



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

O MUSEU DO ÍNDIO COMO SALVAGUARDA DE SABERES:

***O Projeto de Documentação de Cultura
Baniwa***

Daniel Oliveira Lira

UNIRIO / MAST - RJ, outubro de 2021

O MUSEU DO ÍNDIO COMO SALVAGUARDA DE SABERES

O PROJETO DE DOCUMENTAÇÃO DE CULTURA BANIWA

por

Daniel Oliveira Lira,
Curso de **Mestrado** em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Priscila Faulhaber Barbosa

FOLHA DE APROVAÇÃO

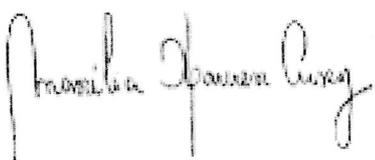
O MUSEU DO ÍNDIO COMO SALVAGUARDA DE SABERES

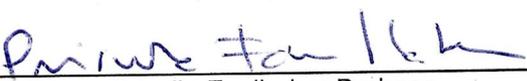
O Projeto de Documentação Baniwa

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof.  .
Bruno Brulon Soares

Prof. 
Marília Xavier Cury

Prof. 
Priscila Faulhaber Barbosa

Rio de Janeiro
26 de outubro de 2021

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

Lira, Daniel Oliveira
L 768 O Museu do Índio como Salva-guarda de Saberes: O
Projeto de Documentação de Cultura Baniwa / Daniel
Oliveira Lira. -- Rio de Janeiro, 2021.
89

Orientadora: Priscila Faulhaber Barbosa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2021.

1. Museologia. 2. Patrimônio Cultural Indígena. 3.
Trabalho colaborativo. I. Faulhaber Barbosa,
Priscila , orient. II. Título.

Aos meus pais, pedagogos, que me ensinaram desde a mais tenra idade a importância de
uma educação libertadora.

*À Maria José Novelino Sardella, que com seu carinho me recepcionou e guiou nos primeiros passos no
Museu do Índio;*

À Ione Helena Couto Pereira, que sempre com um sorriso me transmitiu sua experiência;

*À Francineia Bittencourt Fontes, que com sua generosidade, paciência e bondade compartilhou seus
saberes comigo, permitindo que essa pesquisa avançasse.*

RESUMO

LIRA, Daniel Oliveira. O Museu do Índio como Salvaguarda de Saberes: O Projeto de Documentação Baniwa. 2021. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2021. 89p. Orientador: Priscila Faulhaber Barbosa.

Essa pesquisa se concentra na apresentação do desenvolvimento da política pública indigenista brasileira, em seu aspecto patrimonial, através da avaliação de alguns dos resultados do Projeto de Documentação de Culturas – ProDocult realizado com os Baniwa, especialmente do clã Hohodeni. O ProDocult/Baniwa se insere no Programa de Documentação de Culturas e Línguas Indígenas – ProgDoc, constituído em 2008 através cooperação entre o Museu do Índio e a UNESCO. Inicialmente buscava-se observar a importância do Museu do Índio na salvaguarda do saber-fazer cerâmico Baniwa, no entanto, conforme foram avançando as pesquisas percebeu-se que o ProDocult/Baniwa representava um avanço das políticas de trabalho colaborativo da instituição, com a coordenação do Projeto pela pesquisadora indígena Baniwa Francineia Bittencourt Fontes.

Palavras-chave: Museologia; Trabalho Colaborativo; Documentação; Salvaguarda de saberes

ABSTRACT

LIRA, Daniel Oliveira. The Museu do Índio as Safeguarde of Knowledge: The Baniwa Culture Documentation Project. 2021. Dissertation (Master's) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2021. 89p. Supervisor: Priscila Faulhaber Barbosa

This research focuses on the presentation of the development of Brazilian indigenist public policy, on its patrimonial aspect, through the evaluation of some of the results of the Baniwa Culture Documentantation Project (ProDocult/Baniwa), carried out especially with the Hohodeni clan. The ProDocult/Baniwa is part of the Indigenous Cultures and Languages Documentation Project, created in 2008 through cooperation between the Museu do Índio and UNESCO. Initially, the aim was to observe the importance of the Museu do Índio in safeguarding the Baniwa ceramic production know-how, however, as the research progressed, it was noticed that the ProDocult/Baniwa represented an advance in the institution's collaborative work policies, with the coordination of the Project by the Baniwa indigenous researcher Francineia Bittencourt Fontes.

Key-words: Museology; Colaborative work; Documentation; Safeguard of know-how

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

CERCII – Centro de Revitalização de Culturas Indígenas de Irauetê

CNPI – Conselho Nacional de Política Indigenista

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

MI – Museu do Índio

PHL – *Personal Home Library*

PPA – Plano Plurianual

PRODOCERV – Projeto de Documentação de Acervos

PRODOCLIN – Projeto de Documentação de Línguas Indígