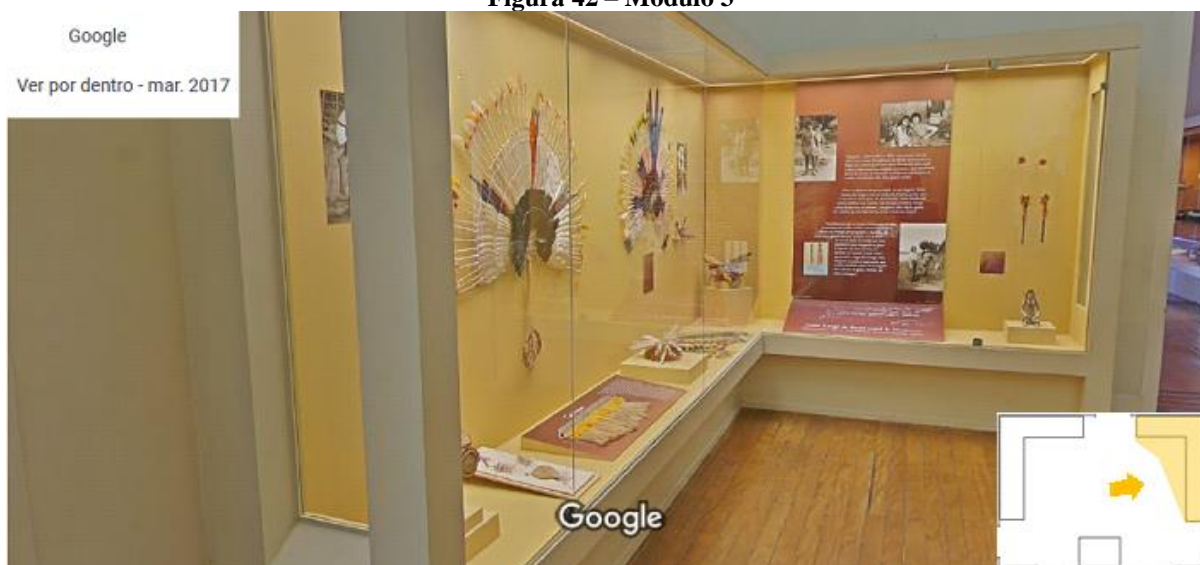
2.7 Módulo 3: “Tapiragem” e “Maria Heloisa Fénelon Costa (II)”

Me direciono para o Módulo 3 da exposição, onde encontramos 16 peças Iny, 2 fotografias, 1 mini-painel e 1 painel textual (Figura 42). É notável como o *rahetô* continua a ser um elemento de destaque na primeira parte da vitrine, sugerindo sua importância para o povo Iny. Abaixo das peças, um mini-painel intitulado “Tapiragem”, aborda novamente essa técnica, repetindo parte das informações que já haviam sido enfatizadas no painel “Arte Plumária Karajá” (Módulo 2), com mais alguns detalhes. Enfatiza a sua prática não apenas

⁶¹ É possível que os outros mini-painéis, etiquetas e legendas que acompanham os objetos nas vitrines da exposição, também indiquem informações sobre as coleções e os colecionadores, mas não foi possível acessar o conteúdo desse material.

entre os Karajá e Tapirapé, mas também entre povos indígenas da América do Sul e da Malásia. A substância crucial para esse processo, segundo o texto, é a gordura de tartaruga.

Figura 42 – Módulo 3



Fonte: Google Street View, 2017.

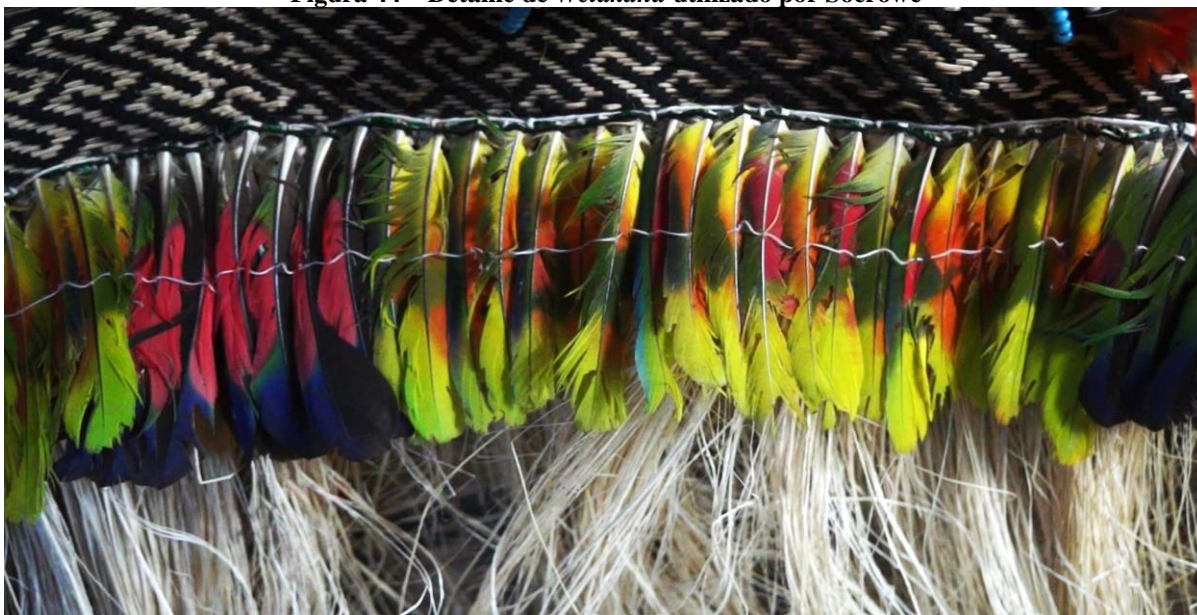
Figura 43– Wetaana (nº de tombo 39979), coleção Heloísa Fénelon (1980) do Museu Nacional



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

Ao lado do texto está uma peça que utiliza penas amareladas, possivelmente tapiradas, que segundo o painel são “reconhecidas pelo contorno avermelhado da raque” (Figura 43). Se trata de uma cinta, que em *inyrybè* é chamada de *wetakana*, um adorno plumário que é colocado como uma saia, que compõe a indumentária masculina, utilizada para participar de festas “tradicionais”, como a iniciação masculina – *hetohokÿ*. Em Hawaló, pude observar um *wetakana* de Socrowé, que é bem diferente daquele visto na exposição, as penas utilizadas são de *dorè* (papagaio), enquanto na exposição são penas de jaburu, colhereiro e pato-do-mato (Figura44).

Figura 44 – Detalhe de *Wetakana* utilizado por Socrowé



Fonte: Arquivo pessoal da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Um destaque para a referência ao trabalho de Dante Teixeira, “Um estudo de etnozologia Karajá: o exemplo das máscaras de Aruanã” (1983), que foi também ornitólogo do Museu Nacional, professor de Ornitologia do Departamento de Vertebrados do Museu Nacional e atuou no início da década de 1980 no projeto de identificação da Plumária Karajá, sob a supervisão de Heloisa Fénelon (VELOSO, 2021, p.416). E, nesse sentido, é interessante notar que o que orienta a produção do conteúdo dos textos exposição, em grande medida, são pesquisas etnográficas e ornitológicas. O que demonstra a interdisciplinaridade e a colaboração entre diferentes campos de conhecimento atuando na exposição. Mais adiante vamos investigar o modo como esse histórico de pesquisas e interesses de profissionais que atuam dentro do SEE/MN vão fundamentar, e convergir com outros fatores, no processo de escolha do tema, do acervo e nas etapas de produção da exposição, desde a sua concepção.

Nesse módulo também aparecem um outro modelo de brincos Iny chamados de *dohoruwé*. Em Hawaló, chamou a atenção de Dibexia e de Txukaki Karajá, seu companheiro, a semelhança entre um *dohoruwé* que ela tinha em casa e a peça que ela mostra no cartão fotográfico na imagem abaixo (Figura 45). Esta peça que ela mostra está sem informações como registro de tombo, procedência e data, mas ela comenta que deve ser mais recente, em comparação com as peças nº 4498 e nº 4499 (Figura 46), por exemplo, que tem a data de 1907, mas não possuem procedência ou descrição na documentação que sistematizei. Dibexia comenta:

Talvez esse aqui é mais antigo né, aí as coisas vem mudando, porque geralmente, eu via quando eu era criança, as mulheres fazia mais com pena de colhereiro, eu não sei como que mudou, hoje em dia o rapaz usa só pena de arara, eu não vejo mais pena de colhereiro, a concha do meio é encontrada na praia, ela tem que guardar, feito

ouro, pra ninguém ficar sabendo. Antigamente as pessoas eram mais trabalhadoras, ia procurar, andava de canoa, hoje em dia tá todo mundo com serviço, não tem como procurar, algumas pessoas esconde dos outros pra não ficar pedindo.

Figura 45 – Dibexia e Txukaki comentam sobre o *dohoruwé*



Fonte: Arquivo pessoal da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Figura 46 – Dois *dohoruwe* (nº de tomo 4499 e 4498), s/ procedência, do Museu Nacional



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

O casal observa que muitas coisas que eles viam durante a infância, já não são mais feitas. Por isso, Dibexia disse que se interessa pelas coisas antigas dos Iny que estão nos museus. Ela comenta que já foi ao Rio de Janeiro, mas só conheceu o Museu do Índio, e que tem vontade de conhecer o Museu Nacional. É interessante como eles oferecem uma visão sobre as mudanças culturais e sociais que afetaram os Iny ao longo do tempo, através da comparação entre os *dohoruwe* “antigos” ou “tradicionais” e os que são feitos atualmente. Suas observações destacam a transição de materiais usados, com a substituição das penas de colhereiro pelas penas de arara, refletindo possíveis alterações nas disponibilidades e acessibilidade dos recursos naturais ao longo dos anos.

Além das penas, Dibexia também diz que a concha utilizada para fazer o detalhe da peça, só é encontrada na praia e que hoje em dia, por conta de estarem “com serviço”, não tem tempo para procurar. Ela comenta que já viu jovens utilizando “CD” para substituir as conchas. A menção de que as pessoas antes eram “mais trabalhadoras” e que “hoje em dia tá todo mundo com serviço” aponta para uma mudança significativa na dinâmica socioeconômica da comunidade. Essa observação ressalta como a pressão das demandas externas, como o emprego remunerado, pode afetar as práticas “tradicionais” e a transmissão de conhecimento de uma geração para a outra. A referência aos brincos *dohoruwé* e sua semelhança com os objetos “antigos” da exposição do Museu Nacional, embora carecendo de informações detalhadas, ressalta a complexidade e a importância de documentar e catalogar esses objetos, para uma compreensão mais profunda de sua história e significado.

Figura 47 – Detalhe Módulo 3, painel dedicado a Heloisa Fénelon



Fonte: Google Street View, 2017.

Voltando para a exposição, me direciono agora para mais um painel dedicado a Heloisa Fénelon⁶² (Figura 47). Na ficha técnica da exposição, a minha direita, vejo que as citações deste painel foram extraídas da obra “A arte e o artista na Sociedade Karajá”, de autoria de Heloísa Fénelon (1978), cuja capa está reproduzida no canto esquerdo inferior do painel. Os excertos apresentam alguns aspectos do trabalho etnográfico de Heloisa Fénelon, com relatos de seu trabalho de campo realizado na aldeia de Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal-TO, em 1957. Inclusive, na parte de baixo do painel, encontra-se um mapa desta aldeia. Peças Iny compõe o arranjo dentro da vitrine, porém, as etiquetas com informações das peças não estão legíveis através das imagens do tour.

Em volta do texto, vemos algumas fotografias em tons de sépia. Na foto mais acima e a direita duas mulheres estão sentadas em uma esteira e abraçadas, aparentemente dentro de uma casa Iny. Na segunda, feita provavelmente em um espaço aberto da aldeia, com o Araguaia ao fundo, uma mulher aparece por trás de um homem, este segurando com a mão esquerda uma fotografia virada para a câmera. Na última foto, visualizamos novamente duas mulheres, sendo que nesta uma mulher olha para a outra, que está segurando e amamentando um bebê enquanto olha em direção para a câmera, novamente ao fundo o um grande rio compõe o cenário.

Nas três fotografias entende-se que a mulher branca presente em todas elas seja Heloisa Fénelon e que as outras pessoas adornadas e posando para a foto sejam Iny. Pelas imagens do tour virtual e do relatório, não foi possível encontrar nenhum tipo de identificação ou referência mais específica em relação as fotografias e as pessoas retratadas. O que se repete para as duas outras fotografias localizadas neste módulo, que retratam homens Iny vestidos com adornos rituais e sem nenhum tipo visível de identificação. Apenas a fotografia da esquerda possui legenda, que é bastante genérica, no relatório da exposição: “Foto de indígena usando cocar, localizada ao lado do Leque de occipício”.

Em Hawaló, muitas pessoas ao manusear os cartões fotográficos da exposição, se detiveram nas imagens dos Iny retratados nas vitrines, tentando identificar o nome e de qual família seriam. A qualidade da foto não estava muito boa, pois fiz o cartão recortando de fotos das vitrines completas e dando um “zoom” nas fotografias. Cada um que viu falou um nome, anotei alguns da forma que ouvi, “Uaduí”, “Tekehiwe”, “o pai do Idjahina”, “Mahuri”, mas não houve consenso. Socrowé, ao ver que nas fichas que coloquei no verso dos cartões fotográficos com as informações disponíveis, não constava o nome das pessoas retratadas nas

⁶² <https://goo.gl/maps/dCNUAdHVmWffv59B8>

fotografias, bem como o nome de quem fez os objetos, disse que “agora isso vai ser diferentes, porque eles vão colocar o nome de quem fez”.

Figura 48 – Fotografias escolhidas por Socrowé para serem mostradas no “painel” de uma futura exposição no Museu Nacional



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Nesse momento ele também se levantou, dizendo que iria buscar algumas fotografias que tem em casa para me mostrar. Ao retornar, ele pede que eu tire foto delas e leve para o Rafael – que é quem está formando junto com Socrowé e sua família uma nova coleção para o Museu Nacional. Socrowé, ao ver a foto dos Iny sem identificação na

exposição “antiga”, apresenta um conjunto de fotografias de sua família, dizendo que são aquelas fotos que ele quer que sejam colocadas na nova exposição do Museu Nacional, ele comenta “tira foto que eu vou colocar no painel”. São muitas fotos, pergunto para ele se são todas. Ele, então, começa a organizar em cima de uma mesa as que escolheu (Figura 48).

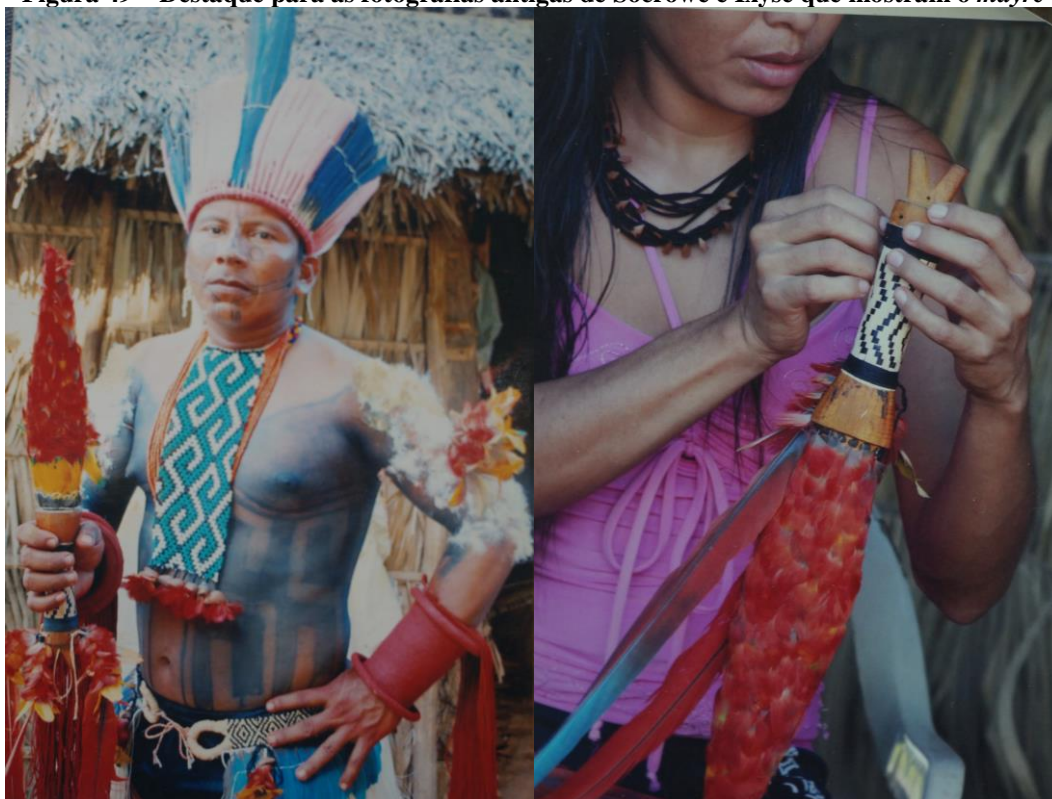
As fotos escolhidas remetem as relações de parentesco entre eles: Maluaré, já falecido, e Kaymoti, sogros, que deram origem a essa importante família e unidade política de Hawaló; Idjaruma e Maluaré, filhos, que aparecem em diferentes fases da vida, adornados para rituais de passagem (Maluaré faleceu em 2016); Ixysé, esposa, em uma foto aparece fazendo um *orixá* (banco ritual). Achei interessante quando ele me apontou uma foto dele com um jovem de camisa preta, cortando uma folha de palmeira e me perguntou se eu sabia quem é. Não consegui identificar. Ele, dando risada, “é meu filho, Deridu!”, que é como ele chama o Rafael, incluindo o antropólogo em suas relações de parentesco.

Vemos também muitas fotos que evidenciam a posição de líder de Socrowé, que retomam a fala de Rafael sobre a relação com o Museu Nacional para Socrowé ser importante para sua afirmação como *hyri* e *ixȳdinodu*, de Hawaló. Socrowé é filho de Karirama, já falecido, que foi *hyri* em Hawaló. Porém, ele chegou a posição de líder através de seu casamento com Ixysé e pela linhagem dela ser ligada a Maluaré e Maluá. Sobre essa transição Socrowé:

Se vii incapaz, na época, de ocupar o cardo, estava receoso e não tinha a intenção de assumir tamanha responsabilidade, foi apenas após a insistência e incentivo de sua esposa que aceitou a tarefa. [...] De fato, a posição que assumiu Socrowé não é fácil de ser exercida por um jovem (em torno de trinta anos) que rompe a linha de parentesco consanguíneo e que é precedido por homens com tamanha notoriedade e expressividade política interna e externa ao grupo (ANDRADE, 2016, p.30-31).

Nas fotos escolhidas é possível observar muitos objetos, alguns que passaram pela exposição “antiga” do museu e já abordamos neste capítulo e outros que ainda não apareceram. Chamo atenção para um deles, que também foi escolhido por Socrowé para fazer parte da nova coleção para o Museu Nacional e que remete a sua posição de liderança, se trata do *mayrè*, que é uma faca/espada ritual do *hyri* e seu uso é relacionado a práticas do espirituais (Figura 49). Em Hawaló, Rafael e Socrowé pedem para que eu grave um vídeo da doação que Socrowé está enviando, junto com sua família para o Museu Nacional. Rafael diz que Socrowé pode falar em *inyrybè* se quiser, mas ele prefere falar em português e se dirige a João Pacheco (curador do SEE/MN). A fala de Socrowé é bastante emocionada, enquanto termina de embalar os objetos com o auxílio de Rafael, ele fala se despede de seu *mayrè*, leva o objeto na direção do peito diversas vezes, fala olhando na direção de Rafael, até colocá-lo dentro da caixa que será levada para o Museu Nacional (Figura 50).

Figura 49 – Destaque para as fotografias antigas de Socrowé e Ixysé que mostram o *mayrè*



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

No vídeo, Socrowé diz:

Sou cacique tradicional da aldeia de Santa Isabel, tô preparando doação para o Museu Nacional, aqui tô preparando, com meu filho Deridu. O *mayrè*, esse aqui é o *mayrè*, esse *mayrè* aqui respeita essa aldeia, aí eu vou mandar com o coração, desde quando eu comecei, fiquei como cacique tradicional, é tipo a coroa do rei né, que o *tori* fala, o nosso é *mayrè*, esse aqui é meu. Eu já estou com saudade também, eu vou chorar né, vou lembrar. Tô aqui colocando, olha... E tá junto com muita coisa, preparamos o *myrani*, o *dexi*... Um dia vou chegar lá, para visitar vocês. Awire.

Figura 50 – Socrowé e Deridu (Rafael) embalam objetos que serão doados ao Museu Nacional



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Figura 51 – Socrowé se despede do seu *mayrè*



Fonte: Arquivo da autora, Hawaló (Ilha do Bananal-TO), 2021.

Chamo atenção para a iniciativa de Socrowé em compartilhar fotografias de sua própria família, que remetem a suas relações de parentesco e liderança, para serem levadas para o Museu Nacional junto aos objetos; bem como a cena em que ele, junto a Deridu (Rafael), traz a importância do *mayrè* direcionando sua fala para o curador do Museu Nacional; pois são relatos que demonstram, por um lado, como os objetos estão vinculados a história e trajetória daquela família e, por outro, de como aquele “novo colecionamento” só é possível através de uma relação de confiança, que até mesmo extrapola as relações de pesquisa, entre aquela família e o antropólogo.

A doação do *mayrè*, simboliza não a simples transferência de objetos que “representam” os Iny, mas são é uma pequena demonstração de confiança e respeito entre Socrowé, Rafael e o Museu Nacional. Essa ação ressalta a importância da colaboração e do entendimento mútuo entre pesquisadores e comunidades indígenas no contexto de formação de coleções e exposições etnográficas. O que nos leva a questionar, no caso da exposição “antiga” a ausência de identificação nas fotografias e levantar questões sobre a representação e documentação das pessoas Iny, bem como a importância de reconhecer e registrar suas identidades individuais e suas conexões familiares.

O texto do painel deste último módulo da exposição, dedicado a Heloisa Fénelon, aborda a sua inserção etnográfica, indicando que sua pesquisa foi produzida a partir da técnica da observação participante, que se deu como auxiliar da professora do Serviço de Proteção

aos Índios, Lea Jansen. No segundo trecho, sobre o desdobramento dessa relação inicial, Heloisa Fénelon conta que não chegou a exercer a função, devido a saída da professora Jansen, mas essa forma de apresentação e identificação foi o que possibilitou que a antropóloga tivesse um contato maior com as crianças e as mulheres do grupo, conseguindo obter, posteriormente, a “boa vontade” dos adultos.

Duas estratégias de aproximação etnográfica, que contribuíram para o estabelecimento de uma relação cordial entre a pesquisadora e os Iny, são enfatizadas no último trecho transcrito. A primeira diz respeito a utilização de livros, fotografias e desenhos relativos aos Iny, “que motivaram o grande interesse de todos sem distinção de sexo ou idade”. E a segunda, o empenho demonstrado em “aprender os costumes e usar, sempre que possível, a língua dos Karajá, aliás, chegaram os índios a compreender qual o nosso verdadeiro papel, de investigador dos costumes do grupo, atividade que muito os lisonjeou”.

O que considero mais interessante nessa abordagem expográfica é que, através dos relatos da pesquisa de Heloisa Fénelon, a narrativa da exposição apresenta aos visitantes não apenas práticas, técnicas e conhecimentos “indígenas”, ou expõe ao público apenas objetos “sobre” o povo Iny, na lógica da representação, mas engaja o acervo em uma exposição também das práticas científicas e antropológicas que possibilitaram a chegada daquele material ao museu. A exposição evidencia que as coleções etnográficas apresentadas ali contam histórias relacionadas aos Iny e também a própria prática etnográfica e antropológica. E propõe um diálogo constante entre os temas escolhidos para dar título a exposição, “Karajá”, “Plumária” e “Etnografia”, entre técnicas indígenas e antropológicas, entre o papel dos indígenas e o papel da pesquisadora na produção da coleção etnográfica e dos conhecimentos em torno dela.

Desse modo, “Karajá”, “Plumária” e “Etnografia”, são temas tratados na exposição não como “polos” possíveis de serem separados, eles se misturam na medida em que vão se interconectando através de conhecimentos do campo da ornitologia, da etnologia/antropologia, da cosmologia e da arte Iny. Produções de biólogos e antropólogos se unem as produções Iny para construir a narrativa expográfica, para acrescentar camadas a compreensão daqueles objetos e técnicas, a partir de diferentes perspectivas. Nesse sentido, a exposição parece criar um campo de interlocução onde os Iny saem do lugar de “observados”, ao qual os povos indígenas historicamente foram submetidos pelos museus, e os olhares se voltam também para a antropóloga e etnóloga.

Heloisa Fénelon está ali sendo celebrada, e é possível observar o objetivo de construir ou resguardar a ela, através da exposição, um reconhecimento dentro do Museu

Nacional, da antropologia e da relação com os Iny. Mas, para além da homenagem, essa escolha por associar a exposição das coleções etnográficas a exposição das condições que propiciaram que o acervo estivesse ali, nos lembra que todo conhecimento é situado. O que indica ser uma alternativa interessante para deslocar a narrativa para uma proposta crítica ao etnocentrismo e ao colonialismo que está nas bases e estruturas dos museus coloniais, imperiais e nacionais, desconstruindo assimetrias entre “quem é visto” e “quem é observado”, entre “sujeito” e “objeto”.

Uma abordagem que se aproxima ao que, na oficina para a reconstrução dos acervos do SEE/MN, foi chamado pelas lideranças indígenas de “práticas mais atualizadas”. Ainda que possamos investigar, questionar e refletir sobre as hierarquizações e desigualdades na dinâmica de construção da exposição, que evidenciaram certos equívocos entre as perspectivas antropológica/museológica e a perspectiva Iny em relação ao acervo – que estariam mais próximas as “práticas do passado”. São essas contradições, ambiguidades e controvérsias, junto aos elementos destacados da experiência em Hawaló, que nos instigam a saber mais sobre a construção dessa cena que conhecemos a partir das imagens em 360°, feitas no ano de 2017. E nos motivam a entender como operou a fabricação desta exposição que não está relacionada apenas ao “passado” do Museu Nacional ou dos Iny, mas está também ligada ao “futuro”, mediando práticas “novas” e “antigas” práticas de colecionamento e exposição.

Como aqueles objetos chegaram até o museu? Quais foram suas rotas e percursos até ali? Como começa e se desenvolve a vida institucional de objetos transformados em acervo e patrimônio? Qual a atuação e os interesses dos Iny em ter seus objetos acervados e expostos em museus? Como essa experiência afetou e transformou os atores envolvidos e a própria instituição? O tour virtual é de fato insuficiente para explorar essas camadas, não somente porque o conteúdo das legendas e dos textos em grande parte não está legível, mas porque, de certo modo, a exposição é apenas “a ponta do iceberg”. A exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” foi se tornando o tema central desta pesquisa, na medida em que fui percebendo que existe um antes e um depois da exposição, que as relações se transformaram e, de algum modo, é seguindo os rastros deixados por essas imagens virtuais feitas em 2017 que continuaremos nossa investigação sobre as práticas de colecionamento e exposição de acervos Iny do Museu Nacional.

CAPÍTULO 3. A(s) peça(s) que falta(m): perspectivas institucionais, antropológicas e Iny

Ao longo dessa pesquisa, busquei compreender as diferentes perspectivas que estiveram em jogo nos encontros e desencontros que produziram e (foram produzidos pela) uma exposição “antiga” do Museu Nacional, intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. Neste terceiro e último capítulo vamos retomar memórias que nos dão pistas sobre como opera a fabricação de uma exposição etnográfica/etnológica, a partir do diálogo com atores que foram centrais nesse processo, acompanhando eventos importantes de sua concepção até os seus desdobramentos. Quais etapas fazem parte desse processo e quais resultaram em novas definições para os atores que fizeram parte delas? Que eventos transformaram as relações e produziram efeitos tanto para os atores envolvidos como para a ciência, a antropologia e a relação entre museu e os povos indígenas? Seguir os atores envolvidos, humanos e não-humanos, vai nos mostrar que existiu um antes e um depois da exposição, que foi marcada por encontros e eventos que mudaram o rumo das ações.

O objetivo deste capítulo é, portanto, uma continuação do anterior, busca compreender como operou um fazer científico, localmente contextualizado, e como essa experiência pode contribuir para discutir e refletir sobre questões contemporâneas em torno do colecionamento e da exposição de acervos indígenas em um museu universitário, com perfil acadêmico e científico, como àquelas levantadas no capítulo 1. De modo especial, pensando como (e se) de algum modo essa exposição está mediando “antigas” e “novas” práticas antropológicas e museológicas. Ressaltando que quando me refiro a uma distinção entre antigo/novo ou passado/futuro, é mais no sentido de interrogar e caracterizar o que essas noções muito utilizadas no campo querem nos dizer, dentro de um contexto específico de pesquisa e interlocução. Para isso, procuro compreender, então, perspectivas institucionais, antropológicas e indígenas, considerando as diferentes etapas na cadeia de modificações que envolvem a ida de objetos indígenas para os museus e, dentro dos museus, a ida dos objetos das reservas técnicas até as vitrines expositivas.

Para a escrita deste capítulo, precisei fazer uma pausa. Em um primeiro momento passei o olho pelas vitrines, transcrições, fotografias, fichamentos e planilhas gerados e acumulados ao longo da pesquisa. O olhar e o encadeamento dos relatos escritos são mediados por uma série de memórias e agências, produzidas ao longo da trajetória de vida de diversos seres, humanos e não-humanos, que envolvem a produção de coleções e exposições etnográficas. O “instinto etnográfico” me ajuda nessa hora, me provoca a navegar por águas mais profundas, me ajuda a remar com atenção para certas direções, no rastro de falas,

objetos, gestos, fotografias e textos que se misturam com as paisagens das minhas próprias memórias, criando cenas e narrativas que fazem mais sentido quando vistas em conjunto.

Parafraseando Mariza Peirano – que problematizou a etnografia como “método” a partir de um episódio simples e corriqueiro em que realizou seu recadastramento eleitoral biométrico –, ao revisitar meu material de pesquisa, tudo o que nele me surpreende, intriga e estranha, também me leva a refletir e a imediatamente conectar com outras situações, semelhantes ou opostas, que de algum modo conheci ou vivi (PEIRANO, 2014). Peirano diz que “a pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar” (PEIRANO, 2014, p.379), a partir dos apontamentos da autora sobre etnografia, considero que desde 2020, quando participei de maneira remota da oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional” na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, já estava imersa em um trabalho etnográfico.

Os capítulos 1 e 2 desta dissertação foram intensamente marcados pelo isolamento social, pelo medo, pelos riscos e restrições sanitárias relacionadas a pandemia da Covid-19, aulas e eventos online, visitas e arquivos virtuais e a impossibilidade de “fazer” campo em terra indígena e em contato presencial com a equipe do SEE/MN. Parte das entrevistas realizadas para compor a estrutura deste terceiro capítulo foi realizada ainda em tal cenário, através de muitas ligações e vídeo-chamadas online, trocas de e-mails e de mensagens via What’s App⁶³. Mas durante o esforço por alcançar outras perspectivas em torno da exposição, avançou também a vacinação no Brasil e a queda do número de casos e mortes pela Covid-19. Esse novo contexto permitiu o retorno dos encontros e trocas presenciais, ainda com muita cautela, mantendo o uso de máscaras, a constante higienização das mãos, evitando aglomerações e realizando testagem para Covid-19 quando recomendado. Além das experiências mediadas por dispositivos digitais e arquivos virtuais, devido a essa abertura pós-vacinação em massa, pude realizar também encontros presenciais com representantes Iny.

Quanto ao método, ou melhor, quanto às “formulações teórico-etnográficas”, estou diante do desafio de “colocar no texto – em palavras sequenciais, em frases que se seguem umas às outras, em parágrafos e capítulos – o que foi ação vivida” (PEIRANO, 2014, p.386) durante esses quase 4 anos de pesquisa. Sigo, portanto, na tentativa de rastrear

⁶³ Os relatos que dão base para a narrativa deste capítulo foram transcritos de conversas realizadas nas seguintes datas e locais: Crenivaldo Veloso – 24/05/2021 e 10/05/2022, via Google Meet, e 04/07/2022, via áudios no What’s App; Rachel Lima – 02/08/2021, via Google Meet; Manuel Ferreira Lima Filho – 30/08/2021, via Google Meet; Bikunaki e Waxiy – 09/06/2022, encontro presencial em Palmas-TO. Nas conversas por meio remoto, Crenivaldo Veloso e Rachel Lima estavam no Rio de Janeiro, Manuel Ferreira estava em Goiânia. Nas conversas que aconteceram no ano de 2021 eu estava em Brasília-DF e no ano de 2022, em Palmas-TO.

conexões, mediações e associações entre atores e eventos surpreendentes, intrigantes e estranhos, que operaram tanto para a chegada dos materiais Iny no Museu Nacional, como na escolha deles para a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, acompanhando controvérsias, incertezas e decisões que passam a nos interessar na medida em que modificam o significado ou os elementos que veiculam (LATOURE, 2000).

Considerando os diferentes níveis de reflexividade envolvidos na proposta deste estudo, busco, então, uma etnografia aberta as descobertas e as surpresas da experiência de pesquisa, sem a pretensão de alcançar ideais de produção científica com base em critérios de objetividade, frieza e distanciamento. Seguindo as indicações de Peirano (2014) quando diz que:

Etnógrafos fomos/somos ávidos em conhecer o mundo em que vivemos, nunca nos conformamos com predefinições, estamos sempre dispostos a nos expor ao imprevisível, a questionar certezas e verdades estabelecidas e a nos vulnerar por novas surpresas. Repito, se aqueles que nos antecederam privilegiaram a exploração – no duplo sentido do termo – do exótico, hoje reavaliamos e ampliamos o universo pesquisado com o propósito de expandir o empreendimento teórico/etnográfico, contribuindo para desvendar novos caminhos que nos ajudem a entender o mundo em que vivemos (PEIRANO, 2014, p. 389).

Na intenção de não “discutir o rigor e a certeza de um fato antes de ter definido as novas agências em exame” (LATOURE, 2015, p.75), me dedico a uma etnografia da ciência a partir de uma imersão em memórias e agências, entrelaçadas e múltiplas, em torno de práticas reais da antropologia, dedicadas ao colecionamento e a exposição de acervos indígenas em um museu universitário, com perfil acadêmico e científico, canalizando “a reflexividade na prática da antropologia, de modo produtivo e comparativo” (LATOURE, 2015, p.76). Em vez de perseguir a ideia de remontar uma história linear dê conta de todos os fatos, acontecimentos e percepções ligados à exposição, priorizo certos atores e eventos que se destacaram no decorrer da pesquisa, articulando com dados de pesquisa sobre os acervos e de literatura antropológica disponíveis em torno das coleções Iny do Museu Nacional.

Desse modo, proponho uma narrativa etnográfica que mostre o complexo de relações sociais que envolvem o trabalho de fabricação da sala expositiva, seguindo os rastros da atuação de alguns dos atores que contribuíram para a realização da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. O objetivo é entender como operou a cadeia museológica por trás do trabalho de fabricação da exposição, bem como refletir sobre escolhas que se deram ao longo desse processo. Sob uma perspectiva crítica, à luz de discussões contemporânea, retomo questionamentos e ideias apresentadas na oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional” e destaco a importância de “não esquecer” práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas “do passado”.

3.1 Demandas institucionais, disputa por espaço e regime de urgência: “o setor de etnologia é um museu dentro do museu”

A disputa por espaço não é uma novidade no cotidiano do Museu Nacional, historicamente existiram discussões e projetos sobre a readequação dos espaços destinados para as exposições, assim como para as partes administrativas e acadêmicas do museu. E há pouco mais de 10 anos atrás, entre 2011 e 2012, no período que antecede a realização da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, o contexto institucional do Museu Nacional passava por disputas internas nesse sentido, entre diferentes setores do museu, por espaço nas áreas expositivas. Veloso oferece um panorama geral da situação vivenciada por ele, como historiador do SEE, recém-chegado na instituição, que será para nós um ponto de partida interessante para perceber como as demandas institucionais e a política interna de ocupação da área expositiva levou a negociações que se desdobraram na produção da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, naquele momento específico.

Antes da entrada de Veloso no SEE, havia uma sala expositiva com material de coleções africanas do SEE, chamada por ele de “sala africana”, que carecia de atualizações, pesquisas e recursos que subsidiassem sua reformulação, porém a equipe ainda não tinha conseguido os investimentos necessários para esse empreendimento. Em 2011, a ocupação da “sala africana”, na época localizada na sala nº 22 da planta das exposições (Figura 52), entra na rota (ou na mira) de um outro projeto, a produção de uma grande exposição de arqueologia, que necessitaria que a “sala africana” se movesse do local em que estava para algum outro espaço, liberando aquela sala para a nova exposição arqueológica.

Figura 52 – Planta das exposições (recorte)



Fonte: Site do Museu Nacional (Imagem e referência completa no Anexo III)

O espaço que estava sendo visado para acomodar a “sala africana” nessa reorganização foi a sala nº 26. Porém, durante as negociações, a abertura deste espaço, nº 26, foi solicitado pela comissão de exposições com uma certa urgência. O motivo do pedido seria a inauguração de uma exposição do Departamento de Vertebrados na sala à sua frente, nº 28. Ou seja, seria preciso liberar com urgência a passagem para a sala seguinte àquela que destinada ao material africano. O que estava previsto para esta sala, nº 26, que ficava entre a exposição “Etnologia Indígena Brasileira” (nº 25) e a exposição “Aves do Museu Nacional” (nº 28), era de fato uma exposição futura com as coleções africanas. Porém, o SEE/MN não tinha condições de produzir uma exposição com o material africano naquele momento, sob um regime de urgência vindo de uma demanda externa, pois seria preciso um investimento mais amplo de recursos e de pesquisa.

O historiador pontua: “nós não tínhamos condições de fazer uma exposição de África, em 2012, porque a África requeria pesquisa, né? Não tinha sido feito pesquisa ali sobre material africano”. É preciso destacar que em 2011, haviam poucos servidores no SEE/MN, além de Veloso, a equipe era composta por: João Pacheco de Oliveira – antropólogo, ingressou como professor do SEE/MN em 1978, realizou pesquisas de campo no Alto Solimões e reuniu coleções Ticuna para o setor, ocupando o lugar de curador das coleções de Etnologia e Etnografia desde 2000; Fátima Nascimento – museóloga, ingressou como estagiária no SEE/MN em 1979, foi curadora técnica entre 2000 e 2011; e Pedro Ernesto – biólogo, especialista em ornitologia, ingressou no SEE/MN em 1985, permanecendo até 2014 (VELOSO, 2019, p.73). Naquele período que antecede a demanda pela exposição, Veloso recorda, o SEE/MN se encontrava desfalcado, pois Fátima Nascimento havia sido chamada pela diretora do Museu Nacional, na época Cláudia Rodrigues, para atuar em um cargo de assessoria institucional fora do setor.

O SEE/MN sempre contou com estagiários e pesquisadores colaboradores, que foram inúmeros e contribuíram de maneira marcante para as atividades desenvolvidas no setor, porém podemos notar que o corpo de servidores era pequeno e lidava com muitas demandas de diferentes ordens. Além das dinâmicas internas de sua nova função, Veloso conta que realizava atividades como o atendimento a pesquisadores externos interessados nos acervos, rotinas de manutenção, catalogação e acondicionamento dos objetos e atuava nas dinâmicas administrativas do museu e da universidade (UFRJ), participando de diversas comissões, dialogando e negociando com outras seções e outros setores, até mesmo na “congregação”, que no organograma institucional representa a instância “máxima” de

discussão, em que são tratadas questões administrativas, burocráticas, financeiras, científicas e museológicas da instituição.

A questão do espaço sempre entrava em discussão nesse processo de comunicação e negociação entre diferentes níveis institucionais. Quando se refere a forma como cada área do conhecimento presente no museu vai estabelecendo parcerias, institucionais e interpessoais, que se desenvolvem por caminhos diferentes, Veloso fala em tom de brincadeira que “o setor de etnologia é um museu dentro do museu, e existem vários museus dentro do Museu Nacional”. No caso do SEE, além da questão do espaço, Veloso destaca também a questão do tempo. A dinâmica de trabalho do SEE/MN dentro do Museu Nacional se caracterizava pelo envolvimento, diálogo e parceria com pessoas e coletividades diversos, o que exige um tempo maior para estruturar relações e estabelecer projetos em comum do que na dinâmica de outras áreas e campos do conhecimento.

Veloso comenta sobre as demandas de movimentação e abertura de salas:

Então, aí nós conseguimos negociar isso, eu participei das negociações e eu considero que eu tive um papel importante nessas mediações de espaço, porque nós conseguimos negociar a sala que se tornou à exposição de plumária Karajá, que seria provisória, já que não havia condição, a gente não achava aquele momento oportuno, para a remontagem da exposição africana. Então como havia surgido aquela menção a possibilidade de uma exposição sobre os Karajás, então nós começamos a investir nessa direção. [...] Nós entendemos que seria muito mais valioso naquele momento, né, para equacionar as diversas situações surgidas a partir daí.

Sabemos, portanto, que havia a necessidade urgente de abertura de uma sala expositiva do SEE/MN e que não poderia ser àquela que estava prevista para o material africano. Porque e de que modo, então, investir na direção de uma exposição com “os Karajá” surgiu como uma alternativa possível e interessante? Em poucas palavras, se deve, principalmente, a relação que estava sendo construída entre o SEE, ceramistas e lideranças Iny e pesquisadores vinculados a Universidade Federal de Goiás, especialmente com Manuel Ferreira Lima Filho, que visitaram o Museu Nacional no ano anterior, em 2011, no âmbito do processo de registro das *ritxoko* pelo IPHAN. Porém, antes de chegar ao “porque os Karajá?”, vamos antes acrescentar mais uma camada a essa “equação” das políticas internas e institucionais que estavam em discussão naquele momento, que em certa medida também é atravessada pelas questões da disputa por espaço e do regime de urgência, que vão influenciar diretamente na escolha de um dos temas da exposição: a plumária.

3.2 “Plumária”, “Karajá” e “Etnografia: conservação, patrimonialização das *ritxoko* e Maria Heloisa Fénelon Costa

Por trás do trabalho nas exposições do Museu Nacional, podemos ver atuando uma série de profissionais e pesquisadores voltados, por exemplo, a museologia, conservação, restauração, bem como produção científica de cada departamentos, que muitas vezes não têm uma visibilidade compatível com a importância de suas atuações para que o museu opere em suas funções, das mais básicas às mais elaboradas. Neste caso em que estamos investigando, a questão da conservação teve uma grande relevância na definição do tema da exposição, mais especificamente as condições de conservação e preservação das peças com plumas e penas que faziam parte das coleções do Museu Nacional. E aqui começa a entrar em cena o protagonismo de Pedro Ernesto Correia Ventura – ornitólogo vinculado ao SEE/MN – que aparece de forma bastante relevante e carinhosa nos relatos de Rachel e Veloso, especialmente quando retomam a questão do acondicionamento das plumárias levantada e defendida por ele.

Pedro Ernesto fez seu mestrado em Ciências Biológicas, na UFRJ, em 1993, e o doutorado em Ciências Veterinárias, na UFRRJ, em 2000, na linha de pesquisa em ornitologia de campo, identificação de espécies de aves e avaliação populacional. Dando continuidade ao trabalho de Dante L. M. Teixeira, professor de Ornitologia do Departamento de Vertebrados do Museu Nacional, Pedro Ernesto ingressou no SEE/MN na década de 1980, também como ornitólogo do Departamento de Vertebrados, no projeto de identificação do material plumário das coleções do Museu Nacional. Sob a supervisão de Heloisa Fénelon, trabalhou inicialmente com o material Iny e depois com as demais coleções do SEE. Pedro Ernesto foi incorporado ao SEE/MN em 1985, onde atuou até 2014, ano de seu falecimento (VELOSO, 2021, p.318).

Veloso relata que quando houve essa discussão interna em que o SEE/M foi chamado pela direção do Museu Nacional para “agilizar a montagem de uma exposição numa sala de exposição temporária”, Pedro Ernesto, assumiu um papel de destaque. Na mesma época em que ocorreu a demanda da comissão de exposições para a liberação da sala do SEE/MN no circuito expositivo, Pedro Ernesto já mobilizava esforços junto ao SEE/MN para dar visibilidade à “questão da plumária”, buscando evidenciar a necessidade de trocar a forma de acondicionar essas peças, visto que as condições de guarda não estavam da maneira mais adequada.

Segundo Veloso, o ornitólogo foi um “entusiasta” de que a exposição para a abertura da sala fosse sobre plumária indígena de um modo geral, “Munduruku, Karajá, Gavião, Tukano, Tikuna, Kayapó, enfim, uma diversidade de povos representados pelas coleções, né, classificadas como plumária”. Pedro Ernesto percebeu que o SEE/MN poderia utilizar aquela situação de forma estratégica. Para o público externo, uma exposição do

material de plumária poderia refletir sobre as diversas formas de classificação e representação da plumária, exaltando a ciências indígenas, como coloca Veloso, além disso, para um “público interno” do Museu Nacional, poderia trazer um destaque para a necessidade de readequação dos modos de conservação dessas coleções.

Isso seria possível também porque Pedro Ernesto já vinha realizando estudos ornitológicos que serviriam de base para a produção de uma exposição em torno dessa temática e desse acervo. Rachel lembra que Pedro Ernesto fez um trabalho grande de identificação do material confeccionado com plumagem do museu nacional, Veloso (2021, p.22) indica que Pedro Ernesto atualizou as classificações de 2.008 itens do acervo do Museu Nacional, provenientes de 79 povos indígenas, sendo que a maior parte, 330 itens, foram peças Iny (Karajá). O ornitólogo propôs, então, utilizar a exposição como estratégia para chamar atenção para a plumária e dar visibilidade a discussões anteriores que já estavam pensando em como reorganizar e atualizar os modos de guarda desse material, pois muitas peças precisavam de melhores condições de conservação e mobiliários adequados.

Segundo o relato de Veloso e Rachel, de modo geral as peças de plumária estavam preservadas, porém precisavam de melhores acomodações, além de higienização e aplicação de produtos químicos para evitar infestações. Algumas peças estavam em mapotecas de madeira, outras estavam guardadas em “caixas poliondas”, que são caixas de trânsito, feitas para acomodar peças em movimentação. Pedro Ernesto recorrentemente fazia relatórios e apresentava esses “problemas” para a equipe. Porém, essas readequações custariam não apenas recursos financeiros, mas principalmente espaço. A exposição seria, ainda, um espaço a mais para deixar parte do material melhor acomodado do que nas caixas, por exemplo.

Bom, como sabemos, a escolha do tema não seguiu exatamente a sugestão de Pedro Ernesto, mas podemos perceber que teve grande influência de sua mobilização. A decisão sobre o tema e o acervo para a exposição veio do curador das coleções do SEE, João Pacheco, ouvindo Pedro Ernesto e Veloso. A decisão foi sim destacar a plumária indígena, mas não de modo generalizado. O recorte para plumária “Karajá”, segundo Veloso, teria sido motivado pelas parcerias e diálogos que o SEE/MN estava desenvolvendo com instituições e pessoas dedicadas ao “tema dos Karajás”, de modo especial pesquisadores da Universidade Federal de Goiás (UFG) e lideranças Iny que visitaram o Museu Nacional pouco antes da demanda pela abertura da sala surgir. Veloso comenta:

A decisão geral foi da curadoria né, professor João Pacheco, mas sempre escutando Pedro Ernesto e me escutando também. A decisão foi sim trazer a plumária, chamar a atenção da plumária, mas não de modo generalizado e sim recortando a plumária

Karajá, porque também vinha em curso uma parceria, né, um diálogo com instituições que tinham pessoas dedicadas ao tema dos Karajás que visitaram o Museu Nacional. [...] Então, o que foi que nós começamos a pensar, bom, Karajá tá em evidência, né, nós estamos mexendo no material Karajá, nós estamos pesquisando, né, eu estava começando a ler sobre Fénelon, Manuel estava em contato com a gente por conta da visitas... E João Pacheco lançou a semente dessa exposição na visita de 2011, Janeiro de 2011.

A presença do “comitê Karajá” no Museu Nacional, em Janeiro de 2011, aparece nos relatos como um evento muito marcante para aqueles que participaram do encontro. Essa visita fez parte do “Dossiê descritivo dos modos de fazer *Ritxoko*”, publicado em 2011, que embasou o pedido de registro dos “saberes e práticas associados aos modos de fazer boneca Karajá”, como patrimônio da cultura imaterial do Brasil, no livro de registro dos saberes, e da “*Ritxoko*: expressão artística e cosmológica do povo Karajá”, no livro de registros de expressões artísticas. A produção do dossiê teve início em 2009, com a pesquisa “Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia”, com objetivo de levantar informações etnográficas sobre o povo Karajá e, em especial, sobre o ofício e o modo de fazer a boneca cerâmica *ritxoko*, para subsidiar o pedido de registro como patrimônio cultural imaterial brasileiro⁶⁴.

Em comunicação pessoal, Rosani Moreira Leitão (antropóloga do Museu Antropológico/UFG), que participou da visita, me disse que o principal objetivo da viagem ao Rio de Janeiro seria participar da montagem e inauguração da exposição “Bonecas Cerâmicas *Ritxoko*: Arte e Ofício do Povo Karajá”, realizada na Sala do Artista Popular⁶⁵. Se tratava de uma parceria entre os pesquisadores da UFG, as lideranças Iny e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e o Museu do Folclore Edison Carneiro, que custeou as passagens do grupo para a viagem. Entre os representantes Iny estavam Idjahina, na época o cacique da aldeia Hawaló (Ilha do Bananal-TO), que escolheu para ir com ele as ceramistas Iny Siramaru, Lubederu e Belanré. Um outro objetivo do grupo na viagem seria captar imagens para a produção de um vídeo-documentário que fazia parte do dossiê para a patrimonialização das *ritxoko*. Desse modo, o roteiro de visitas das equipes de pesquisa (UFG), de filmagem

⁶⁴ O projeto foi coordenado por Dra. Nei Clara de Lima (Primeira Fase) e Dra. Telma Camargo da Silva (Segunda Fase), os pesquisadores envolvidos foram Maíra Torres Corrêa (representante do IPHAN na Equipe), Manuel Ferreira Lima Filho, Nei Clara de Lima, Rosani Moreira Leitão e Telma Camargo da Silva, com a consultoria de Edna Luisa de Melo Taveira e Patrícia Mendonça de Rodrigues. Teve financiamento Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Goiás e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEGO, com apoio do Museu Antropológico - Universidade Federal de Goiás – UFG. O dossiê encontra-se disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bonecas_karaja_m.pdf.

⁶⁵ O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) é uma unidade especial do Iphan no Rio de Janeiro-RJ. A exposição foi realizada entre 25/01/2011 e 27/02/2011 e contou com venda de *Ritxoko*. O catálogo da exposição pode ser consultado em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/CatalogoSAP/CNFCP_sap165.pdf.

(IPHAN) e dos representantes Iny, incluiu algumas instituições museológicas: o Museu do Índio⁶⁶, o Museu da República e o Museu Nacional.

O objetivo das visitas foi “conhecer exemplares e coleções de *ritxoko* de diferentes estilos e datas de coleta” (LIMA, 2011, p.27). A presença das ceramistas na abertura da exposição no Centro Nacional de folclore e a visita à reserva técnica no Museu do Índio estão presentes no filme “*ritxoko*” (2011), produzido por Neto Borges, mas as imagens feitas na visita ao Museu Nacional não entraram na edição. O dossiê menciona que “embora muitas destas peças não apresentassem informações suficientes sobre a época e autor/a da coleta, o simples contato visual e tátil das ceramistas atuais com essas peças desencadeou comentários e questionamentos vivamente trocados em língua nativa” (LIMA, 2011, p.27). Podemos visualizar essa cena em um trecho do vídeo disponível no Youtube⁶⁷, em que Idjahina, Siramaru, Lubederu e Belanré estão na reserva técnica do Museu do Índio (Figura 53), manuseando algumas *ritxoko* e comentando sobre elas, impressionados em ver bonecas tão antigas, feitas de um modo que já não se praticava mais.

Figura 53 – Visita dos representantes Iny na reserva técnica do Museu do Índio



Fonte: Prints do documentário “*Ritxoko*”, 2011, Neto Borges.

No Museu Nacional, segundo os relatos de Veloso, Manuel e Rachel, o grupo foi até a sala de João Pacheco, que foi quem fez a mediação da visita as exposições de etnologia

⁶⁶ A pesquisadora Chang Whan., curadora do Museu do Índio desde 2011, havia defendido recentemente sua tese de doutorado em Artes Visuais (UFRJ), intitulada “*Ritxoko - A voz visual das ceramistas Karajá*” (2010). Este trabalho contribuiu para colocar as ceramistas Iny em destaque e foi utilizado para embasar o pedido de registro das *Ritxoko* pelo IPHAN.

⁶⁷ Disponível em: <https://youtu.be/J9u0NUkm0wk>.

do museu, sempre conversando com os pesquisadores, as ceramistas e a liderança Iny. Na reserva técnica, o grupo encontra algumas *ritxoko* das coleções do SEE/MN que foram localizadas e separadas por Veloso, a pedido de João Pacheco. Foi durante essas trocas que João Pacheco “lançou a semente” para uma futura exposição, com um convite para pensar em um projeto conjunto. João Pacheco sugeriu uma proposta de exposição e de oficinas com ceramistas Iny no Museu Nacional, para dar visibilidade a questão da patrimonialização das *ritxoko* através do acervo da instituição. Ainda em 2011, o SEE/MN entrou em contato, na tentativa de organizar essa oficina e trazer novamente a “comitiva” ao Rio de Janeiro, na ocasião do aniversário do Museu Nacional, porém, não houve orçamento para isso, a oficina acabou não acontecendo nesse período, mas os diálogos em torno de uma futura exposição continuaram.

A visita entrou na rota da “comitiva Karajá” no Rio de Janeiro por conta da mediação de Manuel Ferreira Lima Filho, antropólogo da UFG com uma longa trajetória de atuação junto aos Iny e que na época da exposição já tinha contato e uma relação com João Pacheco, curador do SEE. Manuel retoma o início de sua relação com João Pacheco, sem precisar exatamente as datas, a partir de três encontros que menciono brevemente a seguir. O primeiro foi uma interação inicial quando Manuel passou a integrar a comissão de assuntos indígenas da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), da qual João Pacheco fazia parte. O segundo, foi uma “conversa de cafezinho” em Águas de Lindoia-SP, no contexto da realização do encontro anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)⁶⁸, em que João Pacheco comentou com Manuel sobre seu interesse em realizar uma exposição no Museu Nacional em homenagem a Heloisa Fénelon.

Segundo o relato de Manuel, João Pacheco afirmou que Heloísa Fénelon tinha uma certa invisibilidade dentro do campo da antropologia, apesar de ser uma pessoa muito importante dentro do museu, como curadora do SEE/MN. Nessa ocasião, João Pacheco convidou Manuel para ajudá-lo na futura exposição e Manuel se colocou à disposição. O terceiro se trata de um “encontro de americanistas na Itália”, em que Manuel apresentou uma fala sobre “os Karajá” e mais uma vez João Pacheco comentou com ele sobre a possibilidade de ele contribuir para realizar uma exposição no Museu Nacional. Os encontros são esparsos, Manuel menciona que mantinha com João Pacheco uma relação mais formal, sem intimidade,

⁶⁸ Manuel comenta que foi durante o primeiro encontro da ANPOCS em Águas de Lindoia, depois que o evento deixou de acontecer em Caxambu. Consultando o histórico dos eventos realizados, disponível no portal da ANPOCS (<https://anpocs.com/index.php/encontros/encontros-anteriores>) é possível notar que, após uma sequência de mais de 20 anos ininterruptamente sendo realizado em Caxambu-MG, Águas de Lindoia sediou o evento em 2011 e 2012.

e entre um e outro encontro esporádico os dois não mantiveram contato para tratar da possível exposição. Até que Manuel, com o trabalho junto aos Iny e às *ritxoko*, no âmbito do projeto para subsidiar o pedido de registro pelo IPHAN, propõe colocar o Museu Nacional da rota das visitas do grupo no Rio de Janeiro.

Para Veloso, o Museu Nacional foi incluído porque Manuel reconhecia a importância do trabalho de Castro Faria e de Heloísa Fénelon para os Iny e para o estudo das *ritxoko*. De fato, os trabalhos mencionados são bastante utilizados na produção do dossiê e foram importantes para situar a produção das *ritxoko* no lugar de “arte”, o que não era comum, até mesmo na antropologia, para as produções materiais indígenas (CASTRO FARIA, 1959; COSTA, 1978). Manuel se refere a visita como “uma coisa assim meio formalizada, meio performático”, mas foi através dela que as relações entre Manuel, João Pacheco e Veloso começaram a se estreitar. O contato é retomado quando Veloso passa a consultar Manuel, já durante as negociações para a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. Mas, antes de chegar a essas trocas entre Manuel e Veloso, vamos dar um passo atrás para entender melhor como foi a atuação Veloso nesse processo, como responsável por preparar a recepção do “comitê Karajá” no Museu Nacional.

Naquele período, em 2011, Veloso completava, seu primeiro ano como servidor na instituição⁶⁹. Quando recebeu de João Pacheco a demanda de atender a “comitiva” interessada no acervo de *ritxoko* do Museu Nacional, ele se recorda que todos seus colegas do SEE/MN estavam de férias e que foi a primeira oportunidade que ele teve de explorar a reserva técnica da Etnologia para atender uma demanda de pesquisa, com objetivo de abrir os armários e gavetas, localizar e separar determinadas peças. Veloso relata:

João entrou em contato comigo dizendo que, por telefone ou por e-mail, não me lembro, os dois talvez, falou de Manuel, né, falou da equipe, falou um pouco de uma visita que estava sendo solicitada ao Museu Nacional, que ia chegar ofício e tudo mais. E aí, João me solicitou que eu preparasse, que eu recebesse né, junto com ele claro, essa comitiva, eu tô chamando de comitiva, mas enfim, esse grupo, né, de pessoas, falou que vinham as mulheres, ceramistas e tudo mais, e que, enfim, com o interesse nas bonecas sobretudo. Aí isso para mim foi uma coisa importante, porque eu, bom, a reserva técnica da Etnologia era uma reserva técnica para 30 e poucos mil objetos, quantidade de enorme de objetos, então era um universo também, né. E os armários, as gavetas, eu não tinha um mapa daquele espaço ali, daquele território. E a visita das ceramistas e dos demais pesquisadores e pesquisadoras, Iny e não Iny, me oportunizaram abrir os armários, abrir gavetas, para tentar localizar as bonecas. Eu não sabia onde estava. Não tinha mapa de localização. Houve construção de mapas ao longo do tempo, isso fui descobrindo depois nas minhas pesquisas. Bom, então essa visita eu acho que abriu portas literalmente para mim, né, porque foi muito rapidamente, em dois dias, sei lá, três dias, uma coisa com um intervalo muito curto, porque o Museu Nacional não estava em princípio na rota de desse trabalho

⁶⁹ [Veloso foi convocado em fevereiro de 2010, no concurso para o cargo de historiador na UFRJ.](#)

de campo. [...] E veio, né. Então foi muito legal ali para mim, eu não sabia muita coisa, posso dizer que não sabia nada sobre os Karajás, pesquisei alguma coisa, fui ali no site do ISA, né, mas não tinha muito conhecimento. Eu acho que assim, na prática do museu, eu começar a receber pesquisadores, pesquisadoras, eu imagino que até aquele momento ali, no meu primeiro ano, não teve demanda, essa talvez tenha sido a primeira demanda assim do meu trabalho ali, né, relacionado ao Araguaia, a Ilha do Bananal, aos Karajá né, especificamente, aos Iny-Karajá.

É interessante ter a dimensão que quando Veloso fala em “ir a reserva técnica” significava basicamente “ir trabalhar todos os dias”, visto que seu escritório de trabalho era dentro da reserva técnica. Segundo Veloso conta, havia uma separação para o espaço administrativo, mas não havia um espaço para as equipes de trabalho do setor separadamente da reserva técnica. Apesar de transitar na reserva técnica diariamente, foi apenas na preparação para receber a “comitiva” interessada no material Iny que Veloso teve a chance de “explorar” os acervos e a documentação disponível. É nesse contexto de muitas adaptações e descobertas que Veloso se encontrava ao preparar a visita, desenvolvendo uma nova função, circulando entre o catálogo geral e os armários da reserva técnica, passando por um “universo de fichas”; entre demandas externas de pesquisadores interessados nos acervos e demandas internas de manutenção, catalogação e acondicionamento dos objetos; transitando entre as diferentes estâncias institucionais e os diferentes grupos que fazem parte das redes de relações articuladas pelo SEE/MN através dos acervos e de outros projetos colaborativos; e entrando em contato, pela primeira vez, com o povo Iny, através das coleções e de pesquisas rápidas para atender àquela demanda.

O trabalho junto a um acervo museológico e etnográfico tão diverso, em um museu universitário, exige um refinamento de gestos, percepções e habilidades que Veloso precisou adquirir com o tempo, com a experiência prática do dia-a-dia e das rotinas, acessando conhecimentos que ele até então não tinha um aprofundamento. Veloso teve algumas experiências anteriores com exposições museológicas, especialmente na discussão em torno dos pontos de memória indígenas, mas enfatiza que sua formação em história, realizada na Universidade Federal de Pernambuco, não foi capaz de lhe oferecer uma capacitação para questões museológicas e/ou indígenas.

O historiador destaca a importância da mediação de João Pacheco, Pedro Ventura e Fátima Nascimento, como colegas de trabalho muito experientes, nesse seu processo de “iniciação” no SEE. A equipe chamava sua atenção e “abria seus olhos” para a “relação com as pessoas, a relação com os indígenas, a relação com diversas instituições, o debate interno dentro da instituição, necessidade de conversar com o maior número possível de pessoas, de várias camadas, de vários cargos”. Assim como chamava atenção para a relação com o

acervo, o catálogo, as fichas, as peças, para as diferentes formas de classificações e as categorizações utilizadas ao longo do tempo no SEE. Veloso se recorda da *Suma Etnológica Brasileira*⁷⁰ (1986a, 1986b, 1986c) e do *Dicionário de Artesanato* de Berta Ribeiro (1988)⁷¹, livros que ele manuseava com frequência e que faziam parte de uma das estantes do escritório no SEE/MN destinada a referências bibliográficas. Essas obras são mencionadas como materiais muito importantes para “começar a juntar esse quebra-cabeça, essas peças né, desse grande e quase infinito quebra-cabeça”, em referência as coleções e ao trabalho junto a um acervo tão vasto e volumoso. As tarefas e demandas de trabalho eram praticamente infinitas, tantas que as próprias rotinas de trabalho muitas vezes não estavam “dadas” e precisavam ser constantemente produzidas e (re)inventadas pela equipe, a partir da dinâmica de cada profissional, lembrando que se tratava de uma equipe multidisciplinar.

Um nome bastante citado pelos colegas de Veloso, como pessoa responsável por uma série de projetos de pesquisa, financiamentos e reorganizações do acervo do SEE, era o de Heloísa Fénelon, inclusive os três – João Pacheco, Pedro Ernesto e Fátima Nascimento – trabalharam diretamente com ela. Como vimos na relação entre Manuel e João Pacheco, a ideia de fazer uma “homenagem” a Heloísa Fénelon já vinha sendo pensada. Retomando o argumento de João Pacheco no relato de Manuel – e que de certo modo vai se tornar um dos temas centrais da tese de Veloso, defendida em 2021, quase 10 anos após essa experiência – a intenção seria desconstruir esse lugar de “marginalização” atribuído a Heloísa Fénelon na Antropologia e destacar a importância de sua contribuição tanto para a Antropologia, como para o SEE/MN e para os Iny. Vamos, a seguir, buscar entender de que modo a “etnografia” de Heloísa Fénelon se tornou um tema a ser articulado na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. E, para isso, vamos retomar o contexto científico em que está inserida a prática antropológica, etnográfica e museológica de Heloísa Fénelon, que vai influenciar diretamente nos critérios de colecionamento realizado pela antropóloga na formação de parte importante do acervo Iny do Museu Nacional, assim como na organização do trabalho do SEE.

Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996), teve sua formação inicial em 1953, na Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ, e ingressou na Antropologia em 1956, através da segunda turma do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural – esse foi o primeiro

⁷⁰ Obra editada por Darcy Ribeiro e coordenada por Berta Ribeiro, que reuniu artigos de áreas como biologia, tecnologia e estética acerca de grupos e culturas indígenas e aborígenas, em 3 volumes, dedicados a Etnobiologia (I), Tecnologia Indígena (II) e Arte Índia (III), contando ainda com traduções de artigos clássicos publicados originalmente em volumes do *Handbook of South American Indian*.

⁷¹ Esta obra de Berta Ribeiro, considerada um marco para a documentação museológica de acervos indígenas, ainda é muito utilizada no campo dos museus até os dias de hoje como referência e instrumento de trabalho.

curso voltado a especialização antropológica no Brasil, instituído por Darcy Ribeiro no Museu do Índio, em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Após o curso, em 1958, Heloisa Fénelon, que havia sido aluna de Luiz de Castro Faria, foi contratada por ele no Museu Nacional, para o cargo de naturalista do SEE:

A nova funcionária havia sido aluna de Castro Faria na segunda turma do curso no Museu do Índio. No mesmo ano de sua contratação, o novo regimento organizou a Divisão de Antropologia em duas Seções, uma de Antropologia Biológica e outra de Antropologia Cultural. No interior da Seção de Antropologia Cultural estariam organizados os Setores de Etnografia, de Arqueologia e de Linguística. [Heloisa Fénelon] realizou pesquisas e trabalhos de campo junto aos Karajá e aos Mehinaku, estudando temas que se tornavam consagrados na antropologia social (organização social, parentesco, mitos), Fénelon se preocupava em estudar objetos culturais sob o ponto de vista social (VELOSO, 2019, p.83-84).

Heloisa Fénelon – artista, historiadora da arte e antropóloga – desenvolveu sua carreira em um período em que a antropologia estava se profissionalizando e institucionalizando nas universidades brasileiras, com a criação dos programas de pós-graduação. Em um processo intenso de reorganização das divisões internas do Museu Nacional, ela é nomeada em 1964 por Castro Faria como “responsável pelo expediente no Setor de Etnologia, o que corresponde à função de curadora das coleções” (VELOSO, 2019, p.84). Em 1974, Heloisa Fénelon conquistou o título de Livre Docente e de doutora em História da Arte, pela Escola de Belas Artes (UFRJ), mais tarde, em 1985, contribuindo com a formação do Mestrado em História da Arte (CASTRO FARIA, 1997).

Em 1986, Heloisa Fénelon ingressou no cargo de Professora Titular no Museu Nacional, mas acabou não entrando na rede que construiu o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. A partir de investigações recentes, Veloso (2021) aponta que na disputa entre campos e modos de produzir antropologia dentro do Museu Nacional, a via dos estudos de cultura material empreendidos por Heloisa Fénelon, foi colocada pelas primeiras gerações de antropólogos sociais no Museu Nacional como “menos relevante” em relação a outros temas. Os estudos sobre os objetos de cultura material eram vistos, ainda, como um “tema feminino” e “menor” do que temas mais intelectuais, teóricos e, portanto, mais “masculinos”:

A contratação de Heloisa Fénelon para o então chamado Setor de Etnografia fez parte do movimento de reorganização das antropologias no Museu Nacional coordenado por Castro Faria nos anos 1950. Sem etnólogo desde a saída de Eduardo Galvão (1952), os trabalhos etnográficos passaram por redefinições, com a contratação de novos profissionais e a diversificação e ampliação das linhas de pesquisa. A maior parte dos novos contratados teve relações com o Museu do Índio, como Berta Ribeiro e Roberto Cardoso de Oliveira. Heloisa Fénelon, contratada em 1958, havia se formado no Curso de Antropologia Cultural, também oferecido no Museu do Índio. O Curso reuniu professores de várias instituições de ensino e pesquisa, sobretudo da Faculdade Nacional de Filosofia (Universidade do Brasil), além do Museu do Índio e do Museu Nacional, num momento em que a RBA e a

ABA eram formadas e discutiam a profissionalização e a atuação profissional antropológica. Entre outros professores, Heloisa estudou com Darcy Ribeiro (primeiro orientador de pesquisa), Josildeth Gomes Consorte (orientadora depois que Darcy saiu do SPI), Castro Faria e Roberto Cardoso (orientador da pesquisa de campo). Esses últimos se tornaram seus colegas no Museu Nacional (VELOSO, 2021, p.389).

Luiz de Castro Faria (1913-2004), professor e orientador da Heloisa Fénelon, foi um importante antropólogo (e formador de antropólogos) do século XX, participou da fundação de uma tradição antropológica no Museu Nacional, foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e o seu primeiro presidente. Castro Faria foi admitido no Museu Nacional em 1936, como “praticante” na divisão de antropologia do Museu Nacional, sob orientação da antropóloga Heloisa Alberto Torres, diretora do museu na época, sendo em 1937 promovido a “assistente voluntário”. Em 1944, Castro Faria ingressou no Museu Nacional como profissional, por concurso público, e em 1968 se tornou o diretor da instituição. Afrânio Garcia Jr. (2009) se refere a ele como um dos “pais fundadores” do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, junto a David Maybury-Lewis, da Universidade de Harvard, e Roberto Cardoso de Oliveira, em um empreendimento multilateral que combinou capitais sociais, econômicos, intelectuais e simbólicos do campo acadêmico norte-americano, com características sociais e intelectuais dos professores-pesquisadores brasileiros (GARCIA, 2009, p.413).

Ao longo de sua carreira, Castro Faria realizou pesquisas de campo viajando por diversas regiões do Brasil, da costa do litoral sul até o Nordeste, além do Mato Grosso, no centro-oeste, até a Amazônia no Norte. A primeira expedição realizada por ele foi à Serra do Norte (Mato Grosso), comandada por Claude Lévi-Strauss, em 1938, que ficou conhecida como a “última grande expedição do século XX” (OLIVEIRA; DOMINGUES, 2014, p.4). Esse termo “grande expedição” se refere a um modelo de trabalho de campo caracterizado por sua longa duração, por abranger várias áreas das ciências naturais e por ter como objetivo reunir coleções de objetos de cada local, além do registro através de desenhos e fotografias (DOMINGUES, 2001, p.17). Castro Faria foi incluído na viagem como representante do Museu Nacional e do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas⁷².

Heloisa Maria Bertol Domingues (2008), em uma análise da “tradução cultural” na Antropologia dos anos 1930-1950, recorte que segundo a autora ilustra a passagem de uma antropologia epistemologicamente ligada à biologia a outra ligada às ciências sociais, considerando a posição de poder e as dominâncias que marcam o campo, faz alguns

⁷² Órgão do governo que atuou entre 1933 e 1968 no controle e inspeção de expedições nacionais e estrangeiras de caráter científico no Brasil, para saber mais ver GRUPIONI, 1998.

apontamentos que contextualizam e caracterizam a prática etnográfica e colecionista de Castro Faria. Sobre a expedição à Serra do Norte, comenta que “estava na contramão da antropologia dominante”, visto que “a antropologia, na época de sua entrada para o Museu, era do terreno da biologia” (DOMINGUES, 2008, p.37). O objetivo dele era apreender o domínio do conhecimento que os indígenas tinham do meio em que viviam, através de “análises do conhecimento, das propriedades das plantas, dos animais ou da influência do clima sobre a vida deles” (DOMINGUES, 2008, p.38).

As observações de Castro Faria, apresentadas por Domingues, mostram que o antropólogo estava inserido num campo intelectual da antropologia que “buscava entender as funções dos objetos e seus significados e as relações sociais em função do contexto específico de cada sociedade, se distanciando de interpretações que davam mais atenção em pensar essas relações em funções de macroesquemas etnocêntricos” (DOMINGUES, 2008, p.36):

Ele retratou tudo isto mostrando as especificidades do uso dos recursos naturais, na construção das casas, na feitura de adornos e de utensílios de uso cotidiano, além dos alimentos ou medicamentos. Mostrou, além disso, os diferentes processos de construção das casas, de fabricação dos utensílios de uso cotidiano, do preparo dos alimentos, das bebidas, dos medicamentos e dos venenos (como o curare). Contudo, não foi somente com o uso dos recursos naturais que se preocupou. Fez observações sobre as festas, sobre os hábitos diários, sobre as formas de socialização desde a idade infantil, sobre a divisão do trabalho, sobre o lazer (DOMINGUES, 2008, p.38).

Garcia indica que, durante as comemorações dos 20 anos do PPGAS/MN, em 1988, Castro Faria manifesta seu ponto de vista sobre a hierarquização entre os modos de produzir antropologia, que segundo ele seguiria a ordem (de baixo para cima): etnografia, etnologia, antropologia cultural e antropologia social. Naquela fala, Castro Faria indicou, ainda, que esta hierarquização foi produzida para colocar a antropologia social no centro do próprio discurso antropológico. Em contraste com a posição de Roberto Cardoso de Oliveira, que teria sua trajetória validada pela consagração da “antropologia social”, esse reconhecimento também “assinalava a desvalorização brutal de cerca de três quartos das experiências profissionais de Luiz de Castro Faria (correspondentes aos domínios da arqueologia, da antropologia física e da linguística)” (GARCIA, 2009, p.423).

Esse processo de ofuscamento dos estudos de cultura material e coleções etnográficas, estaria relacionado a mudanças nesse campo de estudo que ocorreram entre os anos 1960 e 1970, em que “a formação de coleções torna-se secundária e seu estudo entra em derrocada com as influências do estruturalismo e do estudo dos fenômenos da vida social do ponto de vista simbólico” (GRUPIONI, 2008, p.24). Naquele momento, o foco passava para estudos que tematizavam a mudança cultural, o parentesco, a mitologia e a organização social

(CORRÊA, 1988). O que a tese de Veloso defendeu, através de uma investigação histórica da trajetória intelectual de Heloisa Fénelon, foi a ideia de que a atuação da antropóloga em torno do que se chamava de “cultura material” foi inovadora em vários aspectos dentro desse cenário intelectual e se atualizou conforme o contexto de produção científica se transformava:

Na contramão das generalizações que comumente lhes foram atribuídas, os seus estudos sobre objetos de cultura material e sobre as artes não foram voltados aos aspectos descritivos nem ficaram restritos a estes domínios. Para ela, objetos materiais e artes não eram o fim, mas o meio através do qual desenvolveu as investigações e se inseriu no campo antropológico. A partir deles, a sua produção se voltou à análise de relações socioculturais, relações interétnicas e relações de gênero (embora não tenha acionado esta categoria, ao trabalhar com a noção de “sexo feminino” e “sexo masculino”, a perspectiva foi de compreender a atribuição de papéis sociais). Além de pensá-los sob o ponto de vista do que seria o senso estético atribuído pelas comunidades estudadas, os objetos de cultura material e as artes estiveram entre os métodos para constituir relações com as pessoas que conheceu nos trabalhos de campo. Respeitando e valorizando os/as indígenas como artistas, Heloisa procurou observar e compreender o que seriam as visões e interpretações de mundo das coletividades a que pertenciam. Em suas pesquisas, a antropóloga investigou as relações que os membros das comunidades estabeleciam entre os aspectos materiais e imateriais, naquele momento expresso na categoria de “sobrenatural”. Também investigou narrativas, saberes, línguas, sujeitos, histórias de vida, práticas, representações e classificações. Possibilitando-lhe, através do método de observação etnográfica, analisar temas de organização social, parentesco, mitos e outros candentes em diversas agendas de antropologia (VELOSO, 2021, p.392).

Heloísa Fénelon trabalhou por muitos anos ao lado de Castro Faria, que após seu falecimento, lhe dedicou um artigo obituário na revista *Anuário Antropológico*, publicado em 1997. “Generosa” e “destemida” são alguns dos adjetivos utilizados para se referir a sua colega e orientanda, que em suas palavras “ocupou posições de vanguarda — em Arte, foi uma gravadora que expunha as suas criações em salões de Arte Moderna –, em Antropologia da Arte produziu inovações, pelas práticas de pesquisa e pelas interpretações do material recolhido” (CASTRO FARIA, 1997, p.267). Um aspecto de sua carreira “polifônica”, comentado por Castro Faria, é sobre os seus trabalhos de campo, que teve início na Ilha do Bananal, com os Iny, em 1957, momento em que Heloisa Fénelon assumiu um “compromisso com a antropologia da arte”, estudando a “arte oleira, os papéis sociais das ceramistas e a pintura do corpo” e, também, fazendo coleções “preciosas” (CASTRO FARIA, 1997, p.269). Heloisa Fénelon retornou à região do Araguaia em 1979, com um grande financiamento da FINEP, agência Financiadora de Estudos e Projetos, e uma equipe de estagiários sob sua orientação, trabalho que se repetiu em 1980 e 1981. Realizou, ainda, trabalhos de campo na região do Alto Xingu, em 1960, na aldeia dos Mehinaku, retornando em 1970, 1971, 1975 e 1978, também com estagiários e reunindo coleções para o Museu Nacional.

Um outro aspecto que Castro Faria evidencia ao justificar porque Heloisa Fénelon deveria estar “na galeria das mulheres brasileiras que se tornaram antropólogas consagradas”

(CASTRO FARIA, 1997, p.272), se refere a questão do estudo da “arte indígena”. O professor e colega de Heloisa Fénelon publicou em 1959 um estudo das bonecas Iny a partir de peças do acervo etnográfico e arqueológico da instituição (CASTRO FARIA, 1959), mas afirma que naquele momento não era possível saber algo sobre a estética de seus autores ou se eles se identificavam como artistas. Nesse sentido, para o antropólogo, Heloisa Fénelon foi a “pioneira na construção de uma nova antropologia da arte, fundamentada em observação participante, no colecionamento teoricamente esclarecido, na identificação dos autores e dos seus papéis sociais” (CASTRO FARIA, 1997, p.270).

Essa abordagem da produção cerâmica Iny se refletiu também nos critérios e na forma de documentação das peças reunidas para a coleção levada para o Museu Nacional. A “museologia” de Heloisa Fénelon também é ressaltada no artigo, os “registros cuidadosos” que acompanhavam as coleções feitas por Heloisa Fénelon, assim como seu empenho em revisar, reclassificar e organizar as variadas coleções do SEE. Heloisa Fénelon conquistou financiamentos e canalizou recursos consideráveis em diversos projetos que coordenou, como a “ampliação do espaço físico destinado à guarda, manuseio e classificação das coleções etnográficas, um empreendimento ousado e que teve execução perfeita”, realizada entre 1976 a 1977 (CASTRO FARIA, 1997, p.271).

Retomando a visita do “comitê Karajá” ao Museu Nacional em 2011, algumas das peças localizadas e escolhidas por Veloso eram de coleções reunidas por Heloísa Fénelon. Segundo o “Catálogo das Coleções de Etnografia do Museu Nacional”, 279 itens do acervo do Museu Nacional foram registrados com a classificação “Coleção Maria Heloisa Fénelon Costa”, sendo que destes 231 de origem “Karajá”, com entradas em 1960, 1979, 1980 e 1981, resultado de seus trabalhos de campo realizados junto aos Iny (VELOSO, 2021, p.337). Os relatos da visita contam que seu nome veio à tona mais de uma vez durante as conversas entre a equipe do SEE/MN e os visitantes. No encontro, segundo o relato de Veloso, João Pacheco perguntou se Idjahina, liderança Iny, tinha alguma lembrança de Heloisa Fénelon. Idjahina respondeu que sim, dizendo que ela era muito amiga do pai dele e que de vez em quando eles falavam sobre ela.

Desse modo, a questão da etnografia de Heloisa Fénelon – que deu base para a pesquisa de sua tese intitulada “A arte e o artista na sociedade Karajá” (1978) – ter sido central na produção de uma narrativa de reconhecimento da produção das *ritxoko* como arte e patrimônio nacional, juntamente com o fato de seu nome ter sido bastante mencionada na visita, se une a intenção de João Pacheco de homenageá-la, de afirmar o “lugar” de importância de Heloisa Fénelon e, com isso, nas palavras de Veloso “chamar a atenção para

algo que era o tipo de Antropologia desenvolvido pelo setor de etnologia ao longo do tempo”. Veloso relata que

João queria chamar atenção para o lugar de um setor de etnologia, e aí valorizando né, um recorte dos trabalhos de campo de Heloísa Fénelon nessa exposição, por isso ela ganhou esse “Karajás, plumária e a etnografia”, justamente para chamar atenção, no momento em que as bonecas estavam sendo visibilizadas cada vez mais.

Essa “defesa” de uma espécie de revisão histórica do papel de Heloísa Fénelon, pela equipe do SEE/MN e, de modo especial, pelo curador João Pacheco, atribuía uma relevância intelectual ao modo de Heloísa Fénelon produzir conhecimento, dentro de um campo científico específico caracterizado por intensas disputas entre diferentes correntes teórico-epistemológicas. Ao retomar e criar uma memória da importância de seu trabalho antropológico, etnográfico e museológico, não só para o SEE, como também para a Antropologia e para os grupos sociais que se vinculam a atuação dela, podemos entender mais uma vez a utilização da exposição de forma estratégica por parte do SEE, que em boa medida foi formado por Heloísa Fénelon, como um modo de demarcar também a sua própria posição de importância e relevância dentro do Museu Nacional, da Antropologia e junto aos povos com os segmentos sociais que se vinculam aos trabalhos realizados pelo SEE.

Até aqui mapeamos um panorama do contexto e das motivações que se alinharam no desenvolvimento dos temas articulados pela exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional, observando o modo como ele foi se construindo a partir de uma “equação” de fatores de diversas ordens. Vimos como questões de políticas internas do museu provocaram a demanda institucional pela liberação de um espaço do SEE/MN no circuito expositivo e a forma como uma resposta (e uma proposta) a esta demanda foi elaborada pelo SEE. Que, em regime de urgência e de maneira estratégica, articulou a mobilização de um de seus servidores em torno do acondicionamento e visibilidade da plumária, e retomou a relação entre o acervo do SEE/MN e o povo Iny, que remete tanto a um encontro recente na época, entre o SEE, representantes do povo Iny e pesquisadores que trabalham junto ao povo Iny, quanto a relações anteriores de pesquisa e colecionamento, de modo especial a partir da atuação de Heloísa Fénelon junto ao SEE/MN e ao povo Iny.

Seguindo alguns dos rastros deixados pela exposição, na próxima seção vamos continuar apresentando etapas da produção da exposição e conhecer três experiências expositivas anteriores, que foram lembradas durante os relatos como fundamentais para construir e caracterizar as concepções antropológicas, museológicas e curatoriais que orientavam os trabalhos realizados pelo SEE/MN na época, e que influenciaram na realização da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”.

3.3. Influência de experiências anteriores: “Sala Etnologia” do Museu Nacional, exposição itinerante “Os Primeiros Brasileiros” e Museu Maguta do povo Ticuna (AM)

É difícil delimitar exatamente quando começa e termina uma exposição. Muitas vezes, olhando em retrospecto, temos a impressão que todos os fatos foram se alinhando como se estivessem destinados a ser o que foram desde o princípio, o que não é exatamente verdade. No caso da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, ainda que algumas datas sejam marcantes, como o momento de sua inauguração e, anos depois, de sua interrupção abrupta com o incêndio, esse processo contínuo de produção não se limita a recortes temporais lineares, é caracterizado por desdobramentos que vão além de objetivos pré-estabelecidos e que transcendem o espaço físico das vitrines e do espaço expositivo. Aspecto que tem suas dimensões ampliadas no cenário contemporâneo, com o uso de recursos digitais e da internet.

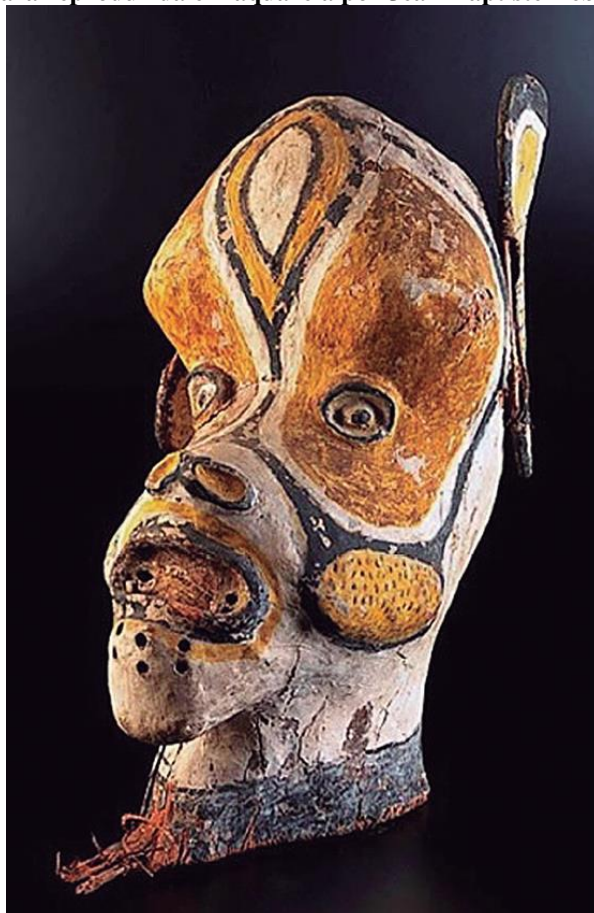
É preciso levar em conta que muitas vezes as escolhas feitas ao longo da cadeia museológica são perpassadas por fatos não previstos, encontros e desvios que fazem com que certos conjuntos de objetos, e não outros, sejam engajados em rotas de museus, reservas técnicas e exposições – físicas e virtuais. Quando o museu se torna um campo de pesquisa, seus profissionais, as comunidades que produziram os acervos e os próprios objetos se tornam os atores e interlocutores, interessa compreender o modo como operam em seus afazeres diários, como se comportam, como organizam suas rotinas, como constroem os laços, as relações de parceria e de disputas, como são tomadas as decisões.

Quando conversei com Rachel Lima – museóloga lotada no Setor de Museologia do Museu Nacional, mas que atua no Setor de Etnologia e Etnografia e colaborou com a realização da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” – uma das primeiras perguntas que fiz a ela foi: como funciona a produção de uma exposição? Questionamento que segui ao longo das demais entrevistas, aprofundando na descrição das etapas de produção da “sala Karajá” do Museu Nacional, na intenção de retomar alguns dos questionamentos de Clifford (2016) quando olha para o museu como “zona de contato”, problematizando quem decide o quê, quando, quais foram as relações estruturais e interpessoais de poder que estiveram em jogo e como diferentes agendas se acomodam em um mesmo projeto.

Rachel começou me explicando que, de modo geral, o primeiro passo é imaginar um “roteiro de ideias” e pensar se serão abordadas várias temáticas ou uma temática única que se subdivide. Para definir a temática e o acervo que será mobilizado, segundo a museóloga, é possível começar por dois caminhos, que não são excludentes: (1) buscar no acervo algo que contemple uma temática já escolhida; (2) olhar os objetos e a partir dos objetos pensar numa

temática. Rachel exemplifica com o caso da sala “Etnologia Brasileira” do Museu Nacional, aquela que antecede a sala “Karajá” no circuito expositivo, dizendo que naquela experiência pensou-se primeiro numa temática e depois a equipe foi buscar objetos que pudessem “ilustrar” o tema, que se dividia em tema central e subtemas.

Figura 54 – Máscara reproduzida em aquarela por Jean-Baptiste Debret em 1817-1829⁷³



Fonte: FRANÇA (2020, p.135)

No entanto, na mesma exposição, aconteceram casos em que o processo foi diferente, em que uma peça foi escolhida por sua importância e relevância, como por exemplo uma máscara Ticuna com “cara de macaco”, reproduzida em aquarela pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), entre 1817-1829 (Figura 54). Ela comenta:

Aquilo ali a gente falou assim, tem que entrar. Ah, mas aonde vai entrar? Tá fora da temática? Mas tem que entrar. Então você pode também ter isso, de ter acervo ou uma peça, um objeto que seja tão importante, que se você tem que colocar ali dentro, mesmo que não esteja dentro da temática, vira um ponto de referência, uma coisa de atenção, alguma coisa assim. Então é mais ou menos assim.

Com base no “Relatório Final da Exposição”, a pesquisadora Bianca França⁷⁴ indica que na “sala Etnologia”, referida por Rachel – inaugurada em 2008 e encerrada com o

⁷³ Segundo França (2020, p.118) havia uma réplica da máscara registrada por Jean-Baptiste Debret na exposição permanente na “sala de Etnologia”.

incêndio de 2018 – era possível encontrar peças etnográficas que “refletiam conhecimentos, usos e rituais vivos e atuantes no momento de sua coleta. Não são peças originárias do século XVI nem de um passado distante, mas sim produzidas em pleno século XX pelos herdeiros e descendentes dessa população autóctone” (FRANÇA, 2020, p.125). A concepção da exposição partiu de João Pacheco de Oliveira, com a colaboração da museóloga do SEE, Fátima Nascimento, e a montagem da historiadora e museóloga do SEMU, Thereza Baumann.

A ideia inicial da montagem da sala era recuperar o movimento da dança dos mascarados em torno do “curral” da Moça Nova. Toda a sala seria organizada desta forma. No espaço central, onde se encontrava um tablado com as máscaras em exposição, seria montado o “curral” feito com tururis e totalmente vedado, com as máscaras ao redor. O efeito pensado seria de o visitante passar pelos dois lados, fazendo um movimento circular como se dançasse junto com os mascarados em torno da moça, que estaria “confinada” dentro do “curral”, o que contribuiria para a interpretação da lógica do rito. Um indígena ticuna, provavelmente ligado ao Museu Magüta, seria convidado para contribuir com a montagem. Porém, o material requisitado para a preparação do “curral” não pôde ser enviado, bem como o indígena ticuna convidado não teve a possibilidade de vir ao Rio de Janeiro na ocasião. Diante de tantos entraves, foi necessário procurar uma solução museológica (FRANÇA, 2020, p.136).

A “presença indígena”, que como vimos na oficina analisada no primeiro capítulo marca uma demanda incontornável para a produção de exposições e coleções etnográficas, já estava sendo pautada e demandada no caso da “sala de etnologia”, porém acabou não se realizando como o esperado. Segundo França, os Ticuna não atuaram diretamente na montagem da exposição como seria o plano inicial, a liderança indígena Nino Fernandes participou apenas da inauguração da sala, enquanto diretor do Museu Magüta. Somente em 2014, “um novo olhar seria dado aos objetos Ticuna do Museu Nacional com a revisitação dessas coleções por um jovem antropólogo” (p.137), se tratava de Salomão Inácio Clemente, hoje mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/PPGAS da Universidade Federal do Amazonas/UFAM, que contribuiu com a identificação de peças do acervo Ticuna, corrigindo verbetes, produzindo descrições e interpretações em torno dos usos dos objetos, a partir das categorias nativas, junto a equipe do SEE. França (2020) apresenta os objetos Ticuna que foram reunidos por João Pacheco de Oliveira (1981) e que estavam na exposição, por um lado a partir da descrição museológica disponível, contendo informações com nº de tombo, localização, nomenclatura, artesã, localização e data de coleta; e, por outro, do que chamou de “interpretação nativa” feita por Salomão Inácio. Segundo a autora “a

⁷⁴ A experiência expositiva da sala Etnologia Indígena Brasileira está presente na obra de Bianca Luiza Freire de Castro França, “Mil Peças: Coleções Ticuna do Museu Nacional”(2020), em que a autora retoma e analisa a formação das coleções Ticuna do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional no contexto da Antropologia do século XX, com um recorte para as coleções reunidas por Curt Nimuendajú, em 1941 e 1942, Roberto Cardoso de Oliveira, em 1959 e 1962, e João Pacheco de Oliveira, em 1981.

revisitação constitui ainda uma dupla função social ao possibilitar o acesso dos povos objetificados em suas narrativas, tornando-os, por fim, sujeitos dos sentidos atribuídos” (FRANÇA, 2020, p.145)⁷⁵.

A “sala de etnologia” foi reformulada em 2008, segundo João Pacheco “após muitos embates burocráticos”, conseguiram construir uma “uma narrativa nova sobre os indígenas, incorporando aos artefatos a sua historicidade e localizando-os na história do Brasil e da própria antropologia brasileira”, destacando tanto as coleções formadas por Curt Nimuendaju, Roberto Cardoso de Oliveira e por ele próprio, como também com referências ao trabalho realizado pelos próprios indígenas no Museu Maguta, coordenado por Nino Fernandes (ALMEIDA, 2021, p.15). Ainda que a experiência da “sala de etnologia” revele uma proposta curatorial bastante alinhada as demandas contemporâneas por participação e protagonismo indígena, tal proposta não se concretizou da forma esperada e a equipe precisou produzir uma “solução museológica”. Os “entraves” para que a proposta se realize não são explicitados por França (2020), que apenas indica que o material requisitado não pode ser enviado e que o indígena Ticuna não pode ir ao Rio de Janeiro.

É interessante trazer essa experiência expositiva, pois ela antecede a sala “Os Karajás” não apenas fisicamente e temporalmente, como também na perspectiva antropológica e museológica que a orienta. A “sala Etnologia” compartilha com a exposição do material Iny um contexto institucional, científico e político semelhante e olhar para essas experiências concretas pode nos ajudar a entender que as decisões tomadas durante o processo de fabricação de uma exposição etnográfica, em uma instituição complexa como o Museu Nacional, localizada em uma grande metrópole, muitas vezes distante fisicamente dos grupos com os quais se deseja e se demanda construir projetos compartilhados, são orientadas por critérios científicos e, neste caso, por uma discussão ancorada numa reflexão antropológica, mas que também estão condicionados à realidade material, política e contextual do trabalho. Vamos investigar se no caso da “sala Karajá” existiu esse descompasso entre a proposta da equipe e o que de fato se concretizou.

Em relação ao tema e/ou acervo escolhido para uma exposição, Rachel indica que em geral a decisão pode partir dos curadores, do próprio setor de museologia ou da diretoria

⁷⁵ Esse processo de pesquisa, recontextualização e requalificação da coleção em que França teve a oportunidade de acompanhar um representante Ticuna na reserva técnica do Museu Nacional, em 2014, foi semelhante ao que tive a oportunidade de participar junto aos Iny e a coleção William Lipkind do Museu Nacional, neste caso levando fotografias da coleção até anciãos/anciãs, professores e pesquisadores Iny, em Goiânia-Go e em aldeias Iny na Ilha do Bananal, Tocantins. O resultado desta pesquisa encontra-se disponível em: <https://acervo.museu.ufg.br/colecao-thesaurus-karaja>. Para saber mais ver: MORAIS, 2021.

do museu. Assim como na “sala Etnologia”, vimos anteriormente que na “sala Karajá” a concepção veio da curadoria e o “roteiro de ideias” é reafirmado pela museóloga: “era plumária, Fénelon, tinha essa parte, uma outra parte tinha os adornos. Então seria esse mais ou menos o tema, falar sobre a plumária, falar um pouco sobre o trabalho da Fénelon com os Karajá, falar do povo através dos adornos e do material, do acervo que tinha no Museu Nacional”.

Antes de falar da seleção das peças, é importante caracterizar melhor a proposta da curadoria, quem exerceu esse papel e quais critérios orientaram a equipe. Se retomarmos o painel da exposição com a ficha técnica, vamos ver João Pacheco como curador, Veloso e Pedro Ernesto como assistentes de curadoria. Quando pergunto a Veloso sobre essa divisão de funções, ele deixa evidente que o painel com os “créditos” da exposição foi a última coisa a ser feita e que ele não se vê na posição de “curador”, no sentido do que se caracteriza tradicionalmente e historicamente como um curador de museu. Veloso associa a nomenclatura “curadoria” a “relações curatoriais no sentido de relações de cuidado, nós cuidamos, protegemos de algum modo o patrimônio, as pessoas, as narrativas”. “Assistente de curadoria”, neste caso, veio para dar um nome e reconhecer o trabalho que ele e Pedro Ernesto realizaram na produção da exposição. Veloso comenta:

Eu e Pedro Ernesto não começamos a trabalhar como assistentes de curadoria. Eu era Historiador do setor, recém chegado, e Pedro Ernesto era o biólogo. [...] No setor ficamos eu e Pedro Ernesto. E aí a questão da assistência de curadoria, acho que chega quando os painéis estão sendo elaborados e vai se pensar a equipe técnica. O SEMU manda uma lista da sua equipe técnica, aí nós ‘ah, agora tem que fazer uma lista, né’, quando isso chega ao fim.

A um nível institucional, Veloso indica que quem poderia responder em nome da curadoria, seria João Pacheco. Apesar de não ter conseguido conversar diretamente com ele durante a realização desta pesquisa, ao conhecer algumas das etapas de realização da exposição através dos relatos de seus colegas, vamos perceber que no modo de operar do SEE/MN existe, por um lado, uma descentralização da curadoria, ou seja, das decisões em torno das escolhas feitas e dos critérios estabelecidos e, por outro, uma relação de confiança em João Pacheco e na linha de trabalho e produção de conhecimento desenvolvida no setor, que foi construída a partir de uma trajetória longa de experiências e engajamentos anteriores. Assim como a já citada “Sala de Etnologia”, a equipe do SEE, junto a inúmeros parceiros e colaboradores, tem uma atuação bastante relevante a nível nacional e internacional quando se trata de colecionamento e exposição de acervos indígenas.

Como o meu contato direto com o SEE/MN foi através de Veloso, destaco outros dois trabalhos junto a acervos indígenas que foram citados por ele como referências que

caracterizam a linha curatorial da equipe. Duas experiências anteriores são retomadas por Veloso, que remontam seus “primeiros passos” trabalhando como museus e povos indígenas. A primeira se trata do contato que Veloso teve com João Pacheco em Recife-PE, no contexto de produção da exposição “Os Primeiros Brasileiros”⁷⁶, entre 2006 e 2007, anterior a sua entrada no Museu Nacional como servidor. Esse “experimento” teve como motivação descolonizar acervos, técnicas e pressupostos da “ilusão museal” em torno dos povos indígenas da costa atlântica e do sertão da região Nordeste do Brasil.

O projeto resultou não apenas em coleções e exposições, mas em um conjunto de atividades e uma investigação ampla sobre os povos indígenas do nordeste, a partir de uma rede que contava com o apoio da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em Recife-PE, onde estava vinculada institucionalmente a pesquisa; de João Pacheco de Oliveira, responsável pela concepção, curadoria e coordenação geral do projeto, que através de uma bolsa de pesquisador visitante (CNPq) em 2006 ficou na região por cerca de dois anos; e de lideranças indígenas da Associação dos Povos Indígenas do Nordeste, Norte de Minas Gerais e Espírito-Santo (Apoime), ligadas à luta pela terra e por direitos (OLIVEIRA, SANTOS; 2019)⁷⁷.

A coordenadora da expografia, Viviane Luiza da Silva, indica que na exposição “Os Primeiros Brasileiros” podemos perceber como os indígenas do nordeste passam a assumir um papel de protagonismo na construção de novas formas de atuação política, na luta por direitos e deveres do Estado brasileiro. Nesse sentido, a exposição foi pensada e construída em três espaços: “o mundo colonial (a história que se pode ler nos livros e documentos), o mundo indígena (outra narrativa) e o Brasil contemporâneo (com suas lutas e desafios)” (SILVA, 2009, p.115).

A exposição, que hoje pode ser acessada em sua versão online (Figura 55), nos mostra que muitas pautas que consideramos “contemporâneas”, “atuais” ou relacionadas as ideias de “novo” e de “futuro”, estavam colocadas lá em 2006, de modo especial a participação e o protagonismo indígena, “que não deveria se limitar a fornecer mão de obra ou informantes, mas deveria ocorrer através do controle dos efeitos políticos de tal exposição” (OLIVEIRA, SANTOS; 2019, p.400). Essa experiência ressalta a relevância do protagonismo

⁷⁶ A exposição “Índios: Os Primeiros Brasileiros” ocorreu em Recife-PE, foi realizada no Museu da Cidade do Recife, entre 07 de dezembro de 2006 a 11 de fevereiro de 2007. Fonte: <http://laced3.hospedagemdesites.ws/laced/atividades/colecoes-e-exposicoes/exposicao-indios/>.

⁷⁷ A Fundaj concedeu, entre outras coisas, bolsas de iniciação científica e salas de pesquisa, além da colaboração de pesquisadores a ela associados. O trabalho recebeu o apoio também do Museu Nacional/Laboratório de Pesquisa em Cultura, Etnicidade e Desenvolvimento (Laced), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Museu das Culturas Dom Bosco (MCDB) e da Associação Raízes da Tradição; e teve como patrocinador oficial a Petrobrás (BR) (SILVA, 2009, p.113).

indígena na produção de coleções e exposições, e destaca sua continuidade como tema central de debate no campo da antropologia contemporânea, como vimos na oficina em 2020.

Figura 55 – Exposição virtual “Os Primeiros Brasileiros”



Fonte: Prints da exposição online⁷⁸. Acesso em: 20/03/2023.

Em entrevista realizada em 2021, João Pacheco afirma que a linha curatorial atual do SEE/MN é baseada na concepção de que “os museus não podem mais conceber-se como uma forma de extrativismo cultural, eles precisam envolver-se intensamente com as coletividades ali representadas e devem trazer informações atualizadas sobre os produtores (individuais e coletivos) dos artefatos que expõem” (ALMEIDA, 2021, p. 15). “Os Primeiros Brasileiros”, com suas limitações e atualizações ao longo dos anos, a cada nova montagem, depois de ter sido visitada por mais de 250 mil pessoas em diversos museus⁷⁹, se construiu como um marco desse posicionamento curatorial, para as práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas que se voltam a pensar estratégias para curadorias compartilhadas e descentralizadas.

A exposição “Os Primeiros Brasileiros” foi um exemplo de produção expositiva voltada para o debate, o diálogo e a construção de parcerias, articulando movimentos e organizações indígenas, universidades e diversos pesquisadores. Foi através dessa

⁷⁸ Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/>.

⁷⁹ Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza; o Museu Câmara Cascudo, em Natal; o Museu de Arqueologia e Etnologia, em Salvador; o Memorial das Culturas Indígenas, em Brasília; o Museu Nacional, no Rio de Janeiro e o Museo Superior de Bellas Artes Evita, em Córdoba, Argentina (ALMEIDA, 2021, p.15). <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/160300>

oportunidade que Veloso, até então sem experiência com história indígena, passou a ter contato e contribuir com trabalhos de João Pacheco na montagem da exposição, e também a conhecer mais assuntos relacionados a questões indígenas e museológicas. A forma de colecionamento que o João Pacheco colocou em prática para construir a exposição, buscava manter diálogos com as lideranças indígenas, realizando encontros para seleção do material, para indicação do que iria ser produzido para compor a coleção e a exposição, e para Veloso essa perspectiva se desenvolveu também no SEE.

Veloso se recorda que quando entrou no Museu Nacional, em 2010, o cenário de políticas no campo da cultura e do patrimônio era animador e permitia que se estabelecesse metas e planos a longo prazo. João Pacheco, interessado que o Museu Nacional assumisse um lugar de protagonismo nessa discussão, atribuiu a Veloso o papel de participar de eventos e fóruns de discussão em torno de projetos de pontos de memória⁸⁰, que estavam sendo discutidos em diversas partes do Brasil, representando o Museu Nacional. Desse modo, o historiador participou de rodas de conversa sobre pontos de memória indígena, no Rio de Janeiro e no Ceará, que contavam com a presença de representantes de instituições museológicas, órgãos do governo e lideranças de movimentos indígenas:

Então eu comecei a ver [...] o quanto aquilo que eu conversava com João no gabinete, vamos dizer assim, numa sala, de algum modo tinha uma ressonância, estava em consonância, porque ele também ouvia isso nos fóruns que ele participava, com a experiência também de trabalho e tudo mais. [...] Eu começo a perceber que há uma ligação entre o que tá no catálogo, o que tá na ficha catalográfica, o que está naquelas reuniões, em que os indígenas estavam se colocando e falando de suas experiências, eram professores, professoras, né, artistas, artesãos, artesãs, lideranças, né, políticas, xamânicas, enfim.

Ter a chance de observar e ouvir de perto o modo como os povos indígenas se organizavam e cobravam dos agentes e órgãos do governo apoio para políticas de memória e cultura, como a comercialização do artesanato e da produção material indígena estava sendo colocado como uma possibilidade de fonte de renda e o modo como os grupos indígenas aliavam a luta pela memória a uma discussão sobre terra, ancestralidade, acesso à educação e a saúde, marcaram a trajetória de Veloso. Ao relembrar sua participação nesses eventos, o

⁸⁰ O Programa Pontos de Memória nasceu em 2009, resultado da parceria entre os Programas Mais Cultura, do Ministério da Cultura e do Programa Nacional de Segurança Pública e Cidadania – PRONASCI, do Ministério da Justiça, com o objetivo de identificar, apoiar e fortalecer iniciativas de memória e museologia social pautadas na gestão participativa e no vínculo com a comunidade e seu território. As ações desenvolvidas visam garantir que o direito à memória seja exercido de forma democrática por indígenas, quilombolas, povos de terreiro, mestres e grupos das culturas populares, urbanas, rurais, de fronteira, e/ou que requerem maior reconhecimento de seus direitos humanos, sociais e culturais. Fonte: <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria>.

historiador percebe que o que ele conversava com João dentro do SEE/MN e do museu não estava desconectado das demandas e discussões que estavam acontecendo em outros lugares.

A outra experiência museológica e expositiva anterior que influenciou na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, citada por Veloso, refere-se ao pioneiro Museu Maguta, um museu Ticuna, conhecido como primeiro museu indígena no Brasil, criado em 1991, na cidade de Benjamim Constant, localizada a região do Alto Solimões, próximo da fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia. Os Ticuna – que habitam uma região de muito conflito com madeireiros, políticos e latifundiários – perceberam que para demarcar as terras precisavam ser reconhecidos pela sociedade brasileira como “índios” e a partir de uma relação com pesquisadores do Museu Nacional a ideia de um museu Ticuna veio como um instrumento de luta e mobilização política para alcançar esse objetivo.

A iniciativa mobilizou várias aldeias, anciões e jovens, promovendo entrevistas e oficinas, recuperando tradições antigas e valorizando os artistas Ticuna. Nesse processo, utilizaram materiais de coleções “antigas” do Museu Nacional, como os registros fotográficos de materiais reunidos por Curt Nimuendjú:

O desenho das instalações e o itinerário de visitação foi projetado pelos pesquisadores do CDPAS [Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões] seguindo as concepções mais clássicas em matéria de museus, indo da história à tecnologia e terminando na mitologia. O objetivo era sobretudo a valorização da cultura Ticuna perante o seu público preferencial, os moradores de BC [Benjamim Constant]. Por várias vezes líderes e professores indígenas estiveram em visita ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro, percorrendo as suas exposições e conhecendo a sua reserva técnica, experiências entronizadas por indígenas e pesquisadores, o que se refletia é claro nas soluções de montagem adotadas. Objetos da cultura material Ticuna foram trazidos pelas lideranças de diversas aldeias, juntados com fotos do acervo dos pesquisadores do CDPAS e com descrições contidas na literatura antropológica (OLIVEIRA, 2012, p.211).

A experiência é marcada por conflitos em diferentes níveis, mas o que a torna uma referência importante é principalmente a questão da auto-representação indígena, ou seja, os Ticuna participando coletivamente e diretamente da construção do acervo e da gestão do museu, utilizando o museu como ferramenta de luta, que se desdobra num processo educativo tanto de retomada de saberes e práticas que já estavam sendo esquecidas, como de conscientização da população local e dos turistas que a cidade passa a atrair, o que contribuiu para valorizar e defender o museu Maguta e, conseqüentemente, os Ticuna na região (ABREU, 2005b). Além de ter realizado suas pesquisas de mestrado e doutorado junto aos Ticuna e participado ativamente do processo de demarcação do território Ticuna, João Pacheco foi também um dos fundadores, junto as lideranças Ticuna, do Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões, que deu base para a iniciativa do Museu Maguta (ALMEIDA, 2021).

Em uma reflexão sobre a experiência do Museu Maguta, João Pacheco, mostra que o protagonismo indígena em museus só é possível a partir do papel que esta instituição assume nas estratégias de luta política estabelecida pela própria coletividade e que a utilização de critérios externos pode provocar uma reificação de concepções e práticas que levam a uma incompreensão desse processo como um todo. Nesse sentido, no caso Maguta, a associação entre objetivos ligados ao território e a valorização da tradição cultural, estabelecida pelo movimento indígena, foram aspectos que marcaram a singularidade dessa experiência para o antropólogo e curador das coleções do SEE:

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, tendo como objetivo final contribuir com os objetivos políticos que levaram a fundação do CGTT – a conquista da terra e o respeito à cultura Ticuna (OLIVEIRA, 2012, p.217).

Em 2011, a UFRJ e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), assinaram um termo de cooperação em um projeto coordenado por João Pacheco que tinha como objetivo a implementação de ações de qualificação e divulgação do Museu Magüta⁸¹. Nesse projeto Veloso, já como servidor do SEE, teve a chance de ir por diversas vezes ao Alto Solimões, ajudando a organizar assembleias e encontros de formações junto aos Ticuna. Mais uma vez chama atenção de Veloso a dimensão da luta política que se estabelecia também através da arte, da produção material e das relações com os saberes das comunidades que deram sentido e valor para a iniciativa do museu. A força do comércio, das lojinhas de artesanato, das questões ligadas a terra também são lembradas pelo historiador.

A reformulação da exposição da “Sala de Etnologia” do Museu Nacional, a discussão acerca da implementação da política de pontos de memória, a construção da exposição itinerante “Os Primeiros Brasileiros” e do Museu Maguta, foram as experiências concretas que mais se destacaram no relato da atuação de Veloso no sentido de caracterizar a linha de trabalho e atuação da equipe do SEE, assim como de contextualizar o lugar da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” nesse processo.

Após esse breve panorama em relação a concepção curatorial, na seção seguinte vamos continuar seguindo os rastros da produção da exposição, da seleção das peças e fotografias à montagem expográfica, que envolve principalmente a equipe do SEE/MN e do Setor de Museologia (SEMU), contando com a colaboração dos profissionais da área da

⁸¹ Para saber mais: <https://conexao.ufrj.br/2011/01/ufrj-firma-parceria-para-implantar-o-museu-maguta/>.

museologia e conservação, com a consultoria de Manuel Ferreira Lima Filho, que mediou um diálogo entre o Museu Nacional e os Iny.

3.4. Critérios para a seleção das peças e do mobiliário para a exposição

Nas etapas de fabricação de uma exposição, narradas por Rachel, depois de definir o “roteiro” da exposição, que neste caso foi em torno dos temas “Karajá”, “Plumária” e “Etnografia”, vem o processo de buscar no acervo algo que contemple a temática escolhida. Diante da demanda institucional interna e da impossibilidade de abertura da exposição com o “material africano”, o SEE/MN precisou se organizar para articular uma resposta rápida àquela “urgência” de abertura de uma exposição. Rachel se refere também a esse caráter de “urgência” quando comenta sobre a falta de fotografias da montagem e de um relatório completo da exposição, materiais que a equipe do SEMU tinha o hábito de incluir no relatório de cada exposição: “a gente não fez, não sei porque, acho que foi uma coisa muito rápida, teve isso de tipo, de fazer rápido, entendeu? E aí a gente não teve muito tempo de ir lá pra tirar foto da montagem”.

Um outro fator indicado pela museóloga para explicar porque a exposição teve que ser feita “às pressas” diz respeito à “essa coisa do dinheiro”, se referindo ao recurso para realizar a exposição, que teria saído em cima da hora, o que fez com que a equipe tivesse que fazer as coisas “correndo”. Ela reforça que esse foi um caso atípico e que em todas as exposições do museu o SEMU faz esse relatório completo. Os recursos financeiros para a realização da exposição vieram da Associação dos Amigos do Museu Nacional (SAMN). Fundada em 1937, com o nome de Sociedade dos Amigos do Museu Nacional, hoje a associação “é uma organização sem fins lucrativos voltada para apoiar o Museu Nacional e seus projetos de conservação, educação, ciência e cultura, especialmente” (PIRES, 2017, p.37).

Entre as atividades desenvolvidas pela associação para apoiar ações e projetos do Museu Nacional, estão: “exposições, reformas de espaços, aquisições de peças originais e réplicas para o acervo, parcerias com empresas e instituições públicas e privadas de diferentes áreas, e gerência de projetos científicos e culturais” (PIRES, 2017, p.37). Muitas instituições museológicas tem operado com o apoio das associações, que são fundamentais para a execução orçamentária dos projetos, Veloso comenta que a SAMN sempre apoiava as exposições, em planejamentos a médio e longo prazo e em situações emergenciais como era o caso da “sala Karajá”, em que foram gastos cerca de R\$ 6.000,00. Segundo Veloso, esse

recurso não era “nada” se comparado ao investimento em outras exposições do museu, o que demonstra que a equipe teve que trabalhar com uma limitação financeira grande.

Outro aspecto destacado em relação as condições materiais para a montagem da exposição, que se desdobra da falta de recursos financeiros, se refere ao mobiliário. Os suportes expositivos, segundo Rachel, idealmente devem combinar proteção ao objeto com a melhor maneira de mostra-lo criativamente ao público – e para isso existem estudo, técnicas e profissionais dedicados a expografia. Mas no caso da “sala Karajá” a realidade foi diferente, os móveis utilizados na exposição, já estavam na sala e foram pensados para a exposição que seria do material africano. A vitrine central, por exemplo, que se tornou um ponto de referência na exposição, seria para “o trono do reino do Daomé”. Desse modo, uma necessidade de adequação ao mobiliário já existente influenciou na escolha do acervo. E Veloso se lembra que, na falta de recurso, Marilene Alves, museóloga contratada pelo SEMU para fazer a expografia da exposição, comentou que teria ela mesma pagado por alguns dos suportes utilizados na montagem da sala expositiva.

Um critério importante na seleção do acervo para a exposição foi a condição de conservação das peças. Rachel destaca que o Museu Nacional conta com uma equipe própria de “conservadores”, que vão auxiliar na montagem para que a expografia não danifique os objetos. Ela dá um exemplo, “como é que eu vou expor um leque sem que ele se danifique? Pendurando. Mas pendurando o peso do leque pode causar uma degradação, pode causar uma ruptura, então, tem que ter um apoio, tem que tá inclinado, quarenta e cinco graus, são técnicas de conservação pra exposição”. Pedro Ernesto teve um papel preponderante nesse processo, por possuir o conhecimento ornitológico dos materiais.

Veloso comenta que as peças de plumária foram escolhidas em função de atrair uma visibilidade “para o público externo, mas também principalmente para o público interno, para mostrar a importância, não estamos só falando que isso existe, isso existe, tá aqui, estamos expondo, é necessário que se olhe, que se chame atenção para isso, se observe a necessidade de atualização do espaço”. E para “exaltar a ciência indígena”, mais especificamente a tapiragem, que estava lado a lado com o trabalho de identificação das peças, das aves e a descrição da confecção no ponto de vista da ciência ornitológica.

A questão “estética”, a “beleza das peças”, também é mencionada por Veloso ao relembrar o processo de escolha do acervo. Algumas peças do SEE/MN foram fotografadas por um professor da UFRJ, Lélío Dornelas, em um projeto anterior, que buscava registrar itens representativos das coleções do Museu Nacional como um todo. Nesse projeto, “máscaras de aruanã” do povo Iny foram fotografadas e passaram a ser utilizadas em

materiais gráficos do Museu Nacional, como agendas e prismas. Essa projeção contribuiu para divulgar as imagens dos *Ijasó* dentro da instituição, fazendo com que elas fossem reconhecidas e ganhassem um lugar de destaque e de admiração, por sua “beleza” e “estética”, no imaginário e no ponto de vista da comunidade acadêmica, do museu e das equipes do SEE/MN e do SEMU.

Veloso comenta: “eu nem sabia o que era esse material, não sabia do seu significado, o pessoal da conservação sugeriu que eram peças lidas como muito belas e que estava em condições de exposição. Então, elas foram colocadas numa vitrine que anteriormente, seriam pro trono africano”. As fotografias das “máscaras de Aruanã” foram exibidas ao público, também, no convite para a inauguração da exposição, ao trazer esse tema Veloso comenta que não participou da produção do convite, “eu recebi o convite pronto, achei bonito, né, uma coisa da estética, da beleza, todo mundo fala que arte plumária é uma coisa muito bela, muito bonita, e eu achava bonito também, mas foi aprovado, né, falei vamos fazer a divulgação, e algumas máscaras foram colocadas na vitrine”.

Dessa forma, a escolha da equipe em trazer os *Ijasó* para o centro da exposição se baseia mais nos critérios de conservação (estar em “bom estado”), de confecção, que evidenciavam um destaque para a técnica da tapiragem e os estudos ornitológicos e “estéticos”, por serem consideradas “belas” no ponto de vista dos profissionais envolvidos. O significado e a importância desses objetos para aqueles que os produziram, seus usos e seu lugar na cosmologia Iny, até esse momento, parecem não ter entrado em discussão na escolha desses objetos para exposição. É interessante pensar que essa expressão “trazer os *Ijasó*” teria um significado completamente diferente se tivesse sendo proferida por um líder espiritual Iny, por exemplo, pois para “trazer um *Ijasó*” para um ritual de iniciação ou para uma dança nas aldeias, é necessário respeitar uma série de normas dentro da cosmologia Iny, que implicam em segredos, restrições e “consequências” para aqueles que os chamam, como veremos mais adiante.

O colecionamento aparece como critério para a seleção dos objetos apenas quando se trata das coleções de Heloisa Fénelon, que como já vimos, formou acervos para o Museu Nacional durante a realização dos seus trabalhos de campo junto aos Iny da aldeia Santa Isabel do Morro (Ilha do Bananal-TO), em 1957, 1959 e 1960. A maior parte do acervo reunido nas coleções formadas pela antropóloga foi de cerâmica e seu estudo se dedicou a “arte oleira” como se referiu Castro Faria, abordando a produção das *ritxoko* como um tema central em sua tese. Na época da produção da exposição, as *ritxoko* estavam ainda mais em evidência, levando em conta o recente registro como patrimônio nacional pelo IPHAN. Esses

dois aspectos me fizeram questionar, desde o início da pesquisa, o que motivou a atribuição de um lugar de destaque aos objetos de plumária na exposição e não aos objetos de cerâmica.

Quando olhamos para a relação de coleções/colecionadores dos acervos e a relação de peças reunidas (Tabelas 1 e 2), 27 itens são classificados na categoria “Adornos Plumários”, 7 em “Adornos Ecléticos”, 5 em “Cerâmica” e 2 em “Objetos rituais, mágicos e lúdicos”. Tendo em vista toda a discussão sobre o porquê da plumária ganhar essa visibilidade, podemos perceber que, de certo modo, os critérios de “conservação”, ou mesmo os de “estética”, se sobressaíram na escolha do tema e na materialidade das peças que foram escolhidas para ganharem destaque na exposição, no caso a “plumária”. Mas, ainda que a relação “Karajá”, “Etnografia” e “Cerâmica” fosse mais óbvia para homenagear “Heloisa Fénelon”, é possível notar que as coleções formadas por ela também orientaram a seleção do acervo. Entre os 41 itens do acervo mobilizado para a exposição, 20 são identificados como pertencentes as coleções reunidas por Heloisa Fénelon, sendo esta a coleção com a maior representatividade numérica na exposição.

Tabela 2 – Relação de peças dos acervos reunidos na exposição por coleção/colecionador

COLEÇÃO/COLECIONADOR/ IDENTIFICAÇÃO MUSEOLÓGICA	Nº DE ITENS
Maria Heloísa Fénelon Costa	20
Adornos Plumários	8
Adornos ecléticos	7
Cerâmica	4
Objetos rituais, mágicos e lúdicos	1
William Lipkind	9
Adornos Plumários	9
Charles Wagley	2
Adornos Plumários	1
Objetos rituais, mágicos e lúdicos	1
Basily Sampieri	1
Adornos Plumários	1
Espiridião Rocha	1
Adornos Plumários	1
Presidente Campos Salles	1
Adornos Plumários	1
sem coleção/coletor	7
Adornos Plumários	6
Cerâmica	2
Total Geral	41

Tabela 3 – Relação de coleções/colecionadores dos acervos reunidos na exposição por data atribuída

COLEÇÃO/COLECIONADOR/ANO	Nº DE ITENS
Maria Heloísa Fénelon Costa	20
1959	3
1960	1
1979	11
1980	5

William Lipkind	9
1939	9
Charles Wagley	2
1941	2
Basily Sampieri	1
1936	1
Espiridião Rocha	1
1979	1
Presidente Campos Salles	1
1907	1
sem coleção/coletor	7
1907	5
sem data	2
Total Geral	41

Já as outras peças escolhidas, não tiveram o critério “coleção/colecionamento”, como o relevante para sua entrada na exposição e são coleções que, de modo geral e à época, possuíam poucos registros etnográficos e museológicos, objetos que entraram na rota da exposição muito mais pelos critérios da materialidade (plumária) e de conservação/estética (estavam em “bom” estado). Muitas peças possuíam apenas a inscrição no livro-tombo, sem nenhum tipo de descrição ou contextualização de seus usos, significados e/ou modos de confecção, outras não se tinha nem mesmo procedência, data atribuída e número de tomo. Diferentemente das coleções formadas por Heloisa Fénelon, em que encontramos na maior parte dos casos, além da descrição museológica, o nome do objeto em *inyrybè*, o nome da artesã que produziu a peça e até mesmo o valor pelo qual a peça foi adquirida pelo museu.

O que pode explicar essas diferenças na forma de documentação das peças são as práticas de colecionamento e período em que as coleções foram formadas. O colecionador, a época do colecionamento e os critérios que orientam essa prática são elementos essenciais na contextualização das coleções, essa relação entre a peça e as informações que acompanham as coleções, podem revelar seu lugar no campo intelectual que as produziu, permitindo contextualizar a chegada desses acervos ao museu e a vida institucional dos objetos. Quando as coleções não são acompanhadas por essa documentação, o trabalho de retomada de sua trajetória ou o engajamento dessas peças em exposições se torna muito mais difícil. Nesse sentido, até mesmo a falta de informação e as lacunas entre os diferentes regimes de classificação encontrados ao longo desta pesquisa se tornam também dados etnográficos. A seguir, apresento um breve apanhado dos critérios de colecionamento do acervo que fez parte da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”.

3.5 Campos Salles, Basilly Sampieri, Esperidião Antônio da Rocha, Charles Wagley, William Lipkind e Heloisa Fénelon: práticas de colecionamento etnográfico sob

diferentes paradigmas antropológicos

As peças 4477, 27413 e 37687, identificadas em termos genéricos como “pingente de penas” e “testeira”, registradas tendo como “coleccionador” Campos Salles (1907), Basilly Sampieri (1936) e Espiridião (1979), são objetos em que poucas informações acerca de seu colecionamento puderam ser alcançadas. Manoel Ferraz de Campos Salles (1841-1913), paulista nascido em Campinas, foi o quarto presidente da República do Brasil, entre 1898 e 1902. Em 1902, Campos Salles ofereceu uma coleção para o Museu Paulista de Hermann von Ihering, que levou seu nome, com objetos pessoais, ligados a acontecimentos oficiais e doações recebidas durante a presidência (MORAES, 2008, p.2015).

A atuação de presidentes na região do médio Araguaia é mais conhecida quando se trata de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, que visitaram aldeias Iny entre a década de 1940 e 1960. A região foi considerada estratégica em projetos de integração e desenvolvimento do Brasil Central, como a “marcha para o oeste”. Mas não foi possível encontrar dados para caracterizar a atuação de Campos Salles na região ou para contextualizar a coleção doada por ele ao Museu Nacional. Veloso comenta que desconhece detalhes desta coleção. Para entender mais sobre seu colecionamento, pela falta de documentação museológica, que se perdeu no incêndio, seria necessário empreender uma pesquisa mais aprofundada em outras fontes históricas e documentais.

Apenas um objeto foi identificado com o nome de Esperidião Antônio da Rocha, trata-se de uma “testeira”, sem identificação em *inyrybè*, pois Dibexia não reconheceu a peça, com data de 1979. Este é um caso bastante curioso, pois Esperidião, segundo Veloso (2019) foi contratado pelo Museu Nacional em 1945 na função de zelador, que anos depois assumiu a posição de auxiliar de pesquisa e de formação de coleções. Esperidião realizou muitas viagens com objetivo de reunir coleções etnográficas, entre elas, esteve com o povo Kadiwéu e com o povo Iny:

[...] Em 1957, Esperidião fez outra excursão, pelo mesmo período de 60 dias, desta vez para coletar material Karajá, entre Mato Grosso e Goiás. Desta viagem, resultou uma coleção de aproximadamente 80 “bonecas de barro”, reunidas em dezembro de 1957 no Posto Indígenas de Santa Isabel, dois meses após o fim da pesquisa de campo de material etnográfico junto aos índios Kadiwéu. Desta viagem, resultou uma coleção de Heloísa Fénelon, pelo Curso de Antropologia do Museu do Índio. O zelador retornou ainda ao Mato Grosso em 1960, para novos colecionamentos no Xingu, desta vez entre os Kamaiurá. E no ano seguinte, acompanhou Heloísa Fénelon na excursão à área cultural do Uluri, no Alto Xingu, com objetivo de observar as atividades cerimoniais do Kuarup e os rituais relacionados com o enterramento secundário de dois jovens caciques, além de produzir e coletar desenhos espontâneos (VELOSO, 2019, p.85).

Basilly de Sampieri foi um marquês grego que realizou uma “expedição de caça” no estado de Goiás, em 1935, capturando animais e colecionando objetos. O conjunto de

objetos do povo Iny reunidos por ele na expedição foi apreendido pelo Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas, que como vimos anteriormente foi um órgão do governo, criado em 1933, para o controle das expedições de caráter científico no Brasil. Grupioni (1998) indica que o marquês não tinha a licença necessária para a realização da expedição, o motivo alegado seria o caráter recreativo da viagem.

O material apreendido incluiu objetos “karajá”, pele de aves e animais vivos, três onças-pintadas, um casal de suçuarana e uma anta. Os animais foram encaminhados para o Jardim Zoológico (RJ) e o material etnográfico foi confiscado e incorporado ao Museu Nacional (RJ). Naquele momento, Heloisa Alberto Torres (1895-1977) era quem estava à frente do Museu Nacional, como diretora:

Heloisa Alberto Torres avaliava o conjunto como de pequeno valor científico, uma vez que não havia indicações das condições de coleta e da proveniência precisa dos artefatos, não obstante a existência de exemplares que o Museu não possuía e outros que não eram numerosos em suas coleções (Doc. 015). A decisão pelo confisco, classificado por dona Heloisa como violento, fora tomada a "contragosto" pelo Conselho, como função pedagógica: “a título de advertência a possíveis casos futuros” (GRUPIONI, 1998, p.65).

A avaliação negativa feita pela diretora, quanto ao valor científico da coleção, demonstra que naquele contexto as condições de colecionamento e a proveniência precisa dos objetos eram critérios relevantes na formação de uma coleção para o Museu Nacional. O processo de colecionamento realizado por Basilly de Sampieri não estava envolvido em nenhum tipo de pesquisa científica, num momento em que a diretora buscava estabelecer um “rigoroso protocolo de observação e de coleta de materiais, controlados pelos organismos de pesquisa e de ensino” (BRULON, 2012, p.166), de modo que adquirissem um estatuto científico.

Uma das marcas que caracterizam a direção de Heloisa Alberto Torres (entre 1938 e 1955), foi “o estabelecimento de relações institucionais e parcerias de cooperação internacional, com a realização de pesquisas, coleções e formação de quadros funcionais no campo que ali começava a se afirmar como antropológico de viés cultural” (VELOSO, 2019, p.82). O lugar de protagonismo da diretora na institucionalização da antropologia no país, assentando os alicerces da pesquisa de campo e estabelecendo parcerias internacionais para a formação de antropólogos brasileiros, é evidenciado por Mariza Correa (1997):

Sua presença no cenário antropológico brasileiro foi marcante não apenas pelos atos administrativos que realizou, ou pelos trabalhos acadêmicos que deixou de realizar, mas pelo seu empenho na formação de jovens pesquisadores através da experiência da pesquisa de campo e no desenvolvimento da etnologia. Heloisa nunca sistematizou esta atuação, ou refletiu sobre ela em trabalhos publicados: mas ela aparece com clareza no que talvez seja o melhor de sua produção – sua correspondência com colegas e com jovens etnólogos cujas carreiras ajudou a animar. Era como se, para ela, o trabalho de campo se esgotasse em si mesmo –

nunca chegou a publicar um relato de sua viagem à Ilha de Marajó, primeira pesquisa de campo que fez e, apesar de seu entusiasmo sobre a última, no Arraial do Cabo, também dela não deixou qualquer trabalho publicado. Sua extensíssima produção não publicada revela, no entanto, um investimento enorme de energia nos bastidores da pesquisa de campo – fosse através da correspondência que mantinha com colegas ou agências de financiamento de pesquisa, fosse através de projetos e relatórios de pesquisa ou da orientação que dava aos jovens pesquisadores (CORRÊA, 1997, p.12).

A formação do acervo de etnologia e etnografia do Museu Nacional se deu, em parte, especialmente a partir do século XX, através de colaborações internacionais, sejam elas parcerias em pesquisa individuais ou convênios entre instituições. Este foi o caso da coleção de Basilly Sampieri e também das coleções de William Lipkind (1904-1974) e Charles Wagley (1913-1991). Estas duas últimas a partir de um convênio firmado entre o Brasil e os Estados Unidos da América, “nos quais benefícios mútuos foram gerados em diversos setores, incluindo incremento e organização de acervos e formação de pessoal” (BRITTO et al., 2020, p.388). Foi um acordo informal entre o Museu Nacional e a Universidade de Columbia, no final dos anos 1930, que co-patrocinou estudos etnológicos no Brasil⁸² e viabilizou a vinda de Lipkind e Wagley, para realizar pesquisa de campo, reunir coleções etnográficas e contribuir para a formação de antropólogos brasileiros (CORRÊA, 1997, p.13).

O colecionamento de Lipkind e de Wagley se desenvolveu sob os paradigmas científicos da antropologia de Franz Boas (1858-1942), que buscava oportunidades de inserção profissional fora dos Estados Unidos (LIMA FILHO, 2017). Foi Boas quem estabeleceu a tradição do trabalho de campo nos Estados Unidos, promovendo pesquisas de campo sistemáticas entre os indígenas da costa noroeste, onde “treinou” uma geração de alunos de antropologia da Universidade de Columbia (DURHAM, 2018). Lidando com “culturas” no plural e contra a imposição de categorias teóricas sobre dados etnográficos sem uma conexão histórica provada, o objetivo da antropologia para Boas, é descobrir e investigar a história dos desenvolvimentos das culturas humanas, a partir do estudo dos costumes e das crenças em diferentes povos (BOAS, 2004). Com base no estudo linguístico e folclórico, segundo Stocking (2004), esta abordagem estava interessada em processos de mudanças culturais e via a etnografia como a construção de um corpo de material textual diretamente expressivo da mente nativa, produzido com a assistência ativa e reconhecida de intermediários etnográficos nativos.

⁸² Dentre os estudantes de Columbia que vieram para o Brasil estavam Charles Wagley, William Lipkind, Buell Quain e Ruth Landes, Virginia Watson, Yolanda e Robert Murphy, entre outros.

Fundamental para o desenvolvimento do que ficou conhecido como “antropologia cultural americana”, Boas enfrentou certos pressupostos evolucionistas do século XIX, como a construção de uma linha evolutiva e histórica das origens da cultura humana. E questionou a relação entre raça e cultura em uma sequência linear e hierárquica, propondo um conceito de cultura como uma “estrutura relativista, pluralista, holística, integrada e historicamente condicionada para o estudo da determinação do comportamento humano” (STOCKING, 2004, p.36). É nesse sentido que Boas vai rejeitar a explicação para as similaridades entre traços culturais em diferentes partes do mundo a partir de uma única linha geral de desenvolvimento, na medida em que esta implica reconhecer a civilização europeia como o desenvolvimento cultural mais avançado em relação às culturas “primitivas”.

A partir do que chamou de “método histórico”, que limita a comparação entre diferentes povos a um território localizado e bem definido, Boas coloca a necessidade de distinguir entre as características de um povo que são biológicas e herdadas e aquelas que são adquiridas como parte da cultura desse povo. Trabalhando junto aos povos Inuít e, mais frequentemente, ao grupo Kwakiutl (Kwakwaka'wakw), uma das preocupações de Boas foi demonstrar a unidade das diferentes culturas como espécie e os diferentes arranjos que cada uma encontrava para solucionar os problemas que se apresentavam a elas em ambientes e situações históricas determinadas e específicas.

Se a antropologia deseja estabelecer as leis que governam o desenvolvimento da cultura, ela não pode se limitar a comparar apenas os resultados desse desenvolvimento; sempre que possível, deve comparar os processos de desenvolvimento, que podem ser descobertos por intermédio de estudos das culturas de pequenas áreas geográficas (BOAS, 2005, p.38).

Considerando que fenômenos similares podem ter causas e sentidos diferentes, para compará-los e chegar a leis gerais sobre diferentes povos, a proposta de Boas foi o estudo de culturas individuais, analisando suas características internas e as relações com seus vizinhos dentro de uma “área cultural”, abordagem que ficou conhecida por sua associação ao “relativismo cultural”. Faz parte desse estudo, também, um programa interdisciplinar de pesquisa, que é a proposta do “four fields”, sendo eles: antropologia cultural, antropologia biológica/física, arqueologia e linguística. Segundo Lima Filho (2017), o Brasil foi visto como um campo a ser explorado a partir da concepção dos “four fields”. Além de ser uma alternativa para alcançar postos de trabalho, diante dos efeitos da “Depressão de 1929”, a vinda para o Brasil atendia ao propósito de “fazer ‘coleções-tipos’ dos grupos indígenas como para testar as premissas do culturalismo e constituir o que se pensava na época de uma área etnográfica, no caso os Gê-Tupi no Brasil Central”, (LIMA FLHO, 2017, p.477).

A trajetória de Boas tem ainda uma relação forte com o campo dos museus e dos estudos de coleções etnográficas. Em Berlim, por volta de 1883, Boas teve uma passagem rápida pelo “Museum für Völkerkunde” (Museu do Folclore), mas é o “American Museum of Natural History” (AMNH), em Nova York, que marca sua carreira de maneira mais significativa, em 1896 foi contratado para trabalhar na curadoria das coleções etnológicas (BOAS, 2005). Na direção das controvérsias em torno da “ocorrência de invenções similares em áreas muito separadas”, Stocking (2004) aponta que grande parte da antropologia de Boas pode ser extrapolada da posição que ele tomou na discussão com Otis Mason, em torno da organização das exposições etnográficas no AMNH.

Um dos incômodos de Boas era que, para comparar fenômenos culturais semelhantes encontrados em diferentes partes do mundo, o pesquisador assumisse que efeitos semelhantes tivessem necessariamente causas semelhantes. E Mason partia exatamente dessa noção evolucionista, pois considerava que em condições de mesma pressão e tendo os mesmos recursos disponíveis surgiriam sim as mesmas criações. Dessa forma, seria possível deduzir conceitos de classificação para agrupar determinados objetos e compará-los. Já para Boas, dois fenômenos externamente aparentemente idênticos podem ter qualidades completamente diferentes, considerando que cada cultura será afetada de modo diferente por processos históricos/evolutivos.

Sobre a organização das coleções, Mason defendia uma disposição dos objetos de acordo com os diferentes “estágios” evolutivos, definidos com base nas necessidades que tais objetos suprem, por exemplo: “utensílios de cozinha”, “armas”, “instrumentos musicais”. Com o objetivo de demonstrar uma sequência evolutiva de cada um deles dentro do arranjo, Mason recorria a métodos e instrumentos das ciências biológicas para a classificação e estudo dos fenômenos históricos humanos. Boas discorda dessa proposta de Mason, chama sua disposição de “checker-board” e enfatiza que em etnologia “all is individuality” (BOAS, 2004, p.142). Boas dizia que para compreender de fato o objeto individual, é preciso estudá-lo em relação as produções de uma dada cultura como um todo e que os objetos não deveriam ser apenas itens de curiosidade, mas sim dados sistemáticos que ao mesmo tempo oferecessem ao público dos museus entretenimento e educação.

No AMNH, Boas mudou de forma radical a ênfase e os objetivos da organização do museu. Buscando um conhecimento detalhado da vida indígena, Boas colocou cada objeto em seu “contexto original”, organizados a partir de suas funções:

It is my opinion that the main object of ethnological collections should be the dissemination of the fact that civilization is not something absolute, but that it is relative, and that our ideas and conceptions are true only so far our civilization goes.

I believe that this object can be accomplished only by the tribal arrangement of collections. The second object [...], is to show how far each and every civilization is the outcome of its geographical and historical surroundings (BOAS, 2004, p.142).

Segundo Whiteley (2008), Boas deixa o museu em 1905, a motivação seria uma disputa sobre a influência do diretor do museu no salão de exposições instalado por Boas em 1900, o “South American Hall”, buscando reintroduzir nele o paradigma evolucionista contra o qual Boas se opunha desde seus primeiros escritos sobre exposições etnológicas na década de 1880. Mesmo com sua saída e as disputas internas, a estrutura das exposições permaneceu: as culturas “individuais” estavam presentes no salão por nichos “tribais” agrupados por áreas culturais. Podemos dizer que Boas estabeleceu as bases iniciais para o desenvolvimento de uma pesquisa antropológica em museus, em uma busca por formas mais adequadas contextualização e disposição das coleções nas exposições, criticando a disposição tipológica de Mason, bem como as perspectivas evolucionistas.

As considerações acerca da antropologia de Boas, sobre o trabalho de campo e sua relação com os museus são importante para entendermos a perspectiva antropológica e colecionista de Lipkind e Wagley, Se pensarmos sobre o que fez com que determinados objetos saíssem das aldeias em direção ao Museu Nacional, de modo geral, o escopo de orientações que guiou epistemologicamente esse trabalho de campo e a prática colecionista de Lipkind e Wagley, estava situado nesse momento específico do desenvolvimento da antropologia e respondendo a determinadas demandas teórico-metodológicas de seu tempo.

Os planos de Heloisa Alberto Torres buscava aproveitar a passagem dos pesquisadores estrangeiros pelo Museu Nacional para a formação de antropólogos brasileiros. Mariza Corrêa (1988) destaca um trecho de uma carta da diretora a Buell Quai, em que explica seus planos:

“Fiz algumas modificações no meu plano de curso do Museu. Pensei em transferir para um pouco mais tarde o curso de lingüística e adotar imediatamente um programa mais prático e que, segundo me parece, corresponde melhor às necessidades mais prementes do meu país. Para isso desejaria poder contar com o senhor e o Wagley. Durante o período de permanência no Museu, cada um se ocuparia uma hora por dia de um grupo de cinco pessoas para instrução etnológica de caráter essencialmente prático e faria os seus estudos pessoais e redação de pesquisas, durante o resto do tempo. Organizaríamos um plano de pesquisa sistemática de campo; cada qual, ao sair, levaria consigo um aluno. Espero que, com três anos de trabalho, nós teríamos talvez formado pelo menos uns três trabalhadores bons. O Sr. vai ficar surpreendido com a facilidade que o brasileiro tem para aprender. (...) Não pretendo implantar (está reconhecendo?) ninguém no meu país; desejo apenas que meus amigos me ajudem no desenvolvimento de estudos etnológicos” (CORRÊA, 1988, p.13-14).

William Lipkind tinha formação em lingüística e seu interesse em buscar um lugar como professor no Museu Nacional correspondia com o interesse de Heloisa Alberto Torres na consolidação dos “four fields”. Segundo Lima Filho (2017), Lipkind foi estudar as línguas

indígenas Gê do Brasil Central, ainda pouco conhecidas, e foi treinado para colecionar objetos de cultura material, etnográficos e arqueológicos, assim como recolher dados da estrutura social, mitos e rituais e, se possível, de antropologia física. Os artefatos plumários e relacionados aos rituais foram os preferidos por Lipkind e sua prática colecionista também foi motivada pelos ganhos financeiros que o antropólogo iria obter ao retornar com a coleção para os Estados Unidos.

Durante 14 meses no Brasil, entre 1938 e 1939, Lipkind, coletou cerca de 527 artefatos de origem Javaé, Kaiapó, Tapirapé, Karajá e outras sem procedência especificadas na documentação (LIMA FILHO, 2017). Grupioni (1998) indica que na licença concedida ao pesquisador pelo Conselho de Fiscalização foram impostas algumas condições, entre elas a entrega de duplicatas das peças colecionadas ao Governo Brasileiro e cópias de fotografias e gravações sonoras, além de submeter todo o material coletado ao Museu Nacional, que autorizaria o que iria sair do país. Durante as negociações com o Conselho de Fiscalização, Heloisa Alberto Torres demonstrou um grande interesse naquela coleção que seria formada, sua importância estaria na suposição de que “estavam desaparecendo os últimos falantes daquela língua e de que o material etnográfico por eles produzido estava se tornando escasso (GRUPIONI, 1998, p.94).

Esse argumento remonta a lógica “salvacionista” presente na discussão sobre “aculturação” que também estava presente no debate etnológico da época. A influência intelectual norte-americana importou teorias da aculturação que foram incorporadas pelos etnólogos no Brasil. Sob o paradigma da aculturação inevitável, colecionar objetos de cultura material seria uma forma de garantir o registro e a memória de grupos que inevitavelmente desapareceriam em alguns anos. Conceitos como de “destribalização” e “aculturação” eram mobilizados para pensar a mudança, partindo do princípio que o contato com os europeus, a industrialização e a vida urbana levaria necessariamente ao abandono da cultura local rumo à cultura dominante.

A discussão em torno da aculturação está bastante presente nos trabalhos de Charles Wagley, que veio para o Brasil através do mesmo acordo que Lipkind e bastante motivado pelas trocas de cartas com Lipkind. Wagley havia recém apresentado sua tese de doutorado sobre “a vida econômica de uma pequena aldeia de índios Maia na Guatemala”, quando embarcou para a viagem as terras do povo Tapirapé. Wagley buscava um posto de trabalho como antropólogo e uma “experiência de pesquisa em uma região antropológicamente pouco conhecida, onde pudesse estudar novos problemas” (WAGLEY, 1988, p.29). Seu orientador, Ralph Linton, na Universidade de Columbia, estava envolto em

problemas teóricos em torno da “aculturação”, que segundo Wagley era o termo utilizado para “indicar o impacto do contato permanente da civilização ocidental com os povos primitivos” (WAGLEY, 1988, p.29).

Nos seus escritos, Linton tinha analisado e refinado o conceito em termos dinâmicos. Um dos problemas mais interessantes que se colocou foi a importância dos primeiros dez ou 15 anos de contato entre os povos ocidentais e as supostamente intocadas tribos primitivas. Quais os aspectos da cultura ocidental que elas adotam ou rejeitam, de saída, nesse período inicial? Linton descobriu que pouco ou nada se sabia sobre essa fase inicial e que as primeiras observações de antropólogos experientes tinham, em geral, ocorrido passada uma geração ou mais, pelo menos, após o início do processo de aculturação. Fiquei entusiasmado com a possibilidade de estudar esse processo desde o seu ponto de partida. Obtidos os recursos para a realização do estudo, passei a buscar o contexto ideal para realizá-lo (WAGLEY, 1988, p.29).

Desse modo, a realização de um trabalho de campo no Brasil Central se encaixava em uma questão teórica que estimulava Wagley naquela época, seria a chance de observar os primeiros anos de contato e de impactos da “cultura ocidental” em “tribos” classificadas por eles como “primitivas”. Mas Wagley não chegou a desenvolver suas pesquisas com base na proposta inicial de seu trabalho de seu primeiro campo, em torno da problemática da aculturação. O antropólogo modificou seus pressupostos e estratégias durante a pesquisa junto aos Tapirapé, que atravessou mais de 40 anos e acompanhou mudanças que não implicaram em uma “incorporação” ou “assimilação total” pela “cultura dominante” como se acreditava.

O Conselho de Fiscalização que autorizou a expedição de interesse científico realizada por Wagley em 1939 e 1940, entre os rios Araguaia e Tocantins, seus afluentes e o rio Tapirapés, localizados à época entre Goiás (hoje Tocantins) e Mato-Grosso, que incluía a formação de uma coleção para o Museu Nacional (GRUPIONI, 1998). Os Tapirapé são um povo indígena que ocupa tradicionalmente regiões vizinhas ao povo Iny, na margem oriental da Ilha do Bananal (TO). Lipkind chegou a região do Araguaia antes de Wagley e sua presença é marcante em “Lágrimas de boas-vindas: Os Índios Tapirapé do Brasil Central”, publicado em 1977 por Wagley. Lipkind indicou contatos, ofereceu infra-estrutura e equipamentos, além de ter se encontrado com Wagley em algumas ocasiões.

Em algumas passagens de “Lágrimas de boas-vindas” (1977), Wagley menciona a forma como adquiriu alguns dos objetos que tiveram como destino o Museu Nacional, muitas vezes em troca de miçangas coloridas. Mas não faz referência específica aos critérios que utilizou para selecionar os objetos – como o *obi*, objeto ritual que estava na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, identificado como parte da coleção reunida por Wagley – ou aprofunda nas relações que estabeleceu para adquiri-los. Também não é possível encontrar informações a respeito do colecionamento de Wagley através de seu dossiê no Conselho de

Expedições. Grupioni (1998) destaca que o Conselho de Fiscalização, após concedida a licença, não acompanhou as atividades do pesquisador e que essa situação só seria possível devido ao apoio de Heloisa Alberto Torres e do Museu Nacional:

A expedição de Wagley aos Tapirapé contou com o apoio institucional do Museu Nacional que não só lhe forneceu recursos para custear a aquisição de uma coleção que representasse a cultura material dos Tapirapé, como lhe enviou, em 1940, três estudantes de antropologia: Rubens Meanda, Nelson Teixeira e Eduardo Galvão para que fossem orientados em campo por ele. A participação de estudantes e jovens pesquisadores em expedições empreendidas por estrangeiros fazia parte do plano traçado por dona Heloisa para a formação e treinamento em pesquisa de campo de pesquisadores do Museu Nacional (GRUPIONI, 1998 p. 92-93).

Alguns dos jovens antropólogos estadunidenses que vieram para o Brasil através do acordo entre a Universidade de Columbia e o Museu Nacional, cumpriram até o fim os objetivos da proposta firmada entre Heloisa Alberto Torres e Franz Boas, outros ficaram pelo caminho. Charles Wagley construiu uma carreira considerada bem sucedida nos dois países. Após concluir o trabalho de campo, Wagley voltou ao Brasil para trabalhar no Museu Nacional, em 1941, e retornou aos Tapirapé por diversas vezes, sem o compromisso do colecionamento científico, muitas delas acompanhado por estudantes de antropologia do Museu Nacional, contribuindo para a formação dos etnólogos brasileiros, como Eduardo Galvão. Ao contrário de William Lipkind, que encerrou sua carreira sem assumir alguma posição de relevância na antropologia, tanto no Brasil como nos Estados Unidos.

Lipkind publicou apenas dois artigos que retomam sua pesquisa de campo entre os Iny, “Carajá Cosmography” (1940), pelo “The Journal of American Folklore” e “The Carajá” (1948), no volume 3 do “Handbook of South American Indians”. O primeiro, publicado pouco tempo após o retorno de Lipkind para os Estados Unidos, apresenta, em apenas 4 páginas, informações coletadas sobre a cosmologia Iny no período em que Lipkind esteve entre eles, com dados considerados inéditos sobre xamanismo e feitiçaria (LIMA FILHO, 2017). Lipkind descreve três diferentes níveis cosmológicos do “mundo” Iny, o terrestre – este em que vivemos; o mundo subterrâneo – morada original dos Iny e onde não há morte; e o céu – a via dos xamãs. Que são dimensões habitadas que por seres sobrenaturais, donos de lagos, florestas e cerrados, que podem ser amigáveis ou perigosos (LIPKIND, 1940).

O texto termina indicando tratando da relação dos Iny em contato a “white culture”, depois de aproximadamente um século de contato, Lipkind comenta que os Iny, ao escutar opiniões dos outros, podem até demonstrar cortesia, curiosidade e fingir concordar, mas que as ideias de fora não são levadas a sério. E atribui essa atitude ao modo de vida dos Iny ainda estar “intacto” e orientado pelas narrativas mitológicas, ainda que exista certa “flexibilidade” em sua organização cosmológica. Lipkind acredita que essas características

devem ser analisadas em comparação com outros grupos de contato recente com a sociedade ocidental, o que condiz com a proposta “culturalista”, algo que mais tarde é feito por Wagley, em comparação com os vizinhos Tapirapé.

A similar laxity is found in all Caraja religious observances. The pattern of a ceremony is more or less definite but every performance varies greatly. Such flexibility would seem to invite the penetration of foreign matter and yet I can detect the presence of little that may be considered borrowing from white culture. It will be of interest to compare the beliefs of the Caraja with those of other Brazilian tribes with whom they may be supposed to have had fairly recent contacts (LIPKIND, 1940, p.251).

O segundo artigo publicado por Lipkind, um pouco mais tarde, conta com uma descrição geral de aspectos da vida social do grupo, dividido nos seguintes tópicos: “archeology”, “history”, “culture”. O último tópico é o mais extenso, subdividido em aspectos que passam por “subsistence activities”, “houses and villages”, “dress and ornaments”, “transportation”, “manufactures”, “social and political organization”, “etiquete”, “life cycle”, “warfare”, “esthetic and recreational activities” e “supernaturalism” (LIPKIND, 1948). O lugar da produção da cultura material aparece neste texto em diversos momentos, como bens manufaturados, a partir de uma descrição utilitária, usados para cozinhar, coletar, transportar, armazenar, vestir e caçar, outros como ornamentos, utilizados como adornos em rituais de iniciação ou funerários, entre outras funções.

Na categoria de “arte”, citadas as *ritxoko*, assim como o trabalho com plumária e cestaria: “decorative art is confined to woven designs on baskets and mats, feather ornaments, elaborate masks with superimposed feather designs, small clay dolls, delicately carved clubs, body paint designs, and a little painting and incising of pottery” (LIPKIND, 1948, p.190). E os *ijasó* (Figura 56) aparecem no último tópico, na categoria “cults”, como “Carajá masks”. Segundo Lipkind,

Carajá religion consists of two distinct cults : a cult of the dead and a mask cult (fig. 24). The cult of the dead, which is under the direction of the priest, has for its object the placation of ghosts by a periodical ceremonial which comes to its climax in several large calendrical feasts. The most important of these feasts is the Big House Feast, which is celebrated shortly after the beginning of the rainy season. All the villages which comprise a ceremonial unit come to the one village where the feast is conducted. There is a great mass of ceremonial addressed to various classes of ghosts, but the central portion of the ceremony is the impersonation of animal ghosts. Another importante feast, already mentioned, occurs at the height of the dry season and is directed toward the control of enemy ghosts. Two other feasts held in the dry season are chiefly for the entertainment of the ancestors. The mask cult is concerned with the worship of another class of supernaturals. It consists of an elaborate routine of feasts, interrupted only by death. In these feasts, conducted by the shaman, the supernaturals are impersonated in the complex dances mentioned above. The two cults are independent of each other and are both strictly men's cults. Any women intruding upon the secrets of the cults is subjected to gang rape and remains a wanton thereafter (LIPKIND, 1948, p.191).

Figura 56 – “Carajá masks”



Fonte: LIPKIND, 1948, p.190.

As peças colecionadas por Lipkind foram para o Museu Nacional após sua expedição no Araguaia. Entre o material coletado, 131 peças interessaram “dona Heloisa” e 155 foram liberados para saírem do país com destino a Universidade de Columbia (GRUPIONI, 1988, p.101). Sobre a coleção reunida por Lipkind, hoje encontramos muitas referências e estudos, com as pesquisas iniciadas por iniciativa de Lima Filho (2017), que tematizou a trajetória de Lipkind a partir do contato que teve com a coleção formada por ele que foram exibidos no Museu Nacional. De acordo com a investigação de Lima Filho (2017), a primeira parte dos objetos da chamada “Coleção William Lipkind”, foi registrada no livro-tombo em 1938 e alguns materiais entram um ano depois no acervo, coletados em uma segunda etapa de campo realizada por Lipkind.

Chamo atenção para a citação de Lipkind que Lima Filho apresenta sobre segunda entrada de objetos de Lipkind no Museu Nacional, em carta a Heloisa Alberto Torres, ele diz: “I’am bringing a Carajá companion with me to Rio. The dance-masks had to be taken apart to be packed, and he’ll assemble them in the museum. If you can arrange our passage on the Lloyd Brasileiro or Costeira, it would be helpful” (LIPKIND *apud* LIMA FILHO, 2017, p. 488). É através de Lipkind que as *Ijasó* que estiveram presentes na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, chegaram ao Museu Nacional. *Ijasó* que não aparecem na relação de itens expostos, no Relatório da Exposição, no site do SEE/MN ou nas imagens em 360° da exposição disponíveis online através do Google Artes, mas que foram os objetos que mais se

destacaram no relato de pessoas que participaram da produção e da inauguração da exposição e que eu pude conversar durante a realização desta pesquisa.

O colecionismo de Lipkind reuniu uma “bela” coleção do ponto de vista etnográfico e museal da época, como mencionou Heloisa Alberto Torres ao se interessar pelas peças. No entanto,

o pesquisador não ponderou atitudes escrupulosas e atuou através de uma prática etnográfica construída a partir de uma perspectiva conceitual do Ocidente que, justificada por fazer ciência, produzia hierarquia de saberes, a violência simbólica e o exercício do poder [...]. Em sua busca por coleções, Lipkind adentrou em duas áreas sensíveis aos Karajá. Escavou um cemitério e removeu da aldeia várias máscaras de Aruanã ou *ijasò*, que estão relacionadas a um complexo ciclo ritual que inclui a iniciação masculina e práticas culturais ligadas aos mortos, gênero, corpo, recursos alimentares e produção de objetos materiais (LIMA FILHO, 2017, p.492).

Nas fichas catalográficas da Coleção Lipkind, localizei 11 objetos identificados como “máscara de aruanã” do povo “Javaé”⁸³, subgrupo linguístico que compartilha uma origem comum e também se autodenomina Iny. Apesar de serem classificadas como “objetos rituais”, as fichas não mencionam em nenhum momento informações sobre os usos e significados desses objetos, a descrição apresentada se refere a aspectos materiais da confecção e da matéria-prima utilizada. Entre elas, duas apresentam no histórico administrativo que estavam em exposição (nº 30908 e nº 30909), no entanto, Veloso menciona que foram 5 máscaras de aruanã que estiveram na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. Dante Teixeira (1983) descreve a estrutura das máscaras de aruanã em três partes, pelas fotografias das fichas e relatos, estiveram na vitrine central da exposição apenas a parte que corresponde a “máscara propriamente dita”, que é a que fica no topo da cabeça do *ijasó*:

(1) um saiote de fibras vegetais, o qual dá duas voltas em torno da cintura, descendo até os joelhos; (2) uma 'gola', também de fibras vegetais, colocada ao redor do pescoço e que protege o tórax dos bailarinos de certas máscaras, não sendo utilizadas em todos os casos; (3) a máscara propriamente dita, única peça de interesse sob o ponto de vista plumário (TEIXEIRA, 1983, p.216).

Quando se discute ou teoriza a “transformação” de determinados artefatos indígenas em “objetos etnográficos” ou “objetos de arte”, muitas vezes podemos ter a falsa impressão de que, a partir do deslocamento de um espaço a outro, ele passa a ser imediatamente outra coisa desconectada de seu passado. E não é sem motivo, a tradição museológica tem em sua origem a prática de retirar certos objetos de povos considerados “outros” de seus contextos, para que fossem analisados e expostos em museus a partir de

⁸³ Registrados no livro-tombo com as seguintes numerações: 30907, 30908, 30909, 30911, 30912, 30914, 30915, 36597, 36598, 36599, 36600.

diferentes critérios, sob arranjos ditos difusionistas, evolucionistas, culturalistas, entre outros, que muitas vezes implicavam em práticas colonialistas e racistas, de forma que a descontextualização e apagamento de suas historicidades não eram mero descuido, mas sim faziam parte de projetos científicos e políticos. O enquadramento teórico-metodológico de Lipkind, alinhado a formação antropológica que teve com Franz Boas, Ruth Benedict e Margareth Mead, em uma antropologia de viés “culturalista”, não evitou que o antropólogo realizasse práticas violentas em nome da ciência.

Como vimos nos comentários de Castro Faria (1997) e também nos próprios painéis da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, a prática etnográfica e de formação de coleções realizada por Heloisa Fénelon foi feita a partir de outros critérios. Também interessada no tema da mudança provocada pelo contato com a sociedade nacional, mais especificamente sobre seus impactos na “arte Karajá”, Heloisa Fénelon não estava discutindo a partir de noções de aculturação ou realizou escavações em cemitérios. Sua pesquisa foi um investimento na direção de analisar a mudança social e as relações interétnicas a partir de outros paradigmas antropológicos, sob a influência de noções como a de “situação colonial”, de Georges Balandier, de “colonialismo interno” e “fricção interétnica” de Roberto Cardoso de Oliveira (1966), além de ter sido orientada por Darcy Ribeiro e Castro Faria. Essas perspectivas, juntamente com sua formação inicial no campo das artes, influenciaram diretamente no colecionismo de Heloisa Fénelon.

Segundo Veloso, as coleções resultadas de experiências como a de Heloisa Fénelon geravam arquivos mais volumosos, principalmente porque a formação de suas coleções estavam aliadas a trabalhos de campo de longa duração e a produção de descrições etnográficas. Está bastante presente na narrativa de Veloso sobre a construção da exposição uma relação de “descoberta” junto a documentação museológica do SEE, os catálogos, fichas e índices, em grande parte produzida e/ou organizada por Heloisa Fénelon. Parte dessa documentação havia sido enviada ao SEMEAR (Setor de Memória e Arquivo) em um projeto anterior, por volta de 2003 e 2004, em um árduo trabalho de organização e movimentação desse material, mas uma parte importante permaneceu no SEE. E a equipe buscava entender e lidar com essa complexidade de arquivos e informações contidos na reserva.

Heloisa Fénelon, além de realizar o trabalho de campo que resultou em coleções etnográficas para o Museu Nacional, também foi curadora do SEE. Ao longo de seu trabalho no setor cuidou do material que ela própria produziu, investigou e estudou esse material dentro da reserva técnica do Museu Nacional, que era constituído não apenas de objetos, como também de imagens, desenhos e narrativas. Manuseando os arquivos na reserva técnica

do SEE, Veloso localizou, junto a outros documentos de natureza museológica e etnográfica das coleções de Heloisa Fénelon, mais de 1.000 desenhos coletados por ela junto aos Iny, aos Mehinaku, entre outros povos do Xingu, assim como um conjunto volumoso de documentos fotográficos, negativos de vidro e fotografias impressas. Vamos agora dar continuidade a produção da exposição, entendendo melhor como foi esse processo de pesquisa, tanto nos arquivos quanto através da interlocução com Manuel, pesquisador colaborador que mediou a relação do SEE/MN com os Iny, produziu textos para a exposição e auxiliou na identificação de algumas peças.

3.6 Pesquisa, fotografias, legendas e textos

Após escolha do tema e do acervo vem a etapa de pensar e projetar o layout da exposição, que Rachel chama de fase da “expografia” ou “museografia”, se referindo ao design da exposição em si, processo realizado pelo SEMU. Nesse momento são tomadas decisões a respeito das vitrines, expositores e espaços disponíveis para que sejam apresentados os objetos. A museóloga chama atenção para as técnicas utilizadas para produzir esse layout, que hoje é feito através do computador, em programas de arquitetura como o “autocad”, desenhando a sala com as metragens específica do ambiente e acomodando nela as vitrines e módulos expositivos. Mas quando não se tem esses recursos, a equipe colocava os objetos “mais ou menos” na disposição em que seriam expostos na sala e “imaginavam” aquele arranjo nas paredes.

Do ponto de vista das técnicas expositivas que modelam e organizam o arranjo do acervo, pelo menos à primeira vista, estamos diante de uma exposição bastante “tradicional”. As vitrines fechadas, que muitas vezes são estratégias pelos museus para garantir a segurança do acervo, são também herança de práticas expositivas concebidas para/por museus interessados em produzir “autenticidade” e, para isso, precisa construir distâncias e fronteiras entre as pessoas e os objetos. As vitrines, que permitem visualizar os objetos em diversos ângulos, fazem parte de uma estética comum em museus com perfil científico, como uma estratégia funcionalista e antidecorativa. Dessa forma, “traçando linhas e limites – imaginários ou reais – entre o observador e a ‘coisa’ exposta, o museu posiciona o objeto musealizado fora do alcance das pessoas comuns, trancados em vitrines, e, por vezes, distanciados propositalmente do olhar do observador” (BURLON, 2012, p.10).

Rachel indica que nessa etapa a equipe escolhe as fotografias que vão “ilustrar” a exposição, ou outros recursos digitais como música, vídeo, “totem” multimídia, recursos interativos, pensando sempre na questão da manutenção e do orçamento disponível para isso,

considerando ainda possíveis reparos e substituições de equipamentos. No caso da “sala Karajá”, utilizaram apenas fotografias. Veloso conta que durante a produção da exposição apresentava algumas das imagens que tinha localizado no acervo do SEE/MN para Pedro Ernesto, para João Pacheco e para o SEMU.

Nesse processo, as equipes avaliaram como seria o ajuste das fotografias as condições expográficas e escolheram expor registros do trabalho de campo de Heloísa Fénelon junto aos Iny, em que os indígenas utilizam algumas das peças que estavam na exposição, como o *rahetô* (leque de occipício) e o *dohoruwe* (brinco). Veloso identificou na época que algumas daquelas fotos tinham sido publicadas anteriormente na própria tese de Heloísa Fénelon, pelo Museu do Índio, inclusive informou ao MI sobre a utilização das fotografias na exposição via ofício. Mas haviam poucas informações adicionais, o nome dos indígenas nas fotos, por exemplo, não foi localizado.

Veloso retomou a troca de e-mails entre ele, João Pacheco e Manuel e notou que em uma das mensagens João sugere para Manuel que, ao mostrar as fotografias que estavam sendo enviadas para as mulheres Iny com as quais ele estava dialogando, caso houvesse a identificação das pessoas retratadas seria um dado muito importante e relevante, porém não houve avanços nesse sentido. Não houve a elaboração de etiquetas ou legendas específicas para as fotografias, mas ainda assim Veloso acredita que elas carregam dados e informações que podem ser muito importantes, para entender o contexto tanto do trabalho etnográfico, quanto do papel dos museus no registro dessas imagens e desses conhecimentos.

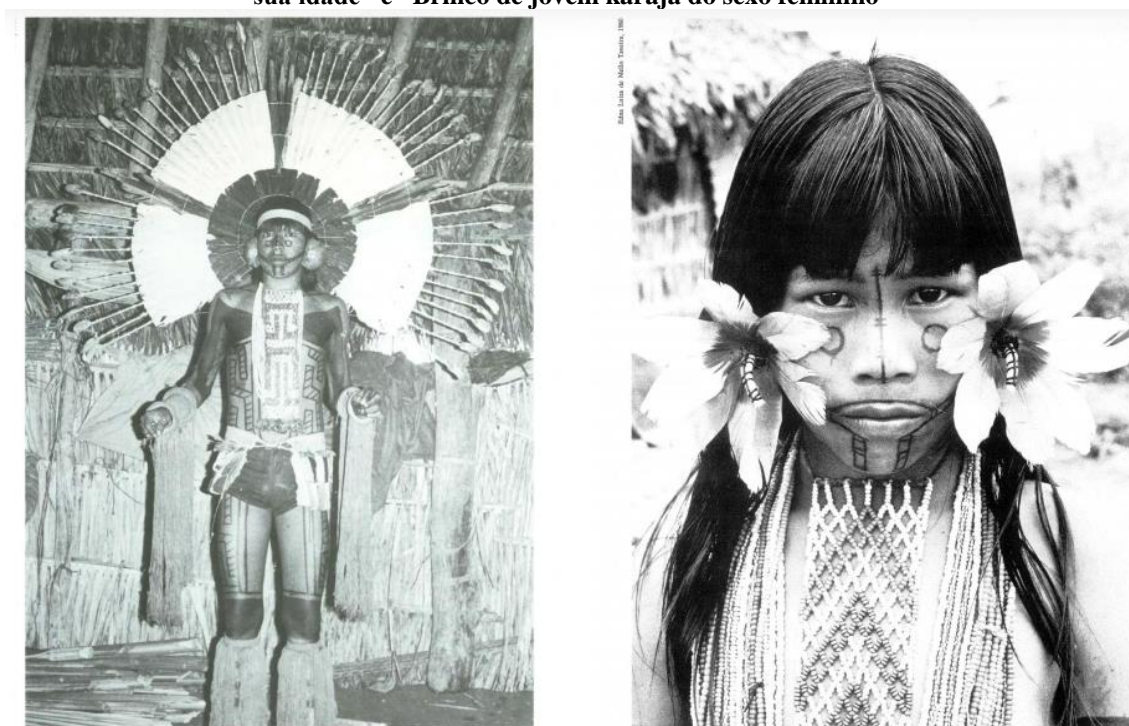
A explicação de Veloso sobre uma das fotografias me chamou atenção para algo que eu não havia notado: “Há uma foto de Heloísa Fénelon com uma mulher Karajá que usa os óculos da antropóloga, acho que isso é uma coisa muito fascinante, essa troca de olhares, essa troca de óculos, esses óculos sociais, né, de quem enxerga, quem observa. Acho que essa é uma imagem muito importante”. Em sua tese, a partir de investigações posteriores a exposição, Veloso apresenta uma outra fotografia do mesmo momento, só que com Heloísa Fénelon usando os óculos e indica que em provávelmente a mulher que acompanha Heloísa Fénelon é Koanadiki, ceramista com quem a antropóloga desenvolveu uma relação de pesquisa e amizade. As duas imagens podem ser vistas a seguir (Figura 57).

Figura 57 – “Trabalho de campo de Heloisa Fénelon em Santa Isabel do Morro”



Fonte: VELOSO, 2021,1948, p.380.

Figura 58 – “Jovem karajá adornado com majestoso leque para occipício e brincos de plumas, próprios de sua idade” e “Brinco de jovem karajá do sexo feminino”



Fonte: COSTA, 1983, p.24.

Conseguí localizar duas das fotografias da exposição (Figura 58) no artigo de Maria Heloisa Fénelon Costa, “Plumária Karaja” (1983), que faz parte de uma coletânea de textos que tratam da exposição “Arte Plumária do Brasil”⁸⁴. Segundo o catálogo, 29 peças

⁸⁴ Trabalho que reuniu, além de Heloisa Fénelon, outros nomes importantes da antropologia e etnologia brasileira, como Sonia Ferraro Dorta, Lúcia H. van Velthem, Thekla Hartmann, Lux Vidal e Berta G. Ribeiro, contando com a colaboração de instituições como Museu Paulista e Museu Plínio Ayrosa, da Universidade de São Paulo; Museu Paraense Emílio Goeldi, de Belém do Pará; e Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A primeira versão dessa exposição foi apresentada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo,

classificadas como “Karajá” fizeram parte da exposição, entre elas 3 identificadas com Heloisa Fénelon como “coletor”: um Weetana (cinta), um Lori-lori (coifa) e um Lahetô (leque para o occipício) (DORTA, VAN VELTHEM; 1983, p.62-63). A referência no artigo de Heloisa Fénelon não identifica quem é a pessoa fotografada. Em relação as fotos da exposição, Veloso comenta que uma é de autoria de Edna Taveira, que realizou trabalho de campo com Heloísa Fénelon, estagiou no SEE/MN e foi professora e diretora do museu antropológico da UFG; e outra, encontrou referências nos Diários de Campo de Heloisa Fénelon, que indicam que podem ter sido registros fotográficos feitos pelo professor “Ricardo”, da escola do Posto Indígena Getúlio Vargas (Santa Isabel). Mas em nenhum dos casos ficou evidente de qual foto se tratava exatamente e a identificação da autoria ainda seriam hipóteses.

Segundo Rachel, faz parte da montagem, também, o momento de pensar e produzir os textos, na linguagem adequada ao público que acessa o museu e frequenta a exposição, no tamanho da fonte, espaçamento, nas cores utilizadas, através de técnicas de expografia. Para pensar no público visitante e na segurança do acervo, segundo a museóloga, existem técnicas que ajudam a “induzir o espectador a seguir um percurso pré-determinado, técnicas também pra poder ver qual seria o melhor circuito e as questões também de acessibilidade, tudo faz parte da museografia”. Sobre o público, um estudo realizado em 2017 pelo “Observatório de Museus e Centros de Ciência e Tecnologia”, vinculado à Fiocruz, publicou dados quantitativos sobre a presença e a opinião do público visitante de 5 instituições museológicas⁸⁵ da cidade do Rio de Janeiro (RJ), entre 2005, 2009 e 2013 (MANO; CAZELLI; COSTA, et al., 2017).

Apesar de não ter dados específicos da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, através dos dados disponíveis, especificamente de uma das rodadas de aplicação dos questionários, realizada em 2013, podemos ter uma noção geral do público visitante do

em 1980, e a versão da publicação se inseriu nos quadros da “17ª Bienal de São Paulo”, com algumas alterações em relação a primeira (MENESES, 1983).

⁸⁵ Ao todo a iniciativa produziu dados de perfil e opinião junto a 6.154 visitantes participantes, em três rodadas realizadas nos anos de 2005, 2009 e 2013 nas seguintes instituições: Museu Aeroespacial (Ministério da Defesa/Força Aérea Brasileira), Museu da Vida (Ministério da Saúde, Fiocruz, Casa de Oswaldo Cruz), Museu de Astronomia e Ciências Afins (Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações), Museu do Universo/Fundação Planetário da Cidade do Rio de Janeiro (Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro) e Museu Nacional (Ministério da Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro).

museu um ano após a inauguração da exposição. Segundo a pesquisa, o perfil que caracteriza o público do Museu Nacional, a partir dos dados de 2013⁸⁶, é o seguinte:

O público de visitação espontânea do Museu Nacional é adulto, já realizou outras visitas a instituição e visita o museu em grupo, sobretudo acompanhado de seus cônjuges e filhos, principalmente crianças de até 10 anos de idade (71%). Tem nível de escolaridade elevado, 47% com nível superior completo, dentre os quais 19% são pós-graduados; e possui uma renda média, que gira em torno de 4 a 10 salários mínimos. É visitado de maneira equilibrada por visitantes do sexo feminino e masculino, bem como por visitantes brancos e não brancos. A fonte de informação mais importante é a recomendação de terceiros (50%), dentre os quais os informantes mais frequentes são familiares (19%), seguidos por amigos (16%) e professores (15%). Dentre as motivações para visitar o Museu Nacional, o público cita, além de conhecer o próprio museu, divertir-se, alargar horizontes, o interesse pelos assuntos tratados nas exposições, bem como a possibilidade de acompanhar amigos ou outras pessoas. Aqueles que visitam o Museu Nacional permanecem pouco tempo na instituição, tendo a maior parte das visitas a duração de 30 a 60 minutos. Visitas longas, de mais de 2h de duração, são realizadas por apenas 8% dos visitantes. A maior parte dos visitantes informa que provavelmente fará uma nova visita (51%) (COSTA; DAMICO; GONÇALVES, et al., 2015, s/n).

Esse resultado mostra um perfil de público privilegiado e é bastante diferente do perfil traçado por Rachel e Veloso. Ao retomarem suas memórias sobre o público do museu, os servidores destacam a presença de estudantes, de nível fundamental e médio, e falaram bastante da presença de crianças, mas se referiam principalmente a datas comemorativas, em que o Museu Nacional realizava eventos na Quinta da Boa Vista, atraindo um público diferenciado em relação à visitação espontânea, que foi o alvo da pesquisa de público apresentada a cima. De todo modo, seja para o público de visitação espontânea, seja para o público que visitava o museu em datas comemorativas, “peso pedagógico”, nas palavras de Veloso, para esse público infanto-juvenil, era uma preocupação das equipes ao pensar nas exposições. É de se notar, também, que no critério cor/raça a pesquisa não indica presença indígena e no relato da museóloga e do historiador, os indígenas, ou representantes dos grupos cujo as exposições tematizam, não aparecem com um “público” da parte expositiva do museu.

Após a visita do “comitê Karajá” ao Museu Nacional em 2011, que foi um momento importante para a decisão de realizar a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, a presença indígena durante a produção da exposição se deu de maneira indireta, mais especificamente na identificação de algumas peças e na produção de alguns textos, através da mediação do antropólogo e colaborador do SEE/MN, Manuel Ferreira Lima Filho. A produção dos textos e das legendas, do ponto de vista da produção gráfica, ficaram a cargo de Rachel e Marilene Alves. O orçamento inicial feito por elas ficou inviável dentro do

⁸⁶ Foram considerados válidos 405 questionários respondidos, aplicados entre novembro e dezembro de 2013, de segunda a domingo, durante os horários em que o museu esteve aberto ao público (COSTA; DAMICO; GONÇALVES, et al., 2015).

recurso disponível para a exposição e quem realizou o trabalho por um valor menor, foi um servidor de outro departamento, Orlando Grilo, que costumava fazer esses serviços e colaborar com o SEMU.

Do ponto de vista do conteúdo, Veloso relata que as etiquetas, que não conseguimos visualizar no tour virtual, foram produzidas a partir das informações que estavam no catálogo e nas fichas museológicas e das “trocas” entre Veloso e Manuel. As peças em alguns casos só tinham as informações do Livro-Tombo, com dados muito genéricos, algumas fichas só continham número de tombo e desenho. Quando havia dúvida em relação a identificação da peça, se se tratava ou não de um objeto Iny, Veloso recorria a colaboração de Manuel. Os dois trocaram fotos e informações acerca de poucas peças, algo entre 3 ou 4. Veloso comenta: “mandava fotos pra ele, jogava as ideias e ele entrava em contato com as aldeias, né, com o pessoal nas aldeias, ele já tinha alunos no curso da UFG, aí eles faziam essa mediação, né”. As legendas tinham informações gerais como: nome das penas, nome das aves, quem coletou, quem reuniu a coleção ou quem introduziu no Museu Nacional, qual o nome foi atribuído ao item quando foi coletado. O conteúdo das legendas foi elaborado, então, por Pedro Ernesto, que, segundo relata Veloso, tomou para si essa responsabilidade.

A produção dos textos para os painéis expositivos seguiu uma dinâmica semelhante. Como Pedro Ernesto já tinha um conhecimento na área, acabou escrevendo os textos “Arte Plumária Karajá” e “Máscaras de Aruanã”. O texto “Maria Heloisa Fénelon Costa” foi produzido por João Pacheco e o texto “Os Karajás”, por Manuel, a pedido de João e de Veloso. Os textos “Coifa”, “Cinto Ritual” e “Bastão Obi”, tem autoria de Manuel, a partir dos relatos de Tuinaki Koixaru e Wequed Karajá. A participação de Manuel foi importante, mas pontual, ele ajudou Veloso na identificação de algumas (poucas) peças e a produziu os textos a pedido de João Pacheco. O antropólogo ressalta que não teve acesso ao projeto curatorial da exposição e não sabia quais peças seriam exibidas, em parte por conta da “pressa”, mas também pelo ânimo e pelo respeito que tinha por João Pacheco. Manuel também ajudou a organizar o evento de abertura da exposição, para o qual foi convidado pelo SEE/MN para dar uma palestra. Veloso fala sobre o cuidado que teve para que o nome das pessoas Iny consultadas na elaboração dos textos fossem identificados e mencionados nos painéis e na ficha técnica, ele relata que incluir esses nomes gerou boas devolutivas da parte dos Iny, que disseram que gostaram bastante do reconhecimento.

Sobre a presença dos nomes “Wequed Karajá (mãe)” e “Tuinaki Koixaru (filha)”, contribuindo para a produção dos textos, conversei com Tuinaiki por Whats App. Ela possui

graduação em Turismo pela Universidade do Estado de Mato Grosso, trabalhou na Secretaria Especial de Saúde Indígena e como chefe do Departamento de Assuntos Indígenas, nesse mesmo estado, possui projetos e pesquisas relacionados ao turismo e ao papel das mulheres Iny na preservação da identidade do grupo, através dos saberes e práticas relacionados a *ritxoko*. Atualmente, Tuinaki mora em Novo Santo Antônio (MT) e é diretora do “Instituto Cultural Maluaré”. Sua mãe, Wequed Kybyryra Karajá, é uma relevante ceramista Iny, e seu pai, Isarire Lukukui Karajá, foi um grande líder, que atuou como servidor público por 34 anos na Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em São Felix do Araguaia-MT.

Quando perguntei sobre a participação de Tuinaki e de sua mãe na exposição do Museu Nacional, a princípio, ela não se recordou de ter colaborado com alguma exposição do Museu Nacional. Ela conta que seu trabalho mais recente foi no “Projeto Presença Karajá”, acompanhando pesquisas sobre a coleção de Fritz Krause. Após buscar em seu e-mail se teria algum registro sobre a exposição, ela encontrou mensagens de Manuel Ferreira Lima Filho, que lhe enviou fotografias de 3 objetos e pediu que ela perguntasse para o seu pai o nome deles, porque um “amigo” dele do Museu Nacional estava precisando dessa informação.

Mandei algumas fotografias e informações sobre a exposição para Tuinaki e ela enfatizou que não participou diretamente da produção dos textos, que seu papel foi só mostrar as fotos para seus pais, Isarire e Wequed, e repassar para Manuel. Ela comenta: “bom eu achei que eles iam colocar o nome dele [Isarire], por isso fiquei sem entender quando você me perguntou sobre a minha participação, que foi somente de mostrar as fotos”. Tuinaki destaca que seu pai era um “grande conhecedor da cultura Iny”, que ele foi um dos idealizadores do Instituto Cultural Maluaré, mas não teve tempo para ver o instituto funcionando. Infelizmente, Isarire faleceu em 2021, acometido com o vírus da Covid-19: “o sonho dele era falar sobre a nossa cultura, mostrar aos *tori*⁸⁷ que mesmo com as transformações que ocorreram nas aldeias, a nossa cultura ainda estava bem presente, nossos rituais e danças”.

Até aqui apresentei algumas das etapas e critérios que marcaram a produção da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” e das coleções que fizeram parte da exposição, que pude rastrear, mapear e seguir durante a pesquisa, pelos relatos de Rachel, Veloso e Manuel e de uma discussão com a literatura etnográfica. Os momentos destacados deste processo não ocorreram de maneira separada e/ou linear, muitas coisas aconteceram ao mesmo tempo e foram feitas pelas mesmas pessoas, lembrando o contexto de pressa para responder a uma demanda urgente e as equipes reduzidas do SEE/MN e do SEMU que

⁸⁷ Termo utilizado na língua Iny para se referir aos não-indígenas.

atuaram na exposição. Vamos a seguir conhecer alguns aspectos do evento que marcou a inauguração da exposição e sua posterior reformulação provocada pela intervenção de um Iny.

3.7 Evento de inauguração: palestras, oficinas, violações e desdobramentos

A inauguração da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, do Museu Nacional (UFRJ), aconteceu no em Março de 2012, com atividades que incluíram palestras e oficinas. O convite da exposição diz se tratar de uma exposição temporária, que “apresenta ao público algumas das mais belas preciosidades sob a guarda da instituição e exalta a riqueza da cultura material dos Karajás, que foi recentemente reconhecida através do tombamento de suas famosas bonecas como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN” e faz uma homenagem a “etnóloga Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996), que coletou grande parte dos objetos expostos e que por mais de vinte anos exerceu a função de curadora do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional”.

Segundo a programação, o primeiro dia, 22/03/2012, contou as seguintes atividades. Duas palestras de abertura: “A Cultura Material dos Karajá, Brasil Central”, com Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho (UFG); e “Arte e Antropologia: A trajetória de Heloísa Fénelon”, com João Pacheco de Oliveira (MN/UFRJ). Exibição do filme “*Ritxoko*” (direção: Neto Borges): se trata do vídeo produzido pelo IPHAN, parte do dossiê que embasou o pedido do registro das *ritxoko* como patrimônio imaterial do Brasil. Finalizando com a inauguração da exposição. Oficinas com ceramistas Iny estavam programadas para os dias 23, 24 e 25/03/2012, sendo que no primeiro dia voltada para o público agendado pela Seção de Assistência ao Ensino, entre às 10h e 16h, e nos dois dias seguintes aberta ao público geral, em três horários (10h, 13h e 15h), com distribuição de senha 30min antes de cada sessão e vagas limitadas.

3.7.1 As mulheres Iny se negaram a entrar na exposição

O Setor de Etnologia e Etnografia, responsável pela exposição, convidou uma liderança Iny e duas ceramistas para as atividades de inauguração. Deste modo estiveram presentes na abertura da exposição Sansão Karajá – liderança Iny, cacique da aldeia Hawaló (Santa Isabel, Ilha do Bananal-TO), Koaxiru e Koixiaru, ceramistas Iny, da família de Sansão, com passagens e diárias pagas pelo Museu Nacional. A participação dos representantes Iny foi mediada através do antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho, que participou pontualmente da produção da exposição e foi convidado para realizar uma das palestras no evento. Quando os convidados chegaram ao museu e foram conhecer a exposição, antes da abertura, algo

inesperado aconteceu. Ao se aproximarem da sala da exposição, as mulheres Iny se negaram a entrar.

Veloso conta que percebeu que algo estranho estava acontecendo e perguntou a Sansão o que houve. Sansão conversou com as mulheres, voltou para falar com Veloso que o problema são os *ijasó* que estavam na exposição e que aqueles *ijasó* não poderiam estar ali daquela forma. Manuel fala que foi um susto quando ele viu as máscaras, ele relata que ficou incomodado, pois sabia que não podia colocar as máscaras daquela maneira, e percebeu o desconforto das mulheres e de Sansão. As mulheres narraram uma história, que aconteceu há muito tempo atrás, em que máscaras foram roubadas da “Casa Grande” e compradas por um americano. Veloso comenta que durante o encontro o grupo estava comentando bastante sobre William Lipkind, especialmente Manuel, que durante as trocas de informações com Veloso, tomou conhecimento da coleção de Lipkind que ficou no Museu Nacional, uma coleção que ele não sabia da existência e nem se tinha muitos registros, o que despertou sua curiosidade. Segundo Manuel, “a surpresa pela existência de uma coleção no Museu Nacional realizada por Lipkind se justificava, pois as etnografias dos Karajá não fazem referências a ela (Donahue,1982; Toral,1992; Rodrigues, 2008, 2008; Petesch, 1993, 1996), e nem mesmo o próprio Lipkind (1940,1948)” (LIMA FILHO, 2017, p.474). Veloso relembra que os representantes Iny associaram os *ijasó* da exposição à memória de um suposto “americano” que teria levado mascadas de aruanã da aldeia:

“A gente tava falando muito de Lipkind, né, e Manuel falava muito de Lipkind, um americano. E aí, o Sansão falou que as mulheres disseram a ele que elas escutavam a história de um americano, que tinha comprado uma máscara que tinha sido roubada da Casa Grande, né, que teria sido retirada por um Karajá, que teria vendido pra um americano, e que não rolava de ver aquilo ali, não era pra ver aquilo ali”.

Sobre o mesmo momento, Manuel comenta:

“Quando viu aquelas máscaras, [Sansão] lembrou que quando ele era menino, tinha ocorrido na aldeia que um *hyri* tinha deixado, comercializado ou tinha sido conivente e ganhado proveito com essa história, né. Então esse outro lado, puxou esse outro lado, da memória deles com relação às máscaras”.

As controvérsias em torno do colecionamento e da exposição das máscaras de *Ijasó* foram as que mais se destacaram nos relatos de fabricação da exposição. Ainda que seus rastros não estejam tão evidentes, visto que o objeto mais citado é justamente “a peça que falta” na exposição. Em 6 anos de exposição, nenhum outro evento parece ter sido tão marcante quanto a inauguração. Controvérsias que tencionam como esses objetos rituais e sagrados para os Iny saíram das aldeias e foram para o Museu Nacional, porque eles foram escolhidos para sair da reserva técnica e entrar na rota da exposição e o que levou as perspectivas da ornitologia, da museologia e da conservação – na lógica da produção de uma

exposição com acervo de etnologia indígena, em caráter de urgência e sem muitos recursos humanos e financeiros – a se sobreporem nos critérios de escolha do acervo mobilizado para a exposição em relação às perspectivas indígenas e, até mesmo, às práticas e reflexões antropológicas e museológicas que já estavam sendo realizados no SEE/MN e/ou pela equipe do setor.

As máscaras coletadas por Lipkind em 1938/1939 foram escolhidas porque os *ijasó* chamavam atenção e eram considerados “belos”, já haviam inclusive ganhado destaque em um trabalho anterior em que foram fotografadas junto a outras peças do acervo do museu, para compor materiais gráficos da instituição, como agendas, catálogos e prisms; porque exemplificavam a técnica da tapiragem, importante no ponto de vista da ornitologia; porque estavam em bom estado de conservação; mas, principalmente, porque a equipe do SEE/MN não conhecia o significado dos *ijasó* para os Iny, as restrições e segredos que envolvem sua produção, uso e visualização, as questões de gênero, o perigo para as mulheres Iny, as memórias das rotas não-oficiais as quais que essas peças certamente tiveram que ser submetidas para serem transformadas em objetos etnográficos. Veloso relata:

“E algumas máscaras foram colocadas na vitrine, não havia dúvida que era Karajá, o que motivou, inicialmente, essa correspondência com as três outras peças era a dúvida, né, parte de Pedro Ernesto, principalmente, se era Karajá. Eu só saberia se era Karajá por conta do nome colocado na etiqueta, né, uma numeração e tudo mais, eu não tinha conhecimento sobre as... Não houve assim, não lembro de ter acontecido uma... Acho que viu-se que ela estava em condições, Pedro tinha uma reflexão sobre isso, acho que Dante tinha feito uma reflexão sobre as máscaras, ornitológica, né, os usos e tudo mais”.

Durante as “trocas” entre Veloso e Manuel, as máscaras não foram mencionadas porque não havia “dúvida” sobre elas em termos de catalogação e classificação, a documentação museológica e os estudos ornitológicos garantiam que eram objetos “Karajá” e que a partir daqueles dados se produzissem descrições para as etiquetas e textos da exposição. Sobre a importância, de maneira bastante geral, a fabricação, a técnica de confecção. Descrições que não deram conta das dimensões complexas de atuação das *ijasó* na cosmologia Iny. Manuel comenta que não foi consultado em relação ao projeto expográfico e curatorial, ou a escolha das peças, sua participação foi marcante pois estabeleceu uma ponte entre SEE/MN e os Iny, mas dentro da cadeia de produção da exposição, a participação do antropólogo e dos Iny foi uma contribuição pontual, na produção dos textos e na identificação de algumas (poucas) peças.

Manuel reafirma que em nenhum momento autorizou a exibição das máscaras, diz que não sabia que esse material seria exposto e que se soubesse teria sugerido a não introdução na exposição. Manuel se define como um “outsider”, “coadjuvante”, e reafirma

que o “grande antropólogo”, o “pai da ideia”, era o João Pacheco, ainda que reconheça que com sua agenda atarefada e as muitas demandas com as quais tem que lidar, o curador do SEE/MN “ficava nas coisas maiores” e acabava não entrando “nesses varejos”, em relação a escolha das peças para a exposição, por exemplo. Manuel se refere ao contexto de produção da exposição utilizando a expressão “pressa institucional”, que acabou fazendo com que a exposição não tivesse um projeto curatorial pensado. Como uma pessoa externa ao SEE, é interessante como ele percebe um certo “atropelamento” em certos aspectos e decisões, que não são provocados por más intenções dos profissionais do SEE, mas sim pelas condições de trabalho, pela sobrecarga de demandas que os poucos servidores do departamento acumulavam.

As restrições e segredos dedicação aos *ijasò* são conhecidos na literatura etnográfica e pelos pesquisadores que trabalham com os Iny. Ao chegar nas aldeias, somos advertidos para ter um cuidado com as fotografias e com o posicionamento quando começam as danças de aruanã, por exemplo, eu como mulher devo ficar entre as mulheres. Toral (1992) indica que também não é recomendado capturar muitos detalhes dos *Ijasó*, que este pode ser considerado um comportamento inadequado.

Mesmo sendo um povo de comerciantes, os Karajá relutam em vender as representações de seus queridos *ijasò*, temendo que possam ser maltratados ou vistos por mulheres. Antropólogos e coletores etnográficos profissionais, ansiosos por adquirirem tais máscaras, conseguiram-nas historicamente em operações furtivas, com máscaras envoltas em cobertas sendo embarcadas de noite e em segredo na canoa dos compradores. Foi assim que procederam os alemães Paul Ehrenreich e Fritz Krause e o americano Francis Gow-Smith, que conseguiram tais máscaras em 1888, 1908 e 1925, respectivamente, para museus de Berlim, Leipzig e Nova York (TORAL, 1992, p.167).

Práticas de colecionamento desses objetos rituais e sagrados para os Iny foram analisados por Rafael de Andrade (2018), comparando o caso de Lipkind com a experiência de dois naturalistas alemães que estiveram no médio Araguaia, Paul Ehrenreich, em 1888, e Fritz Krause. No caso dos naturalistas, os paradigmas que orientavam suas práticas de colecionamento faziam parte tanto de um projeto de análise científica, como correspondia a expectativas museográficas dos museus alemães “ávidos por ‘provas concretas’ [...] a disposição que tinham para registrar os argumentos e restrições dos Iny sobre os aruanãs não diminuía o compromisso dos pesquisadores com a objetificação” (ADRADE, 2018, p. 58). Desse modo, reduzidos à condição de “máscaras interessantes” e considerados como objetos do mais alto valor científico, os *Ijasó* foram levados para acervos dos Volkerkunde Museum de Berlim e Leipzig.

O caso dos aruanãs é interessante pela condição em que se encontram ao serem expostos ou guardados em acervos museais. Como foi assinalado, os

aruanãs estão diretamente relacionados à vida, ao eterno, ao estável. No processo ritual essa condição é garantida com a queima de sua dimensão material/concreta – máscaras. Queimar a máscara é justamente a garantia do segredo, que resguarda aos aruanãs a condição de eternos. A materialização da eternidade dos aruanãs só é possível por meio da queima secreta das máscaras, pois é ela que abre a possibilidade de que sejam sempre atualizadas a cada ciclo ritual. A máscara que é colecionada, guardada ou exposta, é colocada à prova e ao sabor do tempo, revelando a condição mutável e efêmera da matéria no plano cosmológico terrestre. A redução que foi feita dos aruanãs à condição de máscaras colecionadas provocou uma distensão entre a sua dimensão “material” e “conceitual” – como se fosse possível separá-las. Neste sentido, a mesma operação que desestabiliza a eternidade intrínseca aos aruanãs é a que os coloca sob a condição do contingente, do movimento do tempo, da constante mudança, ideias que estão presentes nas teorias da “vida inerente às coisas” (Ingold, 2015) ou da “agência dos objetos” (Gell, 1998). Neste caso são de fato as máscaras-aruanaãs, em sua dimensão material/concreta, que “agem” ao motivar a ação dos atores a elas relacionados (Gell, 1998), uma vez que são exemplos evidentes da “ruptura” e da “contradição” provocadas pelo seu colecionamento [ANDRADE, 2018, p. 67].

A análise de Andrade (2018) leva em conta a agência dos *Ijasó* e revela as implicações da objetificação dessas máscaras que representam entes sagrados para os Iny. As reapropriações dos objetos colocadas em prática em exposição não estão necessariamente conectadas com a agência que os *Ijasó* tem para os Iny, mas também não estão completamente desconectadas deles. A exposição dos *Ijasó* vai mostrar que essa conexão se dá porque os objetos estão engajados em um conjunto de relações que é reafirmado no presente, desse modo ela atualiza, tenciona e reconfigura certos tipos de relações entre o Museu Nacional, os Iny e os objetos no momento contemporâneo.

A presença indígena na inauguração da exposição vai mostrar que os *Ijasó* estão em cena não apenas como objetos de “memória”, que remetem ao passado, mas também como objetos de “agência” no presente, que os objetos fazem parte de um emaranhado de memórias e agências entrelaçadas, “entangled objects” nos termos de nos termos de Nicholas Thomas (1991). Para o autor, é preciso contradizer “uma identificação difundida na pesquisa de museus e estudos de cultura material que estabiliza a identidade de uma coisa em sua forma material fixa e fundamentada” (p.4, 1991). Quando pensamos em “transformação” de objetos rituais e sagrados em objetos etnográficos, não podemos perder de vista que, mesmo que estejam engajados em usos e funções bastante específicos dentro dos museus, “objetos etnográficos” constituem em sua materialidade uma conexão com outros usos, significados e funções que esses mesmos objetos tem em outros espaços e contextos. Se tratando de acervos indígenas, as cosmologias de origem devem ser respeitadas pelas instituições museológicas.

3.7.2 Depois do acordo, o evento continuou...

Há poucos minutos da abertura da exposição, Veloso relembra que perguntou para Sansão o que eles deviam fazer, Sansão respondeu que era importante que a exposição

acontecesse, que poderiam inaugurar, mas pediu a Veloso que não deixassem mulheres Iny entrar na sala enquanto não resolvesse esse “problema” na vitrine. E, desse modo, após esse momento de tensão, o evento aconteceu. Veloso conta que Manuel falou sobre os Iny e apresentou vídeo da *ritxoko*, João Pacheco destacou a importância da relação entre o Museu Nacional e os Iny, e apesar de não estar na programação exibida no convite, neste primeiro dia do evento Sansão também fez uma fala sobre a importância da pesquisa e da exposição para os Iny.

Nas oficinas (Figuras 59 e 58), as ceramistas levaram algumas bonecas prontas, para serem exibidas e vendidas, e outras foram feitas lá, utilizando uma argila comprada por Veloso e Rachel em uma loja de artesanato do Rio de Janeiro. O objetivo era mostrar o processo de confecção das bonecas e proporcionar aos participantes a experiência de fazer uma *ritxoko* junto as ceramistas Iny. Outro momento que ficou na memória de Rachel foram as trocas entre os conhecimentos de Koaxiru, mãe de Sansão, e o conhecimento museológico, quando a ceramista olhando as *ritxoko* do acervo do Museu Nacional identificou quem fez a peça, falou que conheceu a pessoa e teve muito interesse pelas bonecas mais antigas, procurando saber como e de que material foram feitas e comentando como ela fazia de um modo diferente.

Figura 59 – Koaxiru Karajá oferecendo uma oficina de cerâmica na abertura da exposição



Fonte: Arquivo de Rachel Lima, Museu Nacional (RJ), 2012.

Figura 60 – Público participando da oficina com Koaxiru Karajá e algumas peças feitas durante o evento



Fonte: Acervo de Rachel Lima, Museu Nacional (RJ), 2012.

Veloso e Rachel lembram com muito afeto a presença dos representantes Iny no museu, de modo especial da forma como muitas crianças interagiram com os Iny durante as oficinas, achando muito interessante e pedindo para tirar foto. Veloso comenta que ganhou um presente de Sansão naquele dia. Durante a conversa online, ele se levanta para buscá-lo e retorna com uma *ritxoko* nas mãos, que me mostra sorrindo (Figura 61).

Figura 61 – Veloso mostra a *ritxoko* que ganhou de Sansão



Fonte: Print de vídeo-chamada realizada em 10/05/2022.

Foi Veloso, recém-chegado ao SEE, em sua primeira experiência de produzir uma exposição, quem teve que lidar diretamente e internamente com aquele conflito em torno das máscaras e providenciar sua retirada, que não foi imediata. A partir do (des)encontro Veloso

foi estudar mais sobre os *ijasó* do ponto de vista antropológico e etnográfico, ele comenta que procurou ler mais os trabalhos de Heloisa Fénelon, de Manuel, de André Toral, entre outras etnografias produzidas junto aos Iny. Nesse processo de pesquisa, que levou um tempo, foi descobrindo e aprendendo que existem várias camadas de interdição em torno dos *ijasó*, que só foram acessadas por ele após o constrangimento na abertura da exposição e através da sensibilidade das descrições etnográficas.

3.7.3 Outra intervenção Iny pede a retirada imediata das máscaras de *ijasó*

Passado o evento de abertura da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, Veloso comenta que teve início uma discussão interna no SEE/MN para a readequação do acervo em exposição, retirando os *ijasó* e incluindo novas peças que pudessem substituí-los na vitrine central, mas esse processo não foi imediato. Pouco tempo depois, um amigo Iny de Manuel, encontrou no site do Museu Nacional uma imagem que tinha a máscara de aruanã, entrou em contato com Manuel dizendo que tinha visto o convite da exposição. Se trata de Waxiy Maluá Karajá, que reclamou sobre os aruanãs estarem expostos daquela maneira e pediu que o material fosse retirado de circulação, tanto as peças da exposição, quanto as imagens encontradas online, que reproduziam as máscaras nos convites e no site do museu. Waxiy disse, ainda, que entraria com uma ação no Ministério Público contra o Museu Nacional caso o material continuasse exposto.

Em Abril de 2022, recebi na casa dos meus pais, em Palmas-TO, Waxiy e sua esposa Bikunaki Karajá – ambos da aldeia JK e que atualmente residem em Palmas – para conversarmos sobre a exposição. Bikunaki é professora de história na rede municipal, temos uma amizade que começou quando realizei o campo etnográfico que deu base para o meu Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais (MORAIS, 2018). Apesar de não ter tido contato com a exposição do Museu Nacional, Bikunaki tem muita experiência com “artesanato” e com educação indígena, em várias oportunidades ela demonstrou interesse pelas coleções das “coisas antigas dos Iny”, pensando tanto na educação de crianças e jovens Iny como também dos tori. Ao longo da pesquisa, acabei “descobrir” que o tal “aluno de Manuel” que fez a intervenção na exposição, é o marido de Bikunaki.

Waxiy, filho de uma antiga liderança tradicional Iny, Maluaré Karajá, é professor e servidor de carreira da Secretaria de Educação, Juventude e Esportes do Estado do Tocantins. Bikunaki e Waxiy vão nos ajudar a entender um pouco mais sobre as questões relacionadas em torno das “consequências” do colecionamento e da exposição desses objetos sagrados para os Iny; dos segredos e interdições de gênero presentes no mundo Iny; da

atualização, transformação e/ou manutenção de certos aspectos culturais Iny ao longo da história; das estratégias para reparar “erros” cometidos pelos museus, bem como discutir o papel dessas instituições para defender e valorizar a cultura Iny.

Waxiy não conhece o Museu Nacional pessoalmente, mas já ouviu falar do famoso museu e relembra ocasiões em que professores Iny, conhecidos dele, foram convidados para participar de eventos lá. Waxiy não teve essa oportunidade, e antes de qualquer pergunta, lembrou de uma situação em que seu pai, Maluaré, teria feito um alerta para ele e seus irmãos, algo que seria uma questão interna do povo Iny e que desperta neles um sentimento de “medo”, especialmente para quem “fez isso” ou até mesmo para a família de quem fez. O alerta era uma orientação, para “não colocar exposto para todo mundo o que é as máscaras, o que é o Aruanã”. Quando pergunto sobre como Waxiy ficou sabendo da exposição, ele comenta que certo dia estava na secretaria de educação, em Palmas-TO, e encontrou na internet cartazes de divulgação de um evento no Museu Nacional. Ao ver a imagem da máscara de aruanã no convite, logo ficou preocupado por conta do alerta feito por seu pai e começou a pensar em como impedir aquela exposição dos “segredos dos Iny”, considerando entrar com uma ação na justiça contra o museu. Ele relata:

Então aquilo ali estava sendo exposto, aí eu falei que eu ia entrar com ação. Gerou pra gente um incômodo, não somente incômodo, mas desrespeito a cultura indígena, a questão dos povos Karajá. Eu não sou nada contra, eu sou uma pessoa que realmente critica muitos pesquisadores, porque a gente não vê o retorno, então critico muito e aí eu te falei essa questão, esse é o resultado da pessoa que a gente recebe de braço aberto, colocar exposto que a gente mantém segredo, desrespeitando a nossa cultura. Eu vou entrar com processo, eu não vou consultar a comunidade, eu vou entrar com ação pública.

É interessante observar que nos termos de Waxiy o que aconteceu foi um “desrespeito a cultura indígena”, que remete tanto as práticas de exposição, quanto de colecionamento, ao mencionar o “retorno”, ou a falta dele, que é comum obter ao receber pesquisadores “de braços abertos”. Ao conversar com Waxiy e Bikunaki, ficou cada vez mais evidente que não é possível “separar”, mesmo que artificialmente, as coleções expostas nas vitrines do seu contexto de colecionamento, ainda que essas práticas tenham sido produzidas e realizadas em tempos por vezes muito distintos e distantes. Questões provocadas a partir da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, constantemente ativaram em Waxiy e Bikunaki memórias que remetiam ao colecionamento. O que lembra também a reação de Koaxiru e Koxiaro, ao entrar na sala da exposição, quando elas perceberam que tinham *Ijasó* na sala, se negaram a entrar e narrar uma situação em que alguém teria roubado mascadas de aruanã e vendido a um “americano”.

Quando pergunto a Waxiy e Bikunaki por que as máscaras não podem ser expostas, eles respondem partindo do colecionamento. A retirada das máscaras das aldeias, segundo eles, tem como princípio uma violação ao “segredo do Povo Iny”, ao que os homens fazem na “Casa Grande” e não deve ser comentado fora dela, quando termina o ritual as máscaras “tem fim” e quem deixou essas máscaras saírem para ir para o museu sabia que era errado. Waxiy menciona que seu pai, Maluaré, já sabia da existência das máscaras: “já ouvi meu pai falando sobre isso com nós, ele até falava assim, quando você for lá, toma cuidado, mas pediu pra não expor mais aquilo ali, tem que ficar escondido”. Bikunaki comenta que as máscaras, da forma como estavam expostas, colocam em grande risco as mulheres e que o desrespeito ao “segredo” provoca “consequências”. E os dois comentam que ninguém sabe quem foi o Iny que teria negociado as máscaras e que a pessoa não se expõe porque tem medo, porque essa atitude tem uma “consequência”.

Waxiy e Bikunaki utilizam bastante o termo “consequência” em nossa conversa. Pergunto se eles podem me explicar o que seriam essas “consequências” e a resposta vem em duas dimensões, “culturalmente” e “legalmente”, são os termos que eles utilizam. “Culturalmente”, são as “consequências para os Iny”, que são explicadas acionando castigos físicos, que podem chegar a morte e ao estupro das mulheres, e práticas de feitiçaria. Waxiy relata:

Porque você sabe que o Iny acredita muito na questão de feitiçaria, né, ele pode ser enfeitado para poder morrer, ele ou a família., senão pega alguns parentes próximos tipo irmão, ou sobrinho. Se for mulher, todos os homens vão para cima dela. Então isso é uma consequência que acontece, por desrespeitar a norma.

Bikunaki completa dizendo que essa violação pode levar a mulher a prostituição e por isso as mulheres tem muito medo. Segundo ela, a mulher pode ver desenhos, fotografias e ver aruanãs dançando. Mas na dança não deve ver de perto, “quando a mulher tá dançando junto com aruanã, não pode olhar para eles direto, né, sempre fica de cabeça para baixo”. Ela continua: “porque a máscara não é feita, ela não é confeccionada, na frente das mulheres, desde da parte da confecção dela já tem segredo, até as crianças, se for menino também, corre risco, se for menino criança que não passou ainda pelo ritual do *hetohokỹ*. A partir do momento que passam pela primeira iniciação. Os Iny passam ao longo da vida por alguns rituais que marcam sua passagem para categorias de idades distintas, sendo que para os homens o *hetohokỹ* é a “grande passagem, dando condições ao menino de ter acesso à Casa de Aruanã e aos seus ‘segredos’” (LIMA FILHO, 1994, p.163). Até passar por esse ritual, os meninos convivem muito mais com as mulheres e por isso muitos também tem medo dos aruanãs.

Waxiy e Bikunaki fazem uma avaliação do modo como as “consequências”, na explicação “cultural” tem ficado mais “brandas” com o tempo. Eles justificam essas transformações no “medo” que as famílias têm de que um de seus filhos ou netos cometam certos “erros” de forma inocente, por não ter conhecimento do que estavam fazendo. Os exemplos mais atuais citados se referem ao acampamento Terra Livre, que acontece todo ano em Brasília-DF. Eles relatam que mulheres Iny utilizaram adornos plumários (cocares) que são restrito aos homens e acompanhando danças restritas aos homens utilizando instrumentos como o maracá que são restritos a eles; e que homens Iny cantaram certas músicas que não deveriam ser cantadas em público, pois são restritas a “casa dos homens”.

Eles explicam que existem certos cocares que as mulheres podem usar, como o lori-lori, já outros são restritos aos homens. Também existem restrições a determinados adornos em relação as classes de idade e a passagem por certos rituais. Uma mulher utilizando o Rahetô por exemplo é algo que provoca grande polêmica entre os Iny. Bikunaki comenta que quem usa mais o cocar são mulheres Iny que são “mestiças”, porque as mulheres Iny não podem usar. E percebo uma certa distinção entre mulheres “tipo a Bikunaki”, filha de pai e mãe Iny, casada com Iny, e “mulheres mestiças”, que são filhas por parte de pai ou de mãe não-indígena, que se casaram com indígenas de outro povo ou com não-indígenas. Waxiy pergunta para Bikunaki se ela não usa cocar por causa dele ou por medo. Bikunaki responde que não usa porque não se sente bem, as vezes ela vê mulheres de outros povos usando, como Célia Xacriabá, e acha muito bonito, mas as mulheres Iny não podem.

Nesses casos durante o Acampamento Terra Livre, por se tratar de pessoas que cresceram no meio dos não-indígenas, Bikunaki e Waxiy consideram que eles não tinham conhecimento que o que estavam fazendo é errado e que tentaram ajudar principalmente as mulheres Iny, que quando souberam das reações dos homens Iny a suas atitudes, principalmente daqueles que estavam nas aldeias e viram através de vídeos no WhatsApp, ficaram com muito medo das “consequências”. E existe, também, casos de pessoas Iny consideradas “mestiças”, que “tem conhecimento e respeitam a cultura”.

As consequências “físicas” e imediatas, para Bikunaki e Waxiy, começaram a ficar “mais brandas” com o pai de Waxiy, Maluaré. E desde que ele faleceu os pajés estão “ficando mais fracos”. Segundo Waxiy, “hoje em dia quase não existe consequência de morte e espancamento, mas depois chega como sofrimento”. Esse “sofrimento” é “consequência” da feitiçaria. Ainda que a decisão da comunidade e do pajé, possa ser mais branda no sentido de evitar a morte, os castigos físicos e os estupros, as “consequências” espirituais sempre chegam e também são consideradas violentas. Ela comenta:

Talvez quando é adulto, a pessoa que fez aquilo, aí acontece com o filho, né, assim que o filho nasce, nasce morto né. Isso já é uma consequência que vai sofrer, mas de lá para cá, eu acho que isso amenizou muito isso, eu acho que deveria acabar, né com essa cultura. Tem tantas culturas bonitas que a gente pode estar mostrando, mas isso daí eu fico assim... É muito, eu acho muito perigoso essas coisas.

Como algumas “consequências”, na dimensão “cultural”, estão ficando mais “fracas” com o tempo, pergunto para Bikunaki e Waxiy se eles pensam que um dia o segredo dos homens em torno dos “Aruanã” e as “consequências” à sua violação podem mudar. Eles respondem rapidamente que isso é algo que na cultura nunca vai mudar. Inclusive comentam que, no caso da exposição, o incêndio do Museu Nacional que aconteceu em 2018 pode ser entendido como uma “consequência”. Waxiy diz que sentiu um alívio quando soube que as máscaras pegaram fogo durante o incêndio:

Até que, desculpa falar isso, quando o Museu Nacional queimou, pegou fogo, alívio veio para mim. Fiquei muito aliviado com aquilo ali. Porque com certeza aquilo ali dentro pegou fogo, então pelo menos isso. Por ter violado a cultura e tudo, tanto é que até eu falei assim, eu fiquei feliz, eu fiquei feliz com o museu ter pegado incêndio, eu não queria que todos queimassem assim, tipo o que aconteceu, mas pelo menos uma parte das coisas do povo Iny queimar já era suficiente para mim, para poder pagar essa consequência. Isso é algo que pode ser pensado, em relação à violação que eles, que alguém fez, né.

Além disso, a outra explicação sobre a “consequência” para o museu, se refere a dimensão “legal”. Waxiy demonstra ter um conhecimento dos processos legais e jurídicos que asseguram os direitos indígenas. Em caso como esse, por exemplo, caso o museu se negasse a atender o pedido, ela comenta que a ação pública não precisaria nem consulta a comunidade, visto que para os Iny essa violação é um entendimento compartilhado por todos da comunidade. Waxiy se refere a violação ao “segredo dos Iny” como um “crime” e diz que a “consequência” pode vir como “fazem os homens Iny”, mas que eles também podem acionar medidas legais, neste caso a “consequência” viria em termos de multa, indenização e prisão. Em todo caso, “de alguma forma tem que pagar”, seja “culturalmente”, seja “legalmente”:

A punição seria aplicar uma lei que rege legalmente sobre a cultura dos povos indígenas, a princípio, na constituição federal e com certeza pode ser indenizado por causa disso, uma coisa que os povos indígenas mantêm segredo que está sendo exposto. Então está garantido na Constituição Federal, o costume, a tradição, a cultura, então tem ali uma cultura nossa, o que está sendo exposto é uma coisa que diz respeito a nós, então a punição seria isso, a gente recorreria. A gente pode fazer da forma que os homens Iny fazem com o seu povo né, quando comete um erro, isso pode acontecer. Mas só que, por um lado, de uma parte, pode entrar com esse pedido. De alguma forma tem que pagar, porque a gente considera isso como um crime, culturalmente para a gente se torna isso”.

Ao perguntar se, na opinião deles, a participação de um Iny na produção da exposição e na formação da coleção poderia ter impedido a violação cometida em relação aos *ijasó*. A resposta de Waxiy me surpreendeu em um certo sentido e trouxe uma crítica bastante pertinente a questão da “presença indígena” nos museus.

Eu acho que talvez ele né, ele tinha dito que não tem como. Mas aí é aquela questão também, existe uma insistência, tem muita insistência. Tem muita gente que fica insistindo, não, tá, libera... Então uma coisa que muita gente talvez quer, é se livrar, ou impõe alguma questão financeiramente também, e pode ter acontecido isso também. Mas assim essa questão, realmente eu acho que, eu acho não, é importante esse processo, porque existe muita coisa que a pessoa acha que realmente deve fazer, deve colocar, mas tem muita coisa que não deve, coisas que não pode. Existe muita coisa que precisa realmente conhecer e realmente esclarecer, informar o motivo que não pode. Já ocorreu várias situações assim, dentro da comunidade mesmo, a gente já sabe esse resultado, a consequência que veio com várias pessoas e muita gente.

A fala de Waxiy revela as relações desiguais e assimétricas entre o museu – e seus representantes – e os “indígenas”, que se expande para a relação entre não-indígenas “interessados nas coisas do Iny” e os “Iny”. Waxiy está à frente da educação indígena no estado do Tocantins há muitos anos, desde 2000, acostumado a negociar, transitar e conviver entre o mundo dos Iny e o mundo dos *tori* – termo utilizado na língua Iny para se referir aos não-indígenas – e ele conta algumas histórias brevemente em que teve que lidar com essa “insistência” dos *tori*, que pode acabar levando os indígenas a “cederem”, seja pelo “cansaço” ou mediante uma pressão “financeira”. E essa atitude, em certas situações, pode se voltar contra os próprios Iny, como no caso das “consequências” do colecionamento e da exposição das máscaras de *ijasó*.

Waxiy entende que, da parte do museu possa existir uma falta de conhecimento que leva a acontecer essas situações, mas destaca também a “insistência” dos pesquisadores, que fazem coisas “escondidas” e “sem permissão”. Desse modo, não adianta só ter o contato, a consulta, ou a presença indígena, que muitas vezes é marcada por constrangimentos, convencimentos, assédio e insistências indevidas. É possível notar o prestígio que Waxiy e Bikunaki atribuem ao fato do museu querer fazer uma exposição sobre os Iny e ter em seu acervo objetos dos Iny, mas eles chamam atenção para o fato de que mesmo se tivesse um Iny na produção da exposição dizendo o que pode (ou não) ser levado para o museu e a forma como deve (ou não) ser exibido, pode ser que não tivesse “adiantado nada”, ou seja que não tivesse influenciado no curso das ações e nas decisões tomadas, devido a “insistência” que marca esse tipo de relação.

Esses foram alguns comentários de Waxiy e Bikunaki, que nos ajudam a entender os perigos, as violações e as “consequências” que envolvem o colecionamento e a exposição desses objetos sagrados para os Iny, que são cercados por restrições e segredos. A atitude de Waxiy ao ver o material da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” na internet, foi entrar em contato com Manuel, que se dispôs a ajudá-lo, entrando em contato com o SEE/MN e novamente intermediando a situação. Waxiy diz que Manuel “realmente conhece e sabe como essas coisas são para os Iny”, o que demonstra um reconhecimento da relação de

pesquisa e respeito do antropólogo em relação aos costumes e conhecimentos Iny. Manuel explicou para Waxiy que eles não sabiam que não podia expor e que entraria em contato com o SEE/MN e a direção do Museu Nacional para a retirada das peças da exposição e das imagens que estavam circulando online.

Analisando o caso em retrospecto, Waxiy percebe que seu objetivo na época foi “chamar a atenção do museu” e comenta a importância de conhecer seus direitos, pois na sua perspectiva, foi somente após indicar que entraria com uma ação na justiça que o Museu retirou os *ijasó* da exposição: “eu acho que eles só começaram a tirar depois que eu falei que ia entrar com essa ação pública, depois que ‘ameaçou’, assim, entre aspas, porque a ação pública é uma coisa que você não precisa nem do aval da comunidade, e só aí que eles correram para tirar”. Ele comenta que o Museu respondeu que iriam retirar e realmente retiraram, “pediram desculpas e falaram que não sabiam ainda que não podia, mas falaram com o Manuel”.

De fato houve um espaço de tempo entre a inauguração, momento em que o SEE/MN tomou conhecimento das problemáticas em torno do colecionamento e da exposição dos aruanãs, e a retiradas das máscaras da exposição. Não consegui chegar a um consenso sobre quanto tempo, mas o fato é que foi apenas com a intervenção de Waxiy e a mediação de Manuel, que a exposição foi modificada. Veloso negociou com a direção e a assessoria de imprensa do Museu Nacional, pediu autorização para a retirada não apenas das máscaras na exposição, como de todo registro de fotografias de aruanãs utilizadas pela instituição, online e também em materiais gráficos como totens e agendas.

Veloso passou por diferentes instâncias e precisou conversar com setores que não dependiam apenas do SEE. Veloso, o SEMU e Marilene participam da escolha das peças que substituíram as *ijasó*, introduzindo dois lori-lori na vitrine central (Figura 62). Após a retirada das máscaras, o destaque da vitrine se tornou as *ritxoko* que representavam a dança de aruanã, que passara de coadjuvantes a protagonistas. De algum modo elas retratavam a cena que estava no texto do painel localizado na vitrine central, traziam a questão dos aruanãs, mas sem expor as máscaras, nem causar nenhuma violação ao “segredo dos Iny”. Após a readequação do acervo, a “grande mudança”, pela qual o circuito expositivo iria passar para receber uma nova exposição de Arqueologia e que gerou para ao SEE/MN a demanda da abertura de uma exposição, não foi adiante. E a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, que foi prevista como temporária, permaneceu como uma exposição de longa duração até o incêndio de 2018.

Figura 62 – Vitrine central após a retirada das máscaras de *ijasó*



Fonte: João Maurício, arquivos do projeto “Documenta”, 2016.

Pensando nos objetivos que motivaram o tema e o acervo mobilizados com a exposição, a partir da resposta do SEE/MN e da realização da exposição com material Iny outros projetos com os acervos Iny do Museu Nacional foram desenvolvidos, tanto por iniciativa do SEE/MN, como de pesquisadores colaboradores. Representantes Iny participaram em diversos momentos de pesquisas compartilhadas, fotografias de coleções Iny do Museu Nacional circularam entre eles, seja nas aldeias na Ilha do Bananal-TO, seja em espaços como o Museu Antropológico e o Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena, ambos vinculados a Universidade Federal de Goiás, produzindo novas descrições e possibilitando novos engajamentos do acervo.

A questão da conservação do acervo plumário, levantada por Pedro Ernesto, foi contemplada pela troca do mobiliário de guarda das peças plumárias a partir do projeto de pesquisa coordenado por Manuel Ferreira Lima Filho sobre a coleção de William Lipkind, intitulado “Kanaxywe e o mundo das coisas Karajá: Patrimônios, museus e estudo etnográfico da coleção William Lipkind do Museu Nacional (LIMA FILHO, 2012), que como contrapartida ao acolhimento da pesquisa adquiriu mapotecas para a reserva técnica do SEE.

E o lugar de Heloisa Fénelon no SEE, na Antropologia e na relação com os Iny, além de ter sido colocado em evidência na exposição, tornou-se ainda o tema central da pesquisa de doutorado de Veloso, que foi defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação

em História da UNIRIO e que em 2022 recebeu uma Menção Honrosa no Prêmio Melhor Tese de Doutorado em História das Ciências, concedido pela Sociedade Brasileira de História da Ciência (SBHC)⁸⁸, o que em grande medida revela o valor da produção científica desenvolvida em torno da trajetória da antropóloga.

Além desses desdobramentos, que apesar de não terem sido exatamente planejados, estavam dentro das expectativas dos envolvidos na produção da exposição, existe uma série de outros desdobramentos decorridos de fatos inesperados e não-previstos que vieram à tona a partir da presença e da agência Iny, humana e não-humana, na exposição, como foi o caso do conflito provocado pelas máscaras de *ijasó*. E foram estes últimos que mais se destacaram no relato dos interlocutores desta pesquisa, quando trataram de uma avaliação sobre os “aprendizados” com a exposição, ainda que sejam os menos visíveis para aqueles que a tenham visitado presencial ou virtualmente. Desse modo, a retomada da memória desta experiência colocou o conflito de perspectivas – institucionais, antropológicas e indígenas – em torno da exposição e do colecionamento das máscaras de *ijasó* como um mediador entre práticas científicas “antigas” ou “do passado”, que devem ser abandonadas, e práticas mais “atualizadas” e “do futuro”, que são almejadas.

⁸⁸ Para saber mais: <https://harpia.mn.ufrj.br/heloisa-fenelon/>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais deste trabalho emergem como um espaço de reflexão a partir dos diálogos e das trocas vivenciados durante a pesquisa. Apresento, então, algumas reflexões em torno das complexas relações interétnicas que são tecidas entre museus, antropologia e povos indígenas. Nesse contexto, chamo atenção para o “tempo do colecionamento” e o “tempo da exposição”, explorando a forma como essas temporalidades aparentemente distintas se entrelaçam. E realizo algumas ponderações no sentido de uma avaliação da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional, com base nas reflexões decorrentes dos diálogos estabelecidos com interlocutores Iny e com interlocutores que estiveram envolvidos na produção da exposição.

Hugh-Jones (1992) se propõe a discutir a aquisição, distribuição e consumo de bens manufaturados entre os Barasana, indígenas Tukano do Rio Pirá-Paraná, Colômbia, a partir de uma abordagem biográfica dos objetos, com referência a proposta teórica de Kopytoff (2008). É interessante observar em sua investigação que nas relações interétnicas de trocas e comercialização entre “brancos e índios” (termos utilizados pelo autor), e também entre diferentes grupos indígenas, como se dá essa passagem de um regime de valor para outro, sobre as redefinições culturais e novos usos que os objetos vão adquirindo ao longo de sua vida, evidenciando que os grupos indígenas não são receptores passivos, mas que eles reagem e se adaptam a forças externas. O que não quer dizer minimizar a exploração, a colonização, o sofrimento, mas trazer os indígenas como agentes ativos e criativos nas relações interétnicas.

Considerando que, como estudado pelo autor, no “comércio entre brancos e índios, os dois lados podem não compartilhar totalmente o entendimento um do outro sobre o objeto, os valores e as relações sociais envolvidas” (HUGH-JONES, 1992, p.44), é preciso que essas negociações sejam cada vez mais expostas a todos os envolvidos, pautadas pelo compartilhamento e pela cooperação, não apenas em relação ao “o que entra e o que sai”, mas também na gestão e nas decisões tomadas. Visto que apesar dos objetos, muitas vezes tratados como “presentes”, oferecidos/adquiridos em troca de hospitalidade e informação – e que historicamente foram a base para a construção de grandes coleções e de grandes carreiras na antropologia – inseriam o antropólogo no sistema de trocas do próprio grupo, em negociações que envolvem outras demandas e contrapartidas que não devem ser minimizadas, mas que, de modo geral, não aparecem nos textos etnográficos, nas reflexões antropológicas e nas narrativas expográficas.

A reflexão de Hugh-Jones (1992) nos provoca a localizar o lugar da antropologia nas “trocas” entre indígenas e “brancos”, inclusive entre indígenas e antropólogos, especialmente chamando atenção para qual a contrapartida oferecida (ou não) pelos formadores de coleções etnográficas em cada contexto. Nesse sentido, ao olhar e seguir a biografia dos objetos de uma exposição “antiga” do Museu Nacional, posicionando os atores indígenas como “ativos e criativos”, esta pesquisa foi levada a reconstruir não só memórias em torno da exposição e dos acervos, mas também a recontextualizar a própria trajetória e história da prática científica antropológica e das relações interétnicas que esse espaço expositivo do museu articula, apresentando os resultados da exposição e da pesquisa a representantes Iny.

O relato de Veloso, Rachel, servidores do Museu Nacional, e de Manuel, pesquisador colaborador, enfatizam a importância da construção de parcerias interpessoais, institucionais e interculturais, que levam tempo e que contrastam com a pressa e a urgência que muitas vezes é exigida por demandas externas urgentes. As perspectivas institucionais, que foram abordadas neste trabalho no contexto do Museu Nacional, relevam dinâmicas que nem sempre aparecem em análises de exposições, que dizem respeito ao cotidiano do trabalho no museu, realizado por uma série de profissionais, que muitas vezes são invisibilizadas e exercem suas funções em condições precárias. A aproximação com os relatos do cotidiano de trabalho no SEE/MN, nos permitiu compreender como a equipe enfrentou desafios significativos durante a produção da exposição.

A escolha de montar a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” surgiu como uma alternativa viável, em grande parte devido às relações construídas entre o SEE, ceramistas e lideranças Iny, bem como a colaboração com pesquisadores da Universidade Federal de Goiás. E o ornitólogo Pedro Ernesto Correia Ventura desempenhou um papel fundamental nesse contexto, ao mobilizar esforços para chamar a atenção para a necessidade de melhorar as condições de acondicionamento da plumária. Além disso, a exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” foi uma oportunidade estratégica para reconhecer e homenagear o legado intelectual de Maria Heloisa Fénelon Costa, com sua trajetória multifacetada, sua contribuição antropológica, sua abordagem cuidadosa na coleta e documentação dos objetos e seu papel crucial na reorganização do acervo do Museu Nacional.

Entre os Iny, uma série de artefatos estão presentes na vida cotidiana e ritual, presentes desde a narrativa mitológica da criação do mundo, rituais relacionados ao ciclo da vida, a atividades do dia-a-dia nas aldeias, articulando também uma intensa rede de trocas entre diferentes famílias, parentes e aldeias, na comercialização do artesanato com não-

indígenas, e, também, em acervos de instituições museológicas⁸⁹. Sob diversos paradigmas científicos e antropológicos, diferentes tipos de objetos do povo Iny foram levados para museus. A breve incursão na trajetória de William Lipkind e Heloisa Fénelon, mostram um pouco das complexas das motivações e práticas associadas ao colecionamento de objetos etnográficos em diferentes momentos do século XX no Brasil, bem como a influência de perspectivas teóricas da época, levantando questões sobre a aquisição desses objetos e sua exibição em museus.

No texto “Introdução: mercadorias e a política de valor”, Arjun Appadurai (2008) debate sobre a relação entre humanos e objetos e discute sobre novas formas de circulação de dádivas e mercadorias, através de exemplos etnográficos, mostrando rotas e desvios em contextos de globalização, além de olhar para os objetos em diferentes modos de produção e distribuição de desigualdades. Appadurai apresenta uma coletânea de textos que, de modo geral, vão argumentar que as coisas, assim como as pessoas, têm uma vida social. Na perspectiva do autor, a abordagem sobre a circulação dos objetos de Marcel Mauss (2003), através da noção da dádiva como uma das formas de estabelecer relações sociais, compostas por movimentos de dar, receber e retribuir, se desdobra em uma série de problemáticas que podem ser levadas para os estudos sobre a formação de coleções etnográficas para museus.

Segundo Appadurai, Mauss contribui para contrapor a tendência contemporânea, presente no senso comum ocidental, de considerar o mundo das coisas como um mundo inerte, mas esse sistema-dádiva pode ser ampliado ao concentrar a análise na trajetória dos objetos e nos vínculos que eles estabelecem ao circularem entre diferentes regimes de valor.

Tal perspectiva pode ser sintetizada da seguinte forma: a troca econômica cria o valor; o valor é concretizado nas mercadorias que são trocadas; 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 e a *política*, em seu sentido mais amplo (APPADURAI, 2008, p.15).

Esta dissertação em grande medida mostra, como foi colocado por Appadurai, que “na medida em que as mercadorias percorrem distâncias cada vez maiores (institucionais, espaciais ou temporais), o conhecimento sobre elas tende a se tornar parcial, contraditório e diferenciado” (APPADURAI, 2008, p.77). Ao seguir alguns dos rastros deixados pelos movimentos das coleções que estiveram na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”,

⁸⁹ A presença e agência dos artefatos Iny fazem parte da reflexão antropológica e de muitas pesquisas etnográficas realizadas com o grupo (DONAHUE, 1982; TORAL, 1992; COSTA, 1986; LIMA FILHO, 1994; TAVEIRA, 2012; NUNES, 2016). E a prática colecionista dos pesquisadores que em seus trabalhos de campo formaram coleções etnográficas também tem sido tema de análises recentes (LIMA FILHO, 2017; EWBANK, 2015; ANDRADE, 2016; MORAIS, 2018; YABAGATA, 2019; VELOSO, 2021).

alcançando etapas que vão do colecionamento, passando pela troca/distribuição, até o consumo (se pudermos dar esse nome a fase de exibição nas vitrines do Museu Nacional), tivemos a chance de observar o modo como o conhecimento sobre esses objetos, ao percorrerem grandes distâncias físicas e transitarem em diferentes contextos intelectuais, foi se transformando ao longo de suas trajetórias. E, ainda, como o vínculo estabelecido entre os Iny, os colecionadores e o museu e os próprios objetos, tem seu valor atribuído a partir de critérios que são políticos.

O caso dos *ijasò* é bastante emblemático. O modelo processual de Igor Kopytoff (2008) também nos ajuda a pensar nele. O autor propõe que a fase de “mercadoria” não exaure a biografia de um objeto e que os objetos podem transitar dentro e fora desse estado. Essa é uma abordagem que dialoga com as diferentes perspectivas mobilizadas neste trabalho, na medida em que complexifica o “objeto etnográfico” para além da simples representação material estanque e cristalizada. Em outros termos, podemos pensar que a fase de “máscara”, por exemplo, não esvaziou a vida dos *ijasó* levados por colecionadores para o Museu Nacional, ainda que as operações realizadas pelo museu e pela Ciência ao recebê-las como “peças” possam ter produzido um apagamento de sua biografia.

Esses conflitos, que surgiram a partir da exposição de objetos sagrados, que são estão envolvidas em muitos segredos para os Iny e que não deveriam ser expostas publicamente, revelam uma série de complexidades e conflitos que permeiam a relação entre instituições museais, pesquisadores e comunidades indígenas. Outra classificação que aparece nas narrativas em torno da produção da exposição é que os *ijasó* são vistos pelos profissionais do museu apenas como “plumária” e são escolhidos, primeiramente, a partir do seu estado de conservação. Enquanto os *ijasó*, ao serem visto por uma mulher Iny por exemplo, ativaram um registro de seu estado diferente daquele de “objeto etnográfico” ou “plumária”, pois retomaram a memória de um “roubo” por um suposto “americano”, além da ameaça das “consequências” perigosas que elas estavam correndo risco ao olhar aquela vitrine.

A intervenção de Waxiy e sua ameaça de entrar com uma ação legal contra o Museu Nacional destacam a importância do reconhecimento dos direitos indígenas e da necessidade de respeitar os segredos e as restrições culturais das comunidades indígenas. O relato de Waxiy e Bikunaki também evidencia as tensões entre o conhecimento indígena e o conhecimento acadêmico. A insistência dos pesquisadores em coletar e expor objetos, muitas vezes sem o consentimento ou o conhecimento das comunidades indígenas, gera conflitos e desconfiança. A falta de compreensão e respeito pela cultura e pelos segredos indígenas por parte das instituições museais e dos pesquisadores é destacada como um problema recorrente.

Além disso, a discussão sobre as “consequências” culturais e legais da violação dos segredos Iny, mencionada por Waxiy e Bikunaki, demonstram a importância de reconhecer e respeitar os saberes e a cosmologia Iny. As “consequências” mencionadas incluem desde punições físicas até questões espirituais, refletindo a profundidade das preocupações dos Iny em relação à exposição de seus objetos sagrados.

Os servidores do SEE/MN se basearam na documentação museológica disponível, e em grande medida na descrição ornitológica, de modo que não tinham “dúvidas” sobre os *ijasó* que precisassem ser esclarecidas com os Iny através da mediação do antropólogo colaborador. Porém, o que eles não sabiam é que as fichas museológicas da coleção de William Lipkind, algo que se repete em relação a tantos outros objetos, em tantos outros museus, apresentavam uma grande lacuna em relação a trajetória, ou a vida social, dos *ijasó*. Um avanço importante para as coleções etnográficas feitas por Heloisa Fénelon, em relação a coleção feita por William Lipkind por exemplo, foi ampliar seus campos de registro e análise etnográficos para incluir um pouco mais de informações sobre a trajetória desses objetos, como é o caso de apresentar o nome e quem são as artesãs que os produziram, com quem trabalhou, o seu lugar nessa “troca” e em quais condições foram realizadas, o valor pago por cada objeto, além de apresentar descrições de sua produção, usos e significados através de suas produções acadêmicas.

A reflexão proposta nos ajuda a perceber que os inúmeros desvios de rota na trajetória de objetos etnográficos, torna a tentativa de rastreá-los mais complexa, na medida em que complexifica o movimento e as mediações que estes podem ter e exercer na vida e na dinâmica social. Nesse sentido, pensar nos caminhos percorridos pelos objetos Iny até chegar ao Museu Nacional, e nos elementos que foram até aqui relacionados sobre a produção e a circulação das coleções, revela a multiplicidade de materialidades e agências que estão emaranhadas nas relações de trocas que envolveram suas trajetórias:

Neste tráfego de artefatos, podemos encontrar hoje a maioria das mais sérias questões de debate cultural no fluxo internacional de mercadorias “autênticas” e “singulares”. [...] As disputas atuais dos museus e governos norte-americano e britânico com vários outros países trazem à tona todos os embaraços políticos e morais que passam a estar em jogo quando as coisas são desviadas, repetidas vezes, de suas rotas mínimas e convencionais, e são transferidas por modos tão variados que fazem com que suas histórias de reivindicações sejam extremamente difíceis de julgar (APPADURAI, 2008, P.43).

Em um contexto de disputas, ao olhar para a biografia das coisas, percebemos também as contrapartidas envolvidas (nem sempre óbvias ou legais), os desvios de rota, as significações que esse objeto vai ganhando ao longo de sua produção e circulação. Durante esta narrativa etnográfica, busquei provocar o leitor a exercitar o olhar e a sensibilidade para

perceber a forma como os objetos mediam o “dar, receber e retribuir”, equilibrando ou trazendo a um novo patamar as relações entre indivíduos e grupos, e para a noção de que não são só as pessoas que dão valor às coisas, mas que as coisas também dão valor as pessoas. É interessante, também, pensar que não são apenas os objetos que se transformam dentro da cadeia museológica, pois são eles também atores que operam na transformação desse circuito.

Assim como a produção de um artefato, seja um cesto, um computador ou uma casa, a produção de coleções e exposições implica em muitos processos de transformação. Reunir, negociar, comprar, trocar, deslocar, tomar, organizar, catalogar, restaurar, classificar, conservar, fotografar, digitalizar, expor (offline e online), são práticas que envolvem diversos atores, humanos e não-humanos, em uma cadeia museológica formada por um conjunto de transformações. Esse processo passa por escolhas, incorporações e concepções que vão entrar ora em dissonância, ora em ressonância, com outras formas de engajar os objetos em outros lugares. É seguindo essa linha que podemos pensar as coleções e exposições de museus etnográficos sob outras perspectivas, na medida em que compreendemos que elas conectam diferentes gerações de antropologia, antropólogos e povos indígenas, chamando atenção para a necessidade de revisitar os acervos, as condições em que foram elaboradas e o status das coleções.

Práticas de colecionamento que retiraram determinados artefatos de seu contexto e tentaram esvaziá-los dos sentidos e das associações que os envolvem, precisam ser revistas, considerando que os objetos têm múltiplos engajamentos e classificações, carregam histórias e trajetórias, em que o status de “objeto etnográfico” é só um deles.

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo a outro, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais chamadas, convencionalmente, de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiririam novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do denominado processo de musealização que, grosso modo, é dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável – tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu –, apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintivas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exotividade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas (CHAGAS, 2009, p.22).

Ao voltar o nosso olhar para a vida social dos objetos, podemos perceber como determinados objetos mudam de “status” ao serem levados de seus contextos de “origem” até os museus, e dentro do próprio museu. Mas também compreendemos que a agência dos

objetos tem provocado rupturas importantes em relação aos critérios de colecionamento e exposição dos acervos indígenas, ao lugar dos objetos dentro de programas de pesquisa específicos e os paradigmas científicos que orientam essas práticas.

Desse modo, podemos dizer que os *ijasò*, colocaram questões ao SEE/MN, aos pesquisadores e a antropologia, incontornáveis, transformando o museu como um campo que está em constante construção-disputa. Essas foram algumas provocações que as contribuições de Appadurai sugerem a abordagem em torno da produção e dos desdobramentos da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, apresentada nesta dissertação. O esforço empreendido, buscou, colocar coleções e exposições etnográficas sob a perspectiva de uma construção, acompanhando “descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos” (GONÇALVES, 2007, p. 15).

Marília Xavier Cury define o processo de musealização como “uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação” (CURY, 2006, p.26) e considera que a exposição é uma forma particular de comunicação museológica, também caracterizada por uma “seleção de valores”. Nesse sentido, para a autora, “os objetos selecionados para uma exposição são, na verdade, escolhidos (valorados) duas vezes: a primeira para integrar o acervo da instituição (ou in situ) e a segunda para associar-se a outros objetos – também escolhidos – para serem expostos ao público” (CURY, 2006, p.26). Podemos pensar o tempo do colecionamento e o tempo da exposição como etapas diferentes na valoração dos objetos, que estão relacionadas, mas que não necessariamente são guiadas pelos mesmos valores, estes podendo ser semelhantes e/ou diferentes, ter aproximações e/ou afastamentos, singularidades e/ou universalidades.

Se em um momento inicial, planejando a escrita desta dissertação, tentei separar práticas de colecionamento e práticas de exposição, didaticamente, como estratégia para a composição do texto, para construir uma linha do tempo em que primeiro viria o colecionamento e depois a exposição, durante a retomada das entrevistas e dos cadernos de campo, fui percebendo que esses dois “momentos” na trajetória dos objetos estão intrinsecamente correlacionados, talvez de forma indissociável. Do mesmo modo, não faria sentido apresentar os colecionadores desconectados do contexto de produção da exposição, considerando que foi através da exposição que determinadas coleções, práticas de colecionamento e colecionadores entraram numa rota de discussão, reflexão, revisão e engajamento em projetos de pesquisa que dificilmente teria acontecido com a evidência que tiveram caso continuassem guardados nas reservas técnicas.

Em outros termos, a exposição “traz” os objetos “de volta a vida”, expressão utilizada por Tim Ingold (2012) para desestabilizar teorias em que os objetos são vistos sob a perspectiva de modelos hilemórficos, que separam os objetos em forma (imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente) e matéria (passiva e inerte). A abordagem ecológica de Ingold propõe “uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final e aos fluxos de transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria” (INGOLD, 2012, p.26). Quando olhamos para as coleções etnográficas como “coisas”, como um “acontecer”, uma “reunião de vidas”, um lugar onde vários acontecimentos vão se entrelaçando, vamos inseri-las de volta a processos, fluxos e transformações vitais. Processo semelhante ao autor descreve quando fala sobre “participar com a coisa na sua coisificação” (INGOLD, 2012, p.30).

Foi um desafio descrever práticas de colecionamento e exposição de acervos Iny, partindo de memórias e incertezas dos “bastidores” de sua fabricação, dialogando com atores que fizeram a diferença em certas situações, para identificar ações e eventos que foram fundamentais e possibilitaram a produção da exposição como um artefato. A narrativa propõe uma abordagem das coleções etnográficas que articula um duplo exercício de “historicização radical e profunda” dos acervos (OLIVEIRA, 2007) e de compor relatos de risco (LATOUR, 2012). Esse exercício foi marcado pela dificuldade de lidar com a multiplicidade de camadas temporais de objetos e coleções marcados por tantos deslocamentos, das aldeias para o museu, da reserva técnica para a exposição.

Dificuldade que, como alerta Clifford (2016), advém em grande medida da própria lógica colecionista e exibicionista dos museus, que buscam (sempre que possível e com muito empenho) isolar as práticas museológicas dos contextos coloniais que as produziram, esconder os vestígios de seus vínculos históricos com uma longa tradição de exibição do “exótico” em grandes metrópoles do ocidente, que por muito tempo basearam-se em critérios racistas de classificação e práticas violentas como o sequestro de bens e pessoas.

Coleções, mais especialmente os museus, criam a ilusão da representação adequada de um mundo, em primeiro lugar, recortando os objetos de contextos específicos (quer culturais, históricos, quer intersubjetivos) e fazendo com que “representem” todos abstratos – uma “máscara bambara”, por exemplo, torna-se uma metonímia etnográfica para a cultura bambara. Em seguida, elaboram um esquema de classificação para guardar ou expor o objeto de modo que a realidade da própria coleção, sua ordem coerente, suprima as histórias específicas da produção e da apropriação do objeto. [...] O mundo objetivo é dado, e não produzido, e assim as relações históricas de poder no trabalho de aquisição ficam ocultas. O fazer do significado na classificação e exposição no museu é mistificado enquanto representação adequada. O tempo e a ordem da coleção apagam o labor social concreto do seu fazer (CLIFFORD, 1994, p.72).

A reflexão de Johannes Fabian (2013) em torno do compartilhamento da pesquisa antropológica, estendido a produção de coleções-exposições etnográficas, pode nos ajudar e entender esse descompasso entre o tempo do colecionamento e o tempo da exposição. O autor indica que “a história de nossa disciplina revela que esse uso do tempo quase invariavelmente é feito com o propósito de distanciar aqueles que são observados do Tempo do observador” (FABIAN, 2013, p.61). Ou seja, o distanciamento temporal e a negação da coetaneidade, do compartilhamento do tempo presente, foi uma estratégia (e em muitos casos ainda é) da antropologia, em suas formas de descrição, análise e conclusões teóricas:

Se a coetaneidade, o compartilhamento do tempo presente, é uma condição da comunicação, e o conhecimento antropológico tem suas origens na etnografia, que é claramente um tipo de comunicação, então o antropólogo quando etnógrafo não está livre para “conceder” ou “negar” a coetaneidade a seus interlocutores. Ou ele se submete à condição da coetaneidade e produz conhecimento etnográfico ou se ilude na distância temporal e não alcança o objeto de sua busca [FABIAN, 2013, p.67].

Colocando em questão a temporalidade dos museus, embora os atos de expor os acervos Iny tenham acontecido em um contexto temporal, espacial e científico diferente daquele que remete aos atos de colecionar, nesse relato etnográfico elas se misturaram. Através da interlocução com servidores, antropólogos e representantes Iny, percebemos que essa relação não pode ser “isolada” e que ela é atravessada por uma série de outras práticas, negociações e agências, que envolvem a circulação e a vida desses objetos, que transitam diferentes dimensões. A reflexão envolveu o contexto de produção das coleções e das práticas museológicas e revelou o museu como “zona de contato” (CLIFFORD, 2016). Analisar o caso concreto da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” nos mostrou, o museu como um espaço onde diversos povos interagem, por vezes envolvendo desigualdades e conflitos. Mas destacou também sua importância como um local de encontro intercultural e complexo, onde se faz luta política.

Trabalhar junto a essas coleções Iny produzidas em tempos passados, com as memórias de uma exposição “antiga”, bem como com os diferentes interlocutores indígenas e aqueles ligados ao SEE/MN, desde a oficina “Reconstrução das Coleções Etnográficas do Museu Nacional”, foi mostrando como as práticas mediadas pelo um museu podem ser ressignificadas e apropriadas a partir da luta e do protagonismo indígena. Este trabalho também mostra como os Iny, que pude dialogar e conviver na produção desta dissertação, estão demandando o acesso a esses objetos “dos antigos”, a oportunidade de conhecer as histórias que esses objetos evocam, de utilizar esses acervos e de contar suas próprias histórias. As coleções e os museus, ainda que representem para eles *tori bdédyynana* (“coisa

de não indígena”)⁹⁰, são considerados instrumentos de luta por direitos, valorização cultural, de retomada de memórias e de saberes Iny.

Essa apropriação do museu como ferramenta de luta pode ser entendido como expressão da busca por uma “cidadania patrimonial”, termo cunhado por Lima Filho (2015) para se referir às atuações dos grupos sociais e étnicos quando estes interagem com as políticas patrimoniais, destacando uma modulação inerente a essa prática, que em certos momentos pode optar por utilizar os mecanismos oferecidos e em outros momentos negá-lo. Dois exemplos citados pelo autor tratam de situações que envolvem o povo Iny, em relação as bonecas *ritxoko* e as mascadas de *ijasò*, que destacam a maleabilidade da cidadania patrimonial e a agência indígena em cada caso:

Dessa maneira, o patrimônio é útil tanto quando o português, a escola não indígena, a vereança são úteis para os indígenas no jogo de poder intercultural ou não. A boneca Karajá pode e deve ir para o Museu e sua patrimonialização pode incrementar o empoderamento das mulheres e arranjos domésticos num grupo étnico fortemente marcado pela dimensão do gênero, mas as máscaras de Aruanã devem ser queimadas, portanto, não é coleção nativa, é fabricação para uso rituais circunstanciados pelo princípio da cultura. Se estiverem nos museus, as máscaras de Aruanãs são exemplos da prática colonialista, antiética, violenta, seja em que nível de interação possa ter ocorrido entre os Karajá, os viajantes, os etnólogos e os sertanistas. O patrimônio é bom para jogar caso os atores estejam dispostos a jogar. Caso contrário, o patrimônio será refratado pelos grupos sociais. Essa capacidade de refração ou de opção até onde deve seguir o jogo patrimonial é mais uma característica da maleabilidade da cidadania patrimonial. Ou seja, a refração/opção rompe com a passividade da inércia [LIMA FILHO, 2015, p.143].

Podemos observar a partir do protagonismo indígena e das comunidade indígena, que tem desempenhado um papel fundamental nesse processo de reconstrução e atualização das práticas de colecionamento e exposição de seus acervos, pensando nas coleções e exposições do “futuro” do Museu Nacional, como esse processo oferece diversos exemplo da modulação identificado por Lima Filho (2015), na busca pela cidadania patrimonial. Percebemos as negociações, o que deve ser interdito, o que é refratado, o que é escolhido pelos atores como instrumentos interessantes alcançados a partir do museu, das coleções e das exposições museológicas. Demandas por práticas que não devem ser realizadas, que em alguns momentos e lugares não são interessantes, mas outras que são importantes que fazem sentido e contribuem em suas lutas, em uma abordagem colaborativa e descentralizada.

Neste ano de 2023, cinco anos após o incêndio no Museu Nacional e mais de 10 anos após a inauguração da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, o SEE/MN convidou Socrowé Karajá e Ixysé Karajá, acompanhados de Manuel Lima Filho e Rafael

⁹⁰ Termo utilizado por Mairu Karajá, (2022) para se referir a mecanismos jurídicos, políticos e constitucionais que “fogem” da perspectiva e cosmologia Iny e que não encontram termos correspondentes na língua *inyrybè*.

Andrade, para participarem do “Festival Museu Nacional Vive”, realizado na Quinta da Boa Vista (08/09/2018). O grupo foi acompanhado pelo curador do SEE/MN, João Pacheco de Oliveira em uma roda de conversa sobre a atual proposta curatorial que vem sendo desde 2018 e conseguimos conhecer brevemente durante este trabalho. Escolho a cena deste encontro para finalizar este trabalho, eu não estive presente, mas recebi as fotos e as notícias como um abraço. Esta imagem simboliza não só renovação de laços “antigos” de pesquisa, de luta e de afeto que tornaram esta dissertação possível, como também inspiram a seguir os “novos” rastros que surgirão a partir da reconstrução.

Figura 63 – Crenivaldo Veloso, Rafael Andrade, João Pacheco, Socrowé Karajá, Ixysè Karajá, Renata Valente, Manuel Lima Filho e Paula Aguiar no Festival Museu Nacional Vive



Fonte: Instagram “Etnomuseu”, Rio de Janeiro-RJ, 2023.

ANEXO I – Relação do acervo exposto

Lista de referências que contribuíram para a identificação das peças e coleções da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” (2012) do Museu Nacional:

- Arquivos digitais produzidos no âmbito do projeto “Documenta Etnológica: coleções Tikuna, Karajá e Guarani” (CNPq, 2016/2017), coordenado por Edmundo Pereira, à época coordenador do SEE/MN⁹¹. Em um espaço virtual de armazenamento de arquivos em nuvem (“One Drive”), em que é possível “ver” as peças do acervo do SEE/MN através de fotografias, explorei pastas e subpastas como quem em um acervo físico abriria gavetas ou armários, buscando pelo material Iny. Encontrei fotografias da sala “Os Karajás: Plumária e Etnografia” e das peças em exposição. As fotografias das peças e das vitrines são do fotógrafo João Maurício, que foi contratado pela equipe do projeto “Documenta” para realizar os registros. O número de tombo que aparece nas fotografias junto as peças contribuiu no processo de buscar, reunir e relacionar mais informações sobre as coleções/objetos.

- O site do SEE, que dedica um espaço para as exposições “Desaparecidas no Incêndio”, onde é possível visualizar algumas fotografias e informações do acervo etnológico do Museu Nacional que estava exposto do antes do desastre de 2018. Na área “Os Karajás” encontrei fotografias/informações de 31 objetos do acervo Iny que em tese esteve na exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. Sobre os objetos são apresentadas informações como: data e local de coleta/aquisição, origem, descrição, material e coletor, mas em muitos casos nem todos os campos estão preenchidos. Entre esses objetos, notei a ausência de dois deles, uma cinta e uma diadema, nas imagens do tour virtual, no relatório da exposição e na “reserva técnica virtual”.

- A tese recém-publicada de Veloso (2020), que utiliza como fontes alguns materiais relacionados as coleções etnográficas Iny do SEE, como documentos etnográficos (diários de campo, cadernetas de anotações, dados de recenseamento, dados de prestação de contas) e documentos museológicos (catálogos de coleções, fichas catalográficas de objetos). Ao final da tese, o autor disponibiliza um anexo intitulado “COLEÇÃO INY-KARAJÁ / MARIA HELOISA FÉNELON COSTA (1960) - Reunida nos trabalhos de campo de 1957 e 1959-1960”. A tabela apresenta 7 colunas cujo conteúdo são: “Foto”; “Números atribuídos pela pesquisadora Heloisa Fénelon, organizando o material coletado a ser introduzido na coleção do Setor de Etnologia do Museu Nacional”; “Números atribuídos no processo de introdução do material no Setor de Etnologia do Museu Nacional”; “Artesã ou Artesão “(classificação baseada no “sexo” adotada por *Heloisa Fénelon*); “Aldeia”; e “Data/Preço”. A partir do número de registro atribuído pelo SEE, nessa lista localizei 4 peças que fizeram parte da exposição “Os Karajás”.

- O projeto “Thesaurus: diálogos interculturais e museologia compartilhada” (2019-2021), sob a coordenação de Manuel Ferreira Lima Filho, disponibilizou em repositório digital de livre acesso 223 objetos da coleção William Lipkind (1938/39) do Museu Nacional⁹². Nesse acervo localizei 6 peças da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”. Os metadados utilizados na plataforma incluem os seguintes campos: fotografia, identificação da coleção, instituição, número de registro, autor(a), nome do objeto, nome em *inyrybè*, categoria, subcategoria, matéria-prima, medidas, número de peças, descrição museológica, descrição étnica em

⁹¹ Contando com o apoio de pesquisadores consultores, indígenas e não-indígenas, o projeto tinha como objetivo “a produção de materiais didáticos textuais e audiovisuais, contextualizadores e explicativos do acervo e das condições sócio-históricas em que este vem sendo constituído, organizado e exibido” (PROJETO, 2016).

⁹² Disponível em: <https://acervo.museu.ufg.br/projetos/projetothsaurus/>.

inyrybè, descrição étnica em português, descrição étnica em inglês. Mais uma vez, nem todos estão preenchidos. Durante a pesquisa tive acesso, também, as fichas museológicas que deram base para a construção do repositório, elaboradas em 2016.

- A exposição não possui um catálogo e/ou projeto curatorial e o relatório do SEMU apresenta uma série de imprecisões. Associando as coleções aos dados etnográficos, as informações do relatório, com os demais materiais disponíveis, identifiquei situações como: peças diferentes com mesmo número de registro; peças com número de registro errado; número de registro e fotografia não correspondem ao mesmo objeto; peças sem numeração; peças sem nenhuma informação; descrições ilegíveis por conta de um problema de formatação geral do arquivo (que em várias partes do documento corta o texto); e o número total das peças presentes na exposição, não corresponde ao número que consta no sumário do relatório. De toda forma, o relatório foi um ponto de partida importante, que contribuiu para mapear e localizar mais informações sobre o acervo, ao longo da pesquisa fui averiguando e corrigindo algumas dessas lacunas.

COLEÇÃO/COLETOR/COLECIONADOR	ITENS
------------------------------	-------

Presidente Campos Salles	1
---------------------------------	----------



Pingente de penas. Sem identificação em *inyrybè*. 4477. s/ procedência. 1907.

Penas de arara-canga, arara-Canindé, penas tapiradas de arara, penas de gavião, udu-de-coroa-azul e japim.

Adornos plumários / Adornos plumários de membros.

Módulo 2.

COLEÇÃO/COLETOR/COLECIONADOR	ITENS
------------------------------	-------

Basilly Sampieri	1
-------------------------	----------



Pingente de penas. s/ identificação em *inyrybè*. 27413. Goiás. 1936.

Adornos Plumários. Adornos plumários de membros. s/ descrição. Arara- Canindé, penas tapiradas de arara, penas de colhereiro e de galo-doméstico.

Adornos plumários / Adornos plumários de membros.

Módulo 2.

COLEÇÃO/COLETOR/COLECIONADOR	ITENS
------------------------------	-------

William Lipkind	9
------------------------	----------



Brinco. *Kué/eu*. 30820. Rio Araguaia, Goiás. 1939.

Brinco conformado por haste de madeira com roseta de penas com tetrizes vermelhas, tendo ao centro dente de capivara. Pende da roseta feira de penas pretas com tetrizes vermelhas. Haste de madeira, penas vermelhas de Arara canga e dente de capivara. Penas de arara-canga e penas tapiradas de arara.

Encontra-se em exposição (02/02/2015).

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 3.

Cinta. Wetaana/wetakana. 30824. Rio Araguaia, Goiás. 1939.

Cinta emplumada confeccionada com faixa tecida com fio de algodão com listras negras. Apresenta na parte inferior da faixa fiação de penas nas cores verde, amarelo, vermelho, azul, marrom e branco dispostas paralelamente sobre cordel base amarradas através da técnica de nó de porco. Algodão, penas, conchas e fibra vegetal.

Cinto usado em rituais, de uso masculino, feito com penas de *dorè* (papagaio), detalhes de *buru* (conchas). Os homens fazem as partes de penas e as mulheres o tecido com palha de buriti. As palhas escuras são tingidas com frutas que nascem na beira do Araguaia, essas provocam queimaduras (Wahuka Karajá, 2018).

Adornos Plumários de Tronco.

Módulo 3.

Coifa. Lori-lori. 28674. Rio Araguaia, Tocantins. 1939.

Coifa confeccionada com suporte flexível para cabeça com formato de touca e revestida com penas azuis no topo, flores de penas amarelas na circunferência e flores de penas azuis na borda. Fibra vegetal, fios de algodão e penas de azuis de arara-canindé (Ara arararauna).

Penas de arara azul, usado como enfeite masculino (azul), o original é de penas vermelhas (usado por mulheres em referência a virgindade). *Bisa* é o nome em *Inrybè* de arara azul (Iwrraru Karajá, 2018).

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

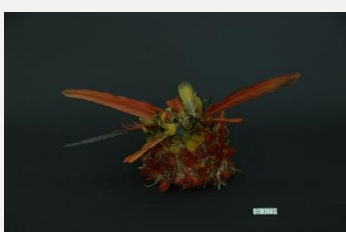
Módulo 1.

**Coifa. Lori-lori. 28676.** s/ procedência. 1939.

Artesão: Woria. Penas de ema, *Rhea americana* (Linnaeus, 1758)

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 2.

**Coifa. Lori-lori. 30738.** Araguaia. 1939.

Coifa confeccionada com suporte flexível para a cabeça em forma de touca e revestida de penas longas e vermelhas no topo, e médias e pequenas azuis, amarelas e vermelhas na volta da circunferência. Fibra vegetal, fios de algodão, penas de cor vermelho escuro de arara-piranga (*Ara Chloropteca*) e das cores amarelo e azul de arara-canindé (*Ara ararauna*).

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 1.

**Coifa. Lori-lori. 30743.** Rio Araguaia, Goiás. 1939.

Confeccionada por uma cobertura flexível de fibra vegetal em forma de touca com penas nas cores rosa, amarela, vermelha e branca fixadas nos intervalos com nós dos retículos. Penas de arara-canga, arara-canindé, penas tapiradas de arara, de gavião, japu e penugem branca de pato. fibra vegetal e penas vermelhas de arara-canga (*Ara macao*), e rosas de colhereiro (*Ajaia ajaia*).

Saída da reserva para a exposição “Karajás: plumária e etnografia”, no Museu Nacional/UFRJ, em 09/05/2014.

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça. *Módulo 3.*



Coifa. Lori-lori. 30746. Aldeia Santa Izabel do Morro, Rio Araguaia, Goiás. 1939.

Coifa reticular executada em fibra de embira não trabalhada, com duas zonas diferenciadas pelo tipo de emplumação e diversidade das penas. Penas de arara-canga, arara-canindé, penas tapiradas de arara, penas de gavião e de japu e penugem branca de pato. Fibra de embira e penas de gavião, araras vermelha e Canindé, e fio de algodão (1ª zona) e penas de papagaio, vermelhas de Ara macao e brancas de mutum.

Estava em exposição plumária Karajá, curadoria de João Pacheco de Oliveira (2014).

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 3.



Diadema. s/ identificação em inyrybè. 30731. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1939.

s/ descrição.

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 2.



Ornato. s/ identificação em inyrybè. 30886. Rio Araguaia, Goiás. 1939.

Penas de arara-canga.

Adornos plumários / Adornos plumários de membros.

Módulo 2.

COLEÇÃO/COLETOR/COLECCIONADOR

Charles Wagley

ITENS

2



Diadema. Rurina. 32275. Rio Araguaia. 1941.

Penas de arara-canga, arara-canindé, penas tapiradas de arara, penas de papagaio-verdadeiro, de colhereiro e penugem branca de pato.

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 2.



Bastão. *Obi/Kobi/hitxiwa*. 32263. Sem procedência. 1941.

Os Karajás chamam este bastão de Obi, feito de madeira e de penas de arara-canga, penas tapiradas de arara e penugem branca de pato. Instrumento ritual utilizado pelos xamãs (hári), é o principal meio de comunicação com as entidades espirituais, que podem ser da terra, da água, do céu. São usados para chamar os Aruanãs, comandar os mortos (Worusy) nos grandes rituais do grupo como o Hetohoky e festa dos Aruanã. Penas de arara-canga, penas tapiradas de arara e penugem branca de pato.

Objetos rituais, mágicos e lúdicos / Instrumentália do pajé.

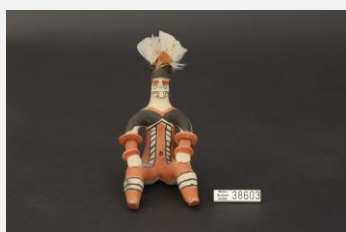
Módulo 2.

COLEÇÃO/COLETOR/COLECIONADOR

ITENS

Maria Heloísa Fénelon Costa

20



Boneca. *Ritxoko/ritxoo*. 38603. Aldeia Santa Isabel. 30/10/1959.

Estatueta de cerâmica. Figura masculina sentada. Artesã: Hatawáki, 22 anos. Preço: Cr\$ 30.

Cerâmica / Cerâmica estatuária temático-figurativa.

Módulo 3.



Boneca. *Ritxoko/ritxoo*. 38604. Aldeia Santa Isabel. 30/10/1959.

Estatueta de cerâmica. Figura masculina sentada. Artesã: Hatawáki, 22 anos. Preço: Cr\$ 30.

Cerâmica / Cerâmica estatuária temático-figurativa.

Módulo 3.



Boneca. *Ritxoko/ritxoo*. 39942. Aldeia Santa Izabel, Rio Araguaia, Goiás. 1979.

Mulher sentada com enfeites de algodão nas pernas, brinco de penas, colar de algodão e tanga. Nome indígena: Lixocô. Identificação botânica: *Gossipium herbaceum*. Algodão, família Malvaceae. Artesã: Ueriko Oerxaro. Arara-canga: seis tetrizes, três de cada lado.

Cerâmica / Cerâmica estatuária temático-figurativa.

Módulo 3.



Boneca. *Ritxoko/ritxoo/Idiaçó*. 38569. Aldeia Santa Isabel. 21/10/1959.

Grupo em cerâmica representando fase da dança religiosa dos Karajá, do Aruanã. Artesã: Koanajikí, 32 anos. Preço: Cr\$ 220.

Cerâmica / Cerâmica estatuária temático-figurativa.

Módulo 1.



Borduna de Madeira. Kohote/ohote/kohotrriorá. 38642. Aldeia Fontoura. 10/01/1960.

Kohotrriorá (borduninha). Borduna de madeira, representando ornamentação de trançado e penas (miniatura). Artesã: Erehídia, 19 anos. Preço: Cr\$ 50.

Objetos rituais, mágicos e lúdicos/ Utensílios lúdicos infantis.

Módulo 2.



Cinta. Wetaana/wetakana. 39977. Aldeia Santa Izabel do Morro, Rio Araguaia, Goiás. 1980.

Penas de jaburu, colhereiro e pato do mato.

Adornos plumários / Adornos Plumários de Tronco.

Módulo 2.



Cinta. Wetaana/wetakana. 39978. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

O Wetaana é um cinto ritual utilizado pelos homens (Worusy) durante a festa da Casa Grande (Hetohoky), realizada para a segunda iniciação dos meninos Karajás. O ritual acompanha o ciclo das chuvas e a subida e descida do nível das águas do rio Araguaia: começa no tempo da estiagem (Agosto/Setembro) e o ápice ocorre entre Fevereiro e Março, com o grande encontro das aldeias, realizado naquela em que os meninos iniciados moram. À medida que o nível das águas vai baixando, a intensidade do ritual diminui, até começar a iniciação de novos meninos. É confeccionado pelos homens, em geral com fibra do buriti, cipó e penas de papagaios e periquitos. Penas de arara-canga, colhereiro e jaburus

Adornos plumários / Adornos Plumários de Tronco.

Módulo 2.



Cinta. Wetaana/wetakana. 39979. Aldeia Santa Izabel do Morro, Rio Araguaia, Goiás. 1980.

Prática através da qual povos indígenas da América do Sul e também da Malásia (Wallace, 1864) transformam as penas verdes dos psitacídeos (araras e papagaios), mantidos em regime semidomesticidade (Gilmore, 1986) em penas amarelas muito parecidas na confecção da arte plumária. Consiste geralmente no arrancar das penas e em esfregar no local certas substâncias (secreções vegetais como o urucum) ou animais, como o sangue ou secreções da epiderme de anfíbios (sapos, rãs e pererecas) ou ainda gorduras de peixes ou de mamíferos aquáticos. Os Karajás e Tapirapés utilizam gordura de tartaruga (Teixeira, 1983), com a qual também alimentam as aves. Embora alguns sejam de opinião de que a causa da modificação seja somente o traumatismo de tecido, outros defendem a influência dos unguentos. As penas tapiradas são reconhecidas pelo contorno avermelhado da raque (eixo da pena) (Ventura, 1998). Penas de jaburu, colhereiro e pato-do-mato.

Adornos plumários / Adornos Plumários de Tronco.

Módulo 3.



Coifa. Lori-lori. 39976. Aldeia Santa Izabel do Morro, Rio Araguaia, Goiás. 1980.

Penas de pato-do-mato, socó e gavião.

Adornos plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 2.



Colar. s/ identificação em inrybè. 39960. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

Penas de arara-canga, colhereiro e penas brancas de garça.

Adornos ecléticos/Adornos de materiais ecléticos do tronco.

Módulo 2.



Colar. s/ identificação em inrybè. 39961. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

Penas de arara-canga, arara-canindé e penas brancas de garça.

Adornos ecléticos/Adornos de materiais ecléticos do tronco.

Módulo 2.

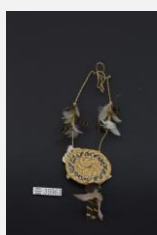


Colar. s/ identificação em inrybè. 39962. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

Penas de arara-canga, penas nupciais de colhereiro e penas brancas de garça.

Adornos ecléticos/Adornos de materiais ecléticos do tronco.

Módulo 2.



Colar. s/ identificação em inrybè. 39963. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

Penas de arara-canindé, colhereiro, socó e penas brancas de garça

Adornos ecléticos/Adornos de materiais ecléticos do tronco.

Módulo 2.



Colar. s/ identificação em inrybè. 39986. Aldeia Santa Izabel do Morro, Rio Araguaia, Goiás. 1979/1980.

Penas de colhereiro e pato-do-mato.

Adornos ecléticos/Adornos de materiais ecléticos do tronco.

Módulo 2.



Colar. s/ identificação em inrybè. 39987. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

Penas nupciais de colhereiro e penas brancas de garça.

Adornos ecléticos/Adornos de materiais ecléticos do tronco.

Módulo 2.



Colar. s/ identificação em inyrybè. 39988. Aldeia Santa Isabel do Morro, Rio Araguaia, Goiás. 1979.

Medalhão e cordel de palha com enfeite de penas. Jaburu e colhereiro.
Adornos ecléticos/Adornos de materiais ecléticos do tronco.

Módulo 3.



Leque de occipício. Rahetô. 39983. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

Leque de occipício de bambu com penas e varetas cobertas de algodão. Penas de arara-canga, colhereiro, cabeça-seca, jaburu-moleque e jaburu.

Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 3.

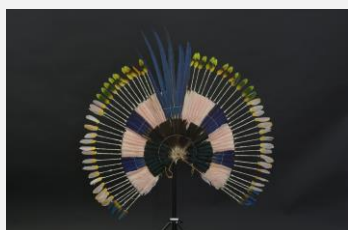


Leque de occipício. Rahetô. 39990. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979.

De bambu com penas e varetas cobertas de algodão. Penas de arara-canga, colhereiro, cabeça-seca, jaburu-moleque e jaburu.

Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 2.

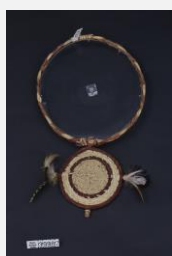


Leque de occipício. Rahetô. 39992. Rio Araguaia, Goiás, Aldeia Santa Izabel do Morro. 1979

Penas de arara-canindé, papagaio-curica, colhereiro e jaburu-moleque

Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 3.



Testeira. s/ identificação em inyrybè. 39982. Aldeia Santa Izabel do Morro, Rio Araguaia, Goiás. 1980.

De palha trançada, medalhão de palha com penas. Penas de arara-canga, colhereiro, mutum e pica-pau.

Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.

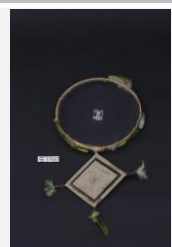
Módulo 3.

COLEÇÃO/COLETOR/COLECIONADOR

ITENS

Espiridião Rocha

1



Testeira. s/ identificação em inyrybè . 37687. Parque indígena Santa Izabel, Aldeia Fontoura, Ilha do Bananal, Goiás. 1979.

Penas de arara-canindé e psitacídeos.

Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.

Módulo 2

COLEÇÃO/COLETOR/COLECCIONADOR

ITENS

Não identificados

7



Boneca. Ritxoko/ritxoo/Idiaçó. 39600. s/ procedência. s/ data.
s/ descrição.
Cerâmica / Cerâmica estatuária temático-figurativa.
Módulo 1.



Brinco. Dohoruwe. 4498. s/ procedência. 1907.
s/ descrição.
Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.
Módulo 3.



Brinco. Dohoruwe. 4499. s/ procedência. 1907.
s/ descrição.
Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.
Módulo 3.



Brinco. Dohoruwe. s/ número. s/ procedência. s/ data.
s/ descrição
Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.
Módulo 2.



Cinta. Wetaana/wetakana. 4470. s/ procedência. 1907.
Confeccionada em algodão e penas. Penas de arara-canindé e arara-canga.
Adornos Plumários / Adornos Plumários de Tronco.
Módulo 3.



Cinta. Wetaana/wetakana. 4472. s/ procedência. 1907.
Penas de arara-Canindé, penas tapiradas de arara, penas de papagaio-verdadeiro e martim-pescador-grande.
Adornos Plumários / Adornos Plumários de Tronco
Módulo 3.



Coifa. Lori-lori. 4452. Rio Araguaia, Goiás. 1907.
Penas de arara-canga, arara-canindé e maguari.
Adornos Plumários / Adornos plumários de cabeça.
Módulo 2.

ITENS

TOTAL GERAL

41

ANEXO II – Transcrição Painéis

Fonte: Relatório da Exposição (2016) e Tour Virtual “Google 360”.

a) “Os Karajás: Plumária e Etnografia”

Diretora

Claudia Rodrigues Ferreira de Carvalho

Vice-diretor

Marcelo de Araújo Carvalho

Diretor Adjunto Administrativo

Wagner Willian Martins

Chefe do Departamento de Antropologia

Antônio Carlos de Souza Lima

Curador

João Pacheco de Oliveira

Assistente de Curadoria

Crenivaldo Veloso Júnior

Pedro Ernesto Ventura

Seção de Museologia

Durval Cosme Gonçalves Pinto

Edina Maria Pereira Martins

Marco Aurélio Marques Caldas

Marilene de Oliveira Alves

Rachel Corrêa Lima

Rafael Navarro Costa

Sabrina Damasceno Silva

Letícia França Machado (Estagiária)

Mirian Carmo Spitzer Miranda (Estagiária)

Tais Sampaio Sanchez (Estagiária)

Jonnathan Andrade Pires (Estagiário)

Acervo

Setor de Etnologia e Etnografia (SEE-MN)

Textos

“Maria Heloísa Fénelon Costa” (Autor: João Pacheco de Oliveira – MN/UFRJ)

“Os Karajás” (Autor: Manuel Ferreira Lima Filho – FCS/UFG)

“Arte Plumária Karajá” e “Máscaras de Aruanã” (Autor: Pedro Ernesto Ventura – MN/UFRJ)

“Coifa”, “Cinto Ritual” e “Bastão Obi”: Manuel Ferreira Lima Filho FCS/UFG, a partir dos relatos de Wequed Karajá (mãe) e Tuinaki Koixaru (filha), da Aldeia Santa Izabel, Ilha do Bananal-TO.

Citações e imagens

Extraídos de “A arte e o artista na sociedade Karajá” (Fénelon Costa, Brasília, DGPC/DEP/FUNAI, 1978).

As fotos expostas compõem o acervo produzido por Heloísa Fénelon, depositado no SEE. Os originais integram o acervo do Museu do Índio/FUNAI.

Agradecimentos

Faculdade de Ciências Sociais e Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás.

Realização

Museu Nacional – UFRJ

Apoio

Associação Amigos do Museu Nacional – SAMN

b) “Os Karajás” (Autor: Manuel Ferreira Lima Filho – FCS/UFG)

Os Karajás são habitantes seculares das margens do rio Araguaia e suas aldeias desenham uma ocupação territorial entre os estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará. Hábeis canoieiros, manejam com maestria os recursos alimentares provenientes do cerrado e da floresta tropical de transição, composta por frutos do cerrado, produtos das roças de coivara e pela rica ictiofauna do rio Araguaia e pequenos lagos.

Tal nome é a denominação Tupi para um grupo linguístico que se autodenomina Iny (nós mesmos), composto por outros três: karajás, Xambioás ou Karajás do Norte e os Javaés. Cada subgrupo possui uma maneira própria de falar, havendo entre eles uma diferenciação linguística entre homens e mulheres.

Devido ao contato permanente com a sociedade brasileira, os karajás falam o português e convivem com o mundo dos não-índios. Foram alvos da política de integração nacional conhecida como Marcha para Oeste, estimulada pelos governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek. Muitos indígenas estudam em capitais como Goiânia, Palmas e Brasília. Alguns têm ocupado cargos de vereança em cidades próximas às aldeias. A população total passa de 3000 pessoas.

Os karajás se destacam pela sua arte cerâmica, em especial pelo modo de fazer as bonecas, (ritxòd/ritxkòkò), atributo exclusivamente das mulheres. Esse saber tradicional está sendo objeto de um processo com vistas ao seu registro como patrimônio imaterial brasileiro. Em janeiro de 2011 uma comitiva de indígenas Karajás visitou o Museu Nacional, juntamente com pesquisadores da UFGO e do IPHAN.

A arte plumária é outro aspecto marcante deste povo. Destaca-se o raheto, grande cocar feito de penas de urubu, coelho branco e rosa e de periquitos, usado pelos homens solteiros na ocasião da festa de iniciação dos meninos, conhecida como Casa Grande ou Hetohoky. Na cosmologia dos karajás o sol era o raheto do urubu-rei que o herói mitológico (Kynyxíwe) feriu com uma flecha. Por isso, o sol anda de devagar atravessando o céu durante o dia.

Os rahetos diferem pela habilidade do artesão, qualidade da plumária e variedade de aves. O tradicional deve ter pena preta de urubu, pois o urubu rei – ióló, na língua indígena, é uma respeitada chefia Karajá, representada em certos contextos rituais por crianças que têm um banquinho, esteira própria e um cetro especial de penas de araras. São carregados por um grupo de parentes masculinos e não podem tocar o chão.

c) “Maria Heloísa Fénelon Costa” (Autor: João Pacheco de Oliveira – MN/UFRJ)

Maria Heloísa Fénelon Costa (1927- 1996)

Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996) foi professora Titular de Etnologia do Museu Nacional e exerceu durante mais de duas décadas a curadoria do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE). Formada em 1956 na Escola Nacional de Belas Artes, neste mesmo ano se inscreveu no 1º Curso de Antropologia Cultural, iniciando uma nova inflexão intelectual. Em 1957 fez a sua primeira viagem aos Karajás, repetida no ano seguinte. Em 1958 ingressou no Museu Nacional, a partir de 1966 trabalhando em regime de tempo integral e dedicação exclusiva. Em 1963, com bolsa do governo francês, realizou estágio no Musée de L’Homme e no Musée des Arts et Traditions Populaires. Após 10 meses de trabalho de campo, escreveu sua Tese de Livre Docência, “A arte e o artista na Sociedade Karajá”, apresentada em 1974 à Escola de Belas Artes (UFRJ) e publicada em livro (1978).

A primeira viagem ao Alto Xingu em 1961, onde estudou os Mehináku. Foi sobre eles que escreveu o livro, “O mundo dos Mehináku e suas representações visuais” (Brasília, UNB, 1988), originalmente tese apresentada ao concurso para Professor Titular da disciplina de Etnologia do Museu Nacional. Escreveu artigos e comunicações em congressos e colaborou na Suma Etnológica (1986), organizada por Darcy Ribeiro. Fez reflexões importantes sobre desenhos espontâneos, tema que foi objeto de uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna, em 1975.

Coordenou o projeto de pesquisa Etnografia e Uso Social da Tecnologia (1976-1982), apoiado pela FINEP, que propiciou seu retorno aos Karajás e Mehinákus, além de novas pesquisas de campo (cultura popular, Ticuna e Alto Rio Negro). Possibilitou, ainda, através de um trabalho em equipe, a reorganização do acervo do SEE. De 1961 a 1986 orientou mais de 40 estagiários, exercendo o que, em um texto em sua homenagem, Luis de Castro Faria chamou de “uma forma peculiar de docência, talvez a mais produtiva de todas (...) ou seja, do artesanato da produção acadêmica”.

Fora do Museu Nacional teve atuação destacada na criação e direção da Pós-Graduação em História da Arte da EBA/UFRJ, orientando várias dissertações de mestrado. Envolveu-se em um programa de colaboração com universidades e museus japoneses, ali permanecendo por um período longo. Faleceu poucos meses depois de seu retorno ao Brasil.

Mostrar algumas das belas peças da coleção Karajá formada por Heloísa Fénelon, compartilhando instantâneos de sua etnografia, é uma maneira de lembrar sua enorme contribuição para a pesquisa etnológica e o precioso acervo desta instituição.

d) Citações extraídas de “A arte e o artista na sociedade Karajá” (Autora: Maria Heloisa Fénelon Costa, 1978)

“Chegando a Santa Isabel em 1957, apresentamo-nos aos índios como auxiliar da professora do Serviço de Proteção aos Índios, Lea Jansen: pensávamos que o desempenho deste papel poderia proporcionar-nos condições favoráveis a que, trabalhando dentro da técnica da observação participante, entrássemos em contato com elementos dos vários grupos sociais”.

Como a professora saiu pouco depois de sua chegada, Heloísa Fénelon não chegou a exercer tal função. Pondera, porém, sobre a importância desta forma de apresentação: “nossa identificação inicial possibilitou-nos o convívio com crianças e mulheres Karajá, principalmente com as primeiras; conseguimos obter depois, graças aos cuidados que lhes dispensamos, a boa vontade dos adultos”.

“Contribuiu para que as nossas relações com os índios assumissem um caráter cordial, o termos levado livros relativos aos Karajá, com fotografias e desenhos, que motivaram o grande interesse de todos sem distinção de sexo ou idade. Foi também um fator favorável à nossa integração no grupo o empenho que demonstramos em aprender os costumes e usar, sempre que possível, a língua dos Karajá; aliás, chegaram os índios a compreender qual o nosso verdadeiro papel, de investigador dos costumes do grupo, atividade que muito os lisonjeou”.

e) “Máscaras de Aruanã” (Autor: Pedro Ernesto Ventura)

Máscaras de Aruanã

São utilizadas na Festa de Aruanã, ficando armazenadas em um local especial, a Casa de Aruanã. As máscaras representam seres distintos, nem homem nem animal, que podem encontrar paralelo, mas não identidade, em espécies da fauna local, configurando a presença de um espaço simbólico imaginário.

A máscara se compõe de um arcabouço cilíndrico de varetas de taquara sobre um pequeno trançado semiesférico de Buriti que o dançarino equilibra sobre a cabeça. Os artefatos plumários situam-se nas paredes externas desta estrutura e se dividem em penachos, enfeites occipitais, diademas, pendentes, pingentes e brincos. Dentre as aves mais utilizadas estão as aquáticas e as criadas na aldeia, principalmente araras e papagaios.

f) “Arte Plumária Karajá” (Autor: Pedro Ernesto Ventura)

Entre os Karajás está é uma atividade masculina, abrangendo desde a obtenção da matéria prima até a sua confecção. Assim como em algumas outras etnias, existe uma prática que modifica a cor original das penas, conhecida por tapiragem, através da qual surgem penas amarelas em araras e papagaios onde antes cresciam penas verdes. As penas são arrancadas e no local são aplicadas secreções vegetais ou animais, elementos muitas vezes adicionados à alimentação das aves. Uma das explicações para a mudança é o traumatismo causado no tecido pelo arrancar das penas.

d) “Tapiragem” (Autor: Pedro Ernesto Ventura)

Prática através da qual povos indígenas da América do Sul e também da Malásia (Wallace, 1864) transformam as penas verdes dos psitacídeos (araras e papagaios), mantidos em regime de semidomesticidade (Gilmore, 1986) em penas amarelas muito apreciadas na confecção da arte plumária. Consiste geralmente no arrancar das penas e em esfregar no local certas substâncias (secreções vegetais como o urucum) ou animais, como o sangue ou secreções da epiderme de anfíbios (sapos, rãs e pererecas) ou ainda gorduras de peixes ou de mamíferos aquáticos. Os Karajá e Tapirapé utilizam gordura de tartaruga (Teixeira, 1983), com a qual também alimentam as aves. Embora alguns sejam de opinião de que a causa da modificação seja somente o traumatismo do tecido,

outros defendem a influência dos unguentos. As penas tapiradas são reconhecidas pelo contorno avermelhado da raque (eixo da pena) (Ventura, 1998).

g) “Identificação ornitológica das penas das peças” (Autor: Pedro Ernesto Ventura)

AVES TERRESTRES

ORDEM PSITTACIFORMES

FAMÍLIA PSITTACIDAE: araras e papagaios
 arara-azul-grande *Anodorhynchus hyacinthinus* (Latham, 1790)
 arara-canga *Ara macao* (Linnaeus, 1758)
 arara-canindé *Ara ararauna* (Linnaeus, 1758)
 arara-vermelha-grande *Ara chloropterus* Gray, 1859
 papagaio-curica *Amazona amazônica* (Linnaeus, 1766)
 papagaio-verdadeiro *Amazona aestiva* (Linnaeus, 1758)

ORDEM FALCONIFORMES

FAMÍLIAS ACCIPITRIDAE E/OU FALCONIDAE: gaviões e/ou falcões

ORDEM PICIFORMES

FAMÍLIA RAMPHASTIDAE: tucanos
 tucano *Ramphastos vitellinus* Lichtenstein, 1823

ORDEM CORACIIFORMES

FAMÍLIA MOMOTIDAE
 udu-de-coroa-azul *Momotus momota* (Linnaeus, 1766)

ORDEM RHEIFORMES

FAMÍLIA RHEIDAE
 ema *Rhea americana* (Linnaeus, 1758)

ORDEM GALLIFORMES

FAMÍLIA PHASIANIDAE
 galo (galinha) doméstico *Gallus gallus domesticus* (Linnaeus, 1758)

ORDEM PASSERIFORMES

FAMÍLIA ICTERIDAE
 japu *Psarocolius decumanus* (Pallas, 1769)
 japim *Cacicus cela* (Linnaeus, 1758)

AVES AQUÁTICAS

ORDEM ANSERIFORMES

FAMÍLIA ANATIDAE
 pato-do-mato *Cairina moschata* (Linnaeus, 1758)

ORDEM CICONIIFORMES

FAMÍLIA ARDEIDAE: garças e socós
 socó *Tigrisoma lineatum* (Boddaert, 1783)

FAMÍLIA THRESKIORNITHIDAE

colhereiro Platalea ajaja Linnaeus, 1758

FAMÍLIA CICONIIDAE

jaburu-moleque Mycteria americana Linnaeus, 1758

maguari Ciconia maguari (Gmelin, 1789)

jaburu Jabiru mycteria (Lichtenstein, 1819)

ORDEM CORACIIFORMES

FAMÍLIA ALCEDINIDAE

martim-pescador-grande Megaeryle torquata (Linnaeus, 1766)

BIBLIOGRAFIA

VENTURA, P. E. C. (1998). Identificação Ornitológica da Plumária Karajá do Museu Nacional. Publ. Avul. Mus. Nac., Rio de Janeiro, 73:1-20.

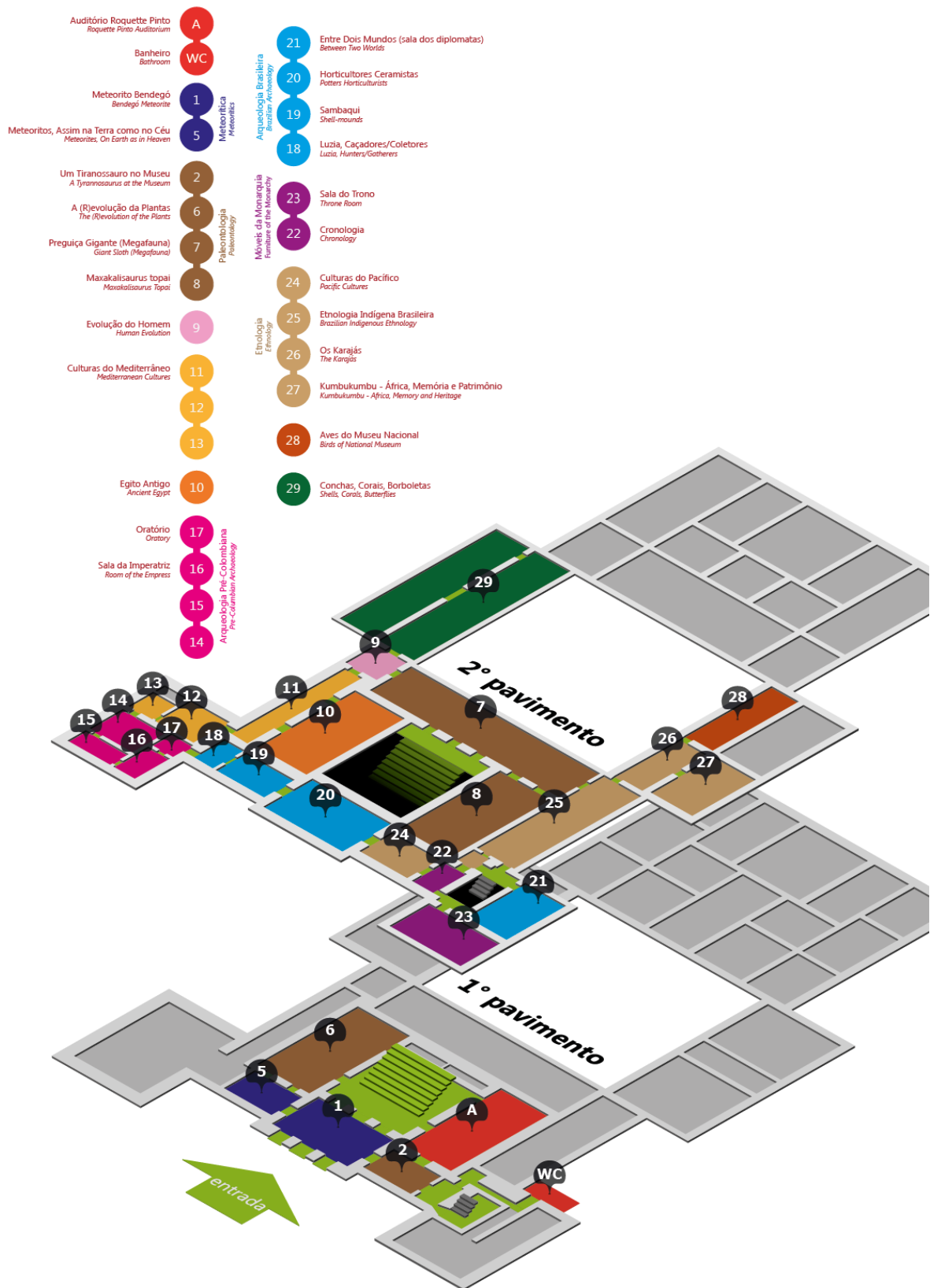
a) “Bastão Obi” (Autor: Manuel Ferreira Lima Filho – FCS/UFG, a partir dos relatos de Wequed Karajá e Tuinaki Koixaru, da Aldeia Santa Isabel, Ilha do Bananal-TO)

Os karajás chama este bastão de **Obi**, feito de madeira e de penas de arara-canga, penas tapiradas de arara e penugem branca de pato. Instrumento ritual utilizado pelos xamãs (**hári**), é o principal meio de comunicação com as entidades espirituais, que podem ser da terra, da água, do céu. São usados para chamar os Aruanãs, comandar os mortos (**Worusy**) nos grandes rituais do grupo como o **Hetohoky** e festas dos Aruanã. É utilizados ainda nos rituais de cura e nos rituais de controle de ventos e de chuvas. Ele emana um poder que é diretamente relacionado ao seu dono.

Coletor Charles Wagley (1941)

ANEXO III – Planta das Exposições

Disponível em: <https://www.museunacional.ufjr.br/dir/plantas.html>. Acesso em: 30 de Julho de 2022.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

32RBA. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2018. OF 07. Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional Disponível em: <https://www.32rba.abant.org.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=3178>. Acesso em: 30/04/2022.

ABREU, Regina. “Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio”. *Sociedade & Cultura*, 8(2), 2005a, p.37-52.

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.31, 2005b.

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na. In: FAULHABER, P.; DOMINGUES, H. M. B.; BORGE, L. C. (Orgs.). *Ciências e Fronteiras*. Rio de Janeiro: MAST, 2012. p. 10-20.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Entrevista com João Pacheco de Oliveira. *Revista do Arquivo Nacional*, v. 34, n. 2, 2021.

ANDRADE, Rafael Santana Gonçalves de. Os Huumari, o Obi e o Hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá. Goiânia, GO: PPGAS/UFG. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, 2016.

_____. Colecionando segredos: os aruanãs e as práticas de colecionamento no médio Araguaia. *Sociedade e Cultura*, v. 21, n. 1, 2018.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

BANIWA, Gersem. “Antropologia colonial no caminho da antropologia indígena”. *Novos Olhares Sociais*, vol. 2, nº 1: 22-40. 18p. 2019a.

BANIWA, Gersem Luciano. Desafios no caminho da descolonização indígena. **Novos olhares Sociais**, v. 2, n. 1, p. 41-50, 2019b.

BOAS, Franz. *Museums of Ethnology and Their Classification*. In: CARBONELL, Bettina Messias (Ed). *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. MA, USA; Blackwell Publishing, 2004.

BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ªed., 2005.

BRASIL. Censo Demográfico 2010. Características gerais dos indígenas. Resultados do universo. Brasília: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010.

BRITO, Marcelo R; CARVALHO, Claudia Rodrigues; BUCKUP, Paulo A; MOREIRA, Cristiano R; PEREIRA, Edmundo. Cooperação Brasil-Estados Unidos na formação de coleções científicas do Museu Nacional. In: SÁ, Magali Romero; SÁ, Dominichi Miranda de; CÂNDIDO DA SILVA, André Felipe (Orgs.). *As ciências na história das relações Brasil-EUA*. 1. ed. - Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2020.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 28, p.1-30, 2020.

BRULON, Bruno. Máscaras guardadas: musealização e descolonização. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense. 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Etnologia brasileira. In: MICELI, Sergio (Org.). *O que ler na Ciência Social brasileira (1970-1995)*. Vol. I (Antropologia). São Paulo: Sumaré/ANPOCS; Brasília: CAPES. p. 109-223, 1999.

CASTRO FARIA, Luis de. *A figura humana na arte dos índios Karajá*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade do Brasil. 1959.

CASTRO FARIA, Luiz de. Maria Heloisa Fénelon Costa (1927-1996). *Anuário Antropológico*. [S. l.], v.21, nº 1, p.267-273, 1997.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/ IBRAM, 2009. 258 p.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. In: *Revista do Patrimônio*, n.23, 1994, pp. 69-89, 1994.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James. “Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos”. In: Abreu, R. & Chagas, M (Orgs.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A. Editora, FAPERJ, UNI-RIO, 2003, p. 255-302.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente*, n.6, 2016.

CORRÊA, Mariza. Traficantes do excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 3, n. 6, 1988.

CORRÊA, Mariza. Dona Heloisa e a pesquisa de campo. *Revista de Antropologia*, n.40, v.1, 1997.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: FUNAI, 1978.

COSTA, Andréa Fernandes; DAMICO, José Sérgio; GONÇALVES, Monica de Macedo. *Museus de Ciência e seus visitantes: pesquisa perfil-opinião – OMCC&T/2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz – Casa de Oswaldo Cruz, Museu da Vida, 2015.

CURY, Marília Xavier. *Exposição – Concepção, Montagem e Avaliação*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. Considerações sobre o Paço de São Cristóvão e o Museu Nacional. In: ANDRADE, Antonio Ricardo Pereira (org.). *Guia de Visitação ao Museu Nacional: reflexões, roteiros e acessibilidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Vol. 1. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

DEPINÉ, Ágatha. Google Arts & Culture: plataforma tecnológica torna a arte mais acessível aos usuários. VIA – Estação Conhecimento, 2020. Disponível em: [<https://via.ufsc.br/google-arts-culture/>]. Acesso em: 20 de Outubro de 2023.

DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. A última grande expedição etnográfica do século XX. In: CASTRO FARIA, L. Um outro olhar. Diário da Expedição à Serra do Norte. Rio de Janeiro: ed. Ouro Sobre Azul, 2001. p. 19-21.

DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. Tradução Cultural na Antropologia dos anos 1930-1950: as expedições de Claude Lévi-Strauss e de Charles Wagley à Amazônia. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 3, n. 1, p. 31-49, jan.-abr. 2008.

DONAHUE, George Rodney Jr. A contribution to the ethnography of the Karajá indians of Central Brazil. [Tese de Doutorado] Virginia: Department of Anthropology - University of Virginia, 1982.

DORTA, Soia Ferraro; VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. Arte Plumária. In: BOOCCHINI, Maria Otilia (ed.). Exposição Arte Plumária do Brasil: 17ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 1983.

DURHAM, Eunice Riberio. Apresentação. In: MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: UBU, 2018.

EHRENREICH, Paul. Contribuição para a etnologia do Brasil. Revista do Museu Paulista. Nova Série, v. 2, .p7-135, 1948.

EWBANK, Cecília de Oliveira. Rastreamento Lipkind: A formação de uma coleção Karajá pela trajetória dos seus registros museológicos. 2015.

EWBANK, Cecilia de Oliveira; LIMA FILHO, Manuel. Por detrás de uma coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro: vozes, silêncios e desafios. MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares, n. 8, 2017.

FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**. Rio de Janeiro, v.16, n.1, p.59-73, abr. 2010.

FABIAN, Johannes. O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FAULHABER, Priscila. O etnógrafo e seus “outros”: informantes ou detentores de conhecimento especializado? Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 36, p.111-129, jul.-dez. 2005.

FRANÇA, Bianca Luiza Freire de Castro. Mil Peças – Coleções Ticuna do Museu Nacional. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.

GALLOIS, Dominique. “Nossas falas duras: Discurso político e auto-representação Wayãpi”. In. Pacificando o Branco. Cosmologias do contato no norte-amazônico, Bruce Albert & Alcida Ramos (orgs.) São Paulo: Editora UNESP, pp. 205-237, 2002.

GARCIA, Afrânio. Fundamentos empíricos da razão antropológica: a criação do PPGAS e a seleção das espécies científicas. MANA, v. 15, n. 2, p.411-447, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Editora Garamond Ltda. Rio de Janeiro, 2007.

GOYENA, Alberto. “O sorriso irônico dos budas: demolição e patrimônio no vale sagrado de Bamiyan”. In: SANTOS, José Reginaldo; GONÇALVES; Roberta Sampaio Guimarães; BITAR, Nina P. (Org.) *A Alma das Coisas: Patrimônios, materialidades, ressonâncias*. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2013, pp. 19-46

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas: Os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: Hucitec / ANPOCS. 1998.

GRUPIONI, Luis. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. *Do Museu De Arqueologia E Etnologia, São Paulo, suplemento 7, p. 21-33, 2008.*

HUGH-JONES, Stephen. 1992. “Yesterday's luxuries, tomorrow's necessities: business and barter in Northwest Amazonia”. In. *Barter, exchange and value: an anthropological approach*. C. Humphrey & S. Hugh-Jones (orgs.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 42-74.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan.-jun. 2012.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Unesp. 2.ed. 2000.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. EDUFBA - EDUSC, Salvador – Bauru, 2012.

LATOUR, Bruno. Não é a questão. *Revista de Antropologia da UFSCar*. São Carlos, n.7, v.2, jul/dez. 2015.

LIMA, Nei Clara et al. *Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia: dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Museu Antropológico, 2011.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohoky: um rito Karajá*. Goiânia: Editora da UCG, 1994.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; SILVA, Telma Camargo. A arte de saber fazer grafismo nas bonecas Karajá. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 45-74, jul./dez. 2012.

_____. *Cidadania Patrimonial*. *Revista Antrhopológicas*. Ano19, n.26(2), p. 134-155, 2015.

_____. *Compartilhar Saberes: o fluxo das coisas Karajá e a coleção William Lipkind do Museu Nacional, UFRJ*. Projeto de pesquisa. Goiânia: CNPq, 2016.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: Trilhas Antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 473-509, set. 2017.

LIPKIND, William. Carajá Cosmography. *The Journal of American Folklore*, LIII(210):248-251, 1940.

LIPKIND, William. The Carajá. In: STEWARD, Julian (Org.). *Handbook of South American Indians: the tropical forest tribes*. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletins. vol.3, p.179-191, 1948.

MANO, Sonia; CAZELLI, Sibebe; COSTA Andréa et al. *Museus de Ciência e seus visitantes: estudo longitudinal – 2005, 2009, 2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz / Casa de Oswaldo Cruz / Museu da Vida, 2017.

MARRAS, Stelio. “Qual ciência visar?” *Climacom*. 2016. Disponível em <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/qual-ciencia-visar/#_edn2>. Acesso em: 30/04/2022.

MAUSS, Marcel. 2003. [1925]. “Ensaio sobre a dádiva. Forma e Razão da troca nas Sociedades Arcaicas”. In. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

MELATTI, Julio César. *Convenção para a Grafia dos Nomes Tribais*, 1999. Disponível em: <http://www.juliomelatti.pro.br/notas/n-cgnt.pdf>.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Introdução*. In: *Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo Geral – 17ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, SP, 1983.

MORAES, Fábio Rodrigo de. *Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering*. *Anais Museu Paulista*, n.16, v.1, 2008.

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. *Num emaranhado de folhas e flores são tecidas as esteiras: um estudo sobre as esteiras iny e a Coleção William Lipkind (1938) do Museu Nacional*. 2018. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. *Coleções de etnologia e acervos digitais: trançados iny-karajá em rede*. In: LIMA FILHO, Manuel (org.). *Tesouros Iny-Karajá*. Goiânia: Cegraf UFG, 2021, p.450-484.

MOTTA, Dilza Fonseca da; OLIVEIRA; Leandra de. *Tesouro da cultura material dos índios*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2006.

NUNES, Eduardo Soares. *Os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos*. Brasília, DF: PPGAS/UNB. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2016.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI*. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 73-99, 2007.

- OLIVEIRA, João Pacheco de. A Refundação do Museu Maguta: Etnografia de um Protagonismo Indígena. In: Aline Montenegro M., Rafael Zamorano B.. (Org.). Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas.. 1ed.Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, v. 1, p. 201-218.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. PERDA E SUPERANÇA. In: SANTOS, Rita de Cássia Melo. No coração do Brasil: a expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912). Riode Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.
- OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo (orgs.). De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.
- OLIVEIRA, Lucimeire da Silva Oliveira; DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. Luiz de Castro Faria: uma análise das pesquisas etnográficas do antropólogo através dos seus diários de viagem – Décadas de 1930 a 1950. In: Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, 14, Belo Horizonte. Anais, 2014.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.
- PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. A situação sociolingüística dos Karajá de Santa Isabel do Morro e Fontoura. Brasília, DF: FUNAI, 2001.
- PIRES, Débora de Oliveira (org.). 200 anos do Museu Nacional UFRJ. 1ª ed. Rio de Janeiro: Associação Amigos do Museu Nacional, 2017.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 2 n. 3, 1989.
- RIBEIRO, Berta. Dicionário do Artesanato Indígena. São Paulo: Ed. USP, 1988.
- RIBEIRO, Berta G.; VELTHEM, Lucia Hussak van. Coleções Etnográficas – Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (Org.). História dos Índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC, p. 103-112, 1992.
- RIBEIRO, Berta. 1994. Etnomuseologia: da Coleção à Exposição. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, 4:189-201.
- RIBEIRO, Darcy (ed.); RIBEIRO, Berta (coord.). SUMA Etnológica Brasileira – Volume 1: etnobiologia. Petrópolis: Vozes, Finep. 1986a.
- RIBEIRO, Darcy (ed.); RIBEIRO, Berta (coord.). SUMA Etnológica Brasileira – Volume 2: tecnologia indígena. Petrópolis: Vozes, Finep.1986b.
- RIBEIRO, Darcy (ed.); RIBEIRO, Berta (coord.). SUMA Etnológica Brasileira – Volume 3: Arte indígena. Petrópolis: Vozes, Finep. 1986c.
- RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. A caminhada de Tanÿxiwè: uma teoria Javaé da História. Chicago: Universidade de Chicago. Originalmente apresentada para obtenção do título de Doutor em Filosofia (PhD), Universidade de Chicado, 2008.

ROSA, Maria Carlota. Revisitando a Convenção e A grafia de nomes tribais brasileiros. *Confluência*. Rio de Janeiro: Linceu Literário Português, n. 59, p. 25-46, jul.-dez. 2020.

RUSSI, Adriana. Coleções etnográficas, povos indígenas e práticas de representação: as mudanças nos processos museais com as experiências colaborativas. **Sociedade e Cultura**. Goiânia: v.21, n.1, p.72-94, jan-jun. 2018.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. No coração do Brasil: a expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912). Rio de Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O nascimento dos museus brasileiros: 1870-1910. História da Ciências Sociais no Brasil. Tradução. São Paulo: Editora Sumaré, 2001.

SILVA, Viviane Luiza. Os primeiros brasileiros: consequência de parceria entre Museu das Culturas Dom Bosco e Museu Nacional do Rio de Janeiro. *Multitemas*, n.37, p.111-121, out. 2009.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. Os museus de História Natural e a construção do indigenismo: Notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 30/31/32, p.277-329, 1987/88/89.

STOCKING, George W. *Objects and Others – Essays on museums and material culture*. London, England: The University of Wisconsin Press. 1985.

STOCKING, George W. Os pressupostos básicos da antropologia de Boas. In: STOCKING, George W. (org.). *A formação da antropologia americana, 1883-1911*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

TAMBASCIA, Cristiano Key. Constituindo carreira e coleções etnográficas. *Revista de Antropologia da UFSCar*, n.5, v.1, p. 98-116. 2013.

TAVEIRA, Edna. Arte indígena Karajá. In: MENEZES, A. *Da caverna ao museu: dicionário de artes plásticas em Goiás*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2002. p. 27.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. *Etnografia da cesta Karajá*. Goiânia: Editora UFG, 2012.

TEIXEIRA, Dante Luiz Martins. Um estudo da etnozologia Karajá: o exemplo das máscaras de Aruanã. In: Vários autores. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea* p.211-32. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1983.

THOMAS, Nicholas. *Entangled objects: exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. London: Cambridge: Harvard University Press, 1991.

TORAL, André Amaral. *Cosmologia e Sociedade Karajá*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ, 1992.

VELOSO, Crenivaldo. Índice de objetos, índice de histórias: o catálogo geral das coleções de antropologia e etnografia do Museu Nacional. *Ventilando Acervos*. Florianópolis, v. esp., nº 1, p.71-89, set 2019.

VELOSO JR, Crenivaldo Regis. O “artesanato da produção acadêmica”: histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloisa Fénelon. 2021.

- VELTHEN, Lúcia Hussak van. 2002. “ ‘Feito por inimigos’ . Os brancos e seus bens nas representações Wayana do contato”. In. *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no norte-amazônico*, Bruce Albert & Alcida Ramos (orgs.) São Paulo: Editora UNESP, pp. 61-83.
- VENTURA, Pedro Ernesto C. Identificação Ornitológica da Plumária Karajá do Museu Nacional. *Publ. Avul. Mus. Nac.*, Rio de Janeiro, v. 73, p. 1-20, 1998.
- VIDAL, Lux; BARRETO. O elo perdido. *Anuário Antropológico*, v.21, nº 1, p.159-188. 1997.
- WAGLEY, Charles. Lágrimas de boas vindas: os índios Tapirapé do Brasil Central. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- WHAN, Chang. Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karajá. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2010.
- WHITELEY, Peter M. Commemorating Boas. *Colloquium on Engaged and Public Anthropology*. American Museum of Natural History, 2008.
- WUST, I. A cerâmica karajá de Aruanã. *Anuário de Divulgação Científica*, v. 2, n. 2, p. 96-165, jun. 1975.
- YABAGATA, Lucas Veloso. Dando asas às coisas plumárias da Coleção William Lipkind do Museu Nacional (UFRJ): estudo de uma coleção Karajá. Trabalho Final de Curso de graduação em Ciências Sociais. Goiânia: Faculdade de Ciências Sociais – Universidade Federal de Goiás/UFG, 2019.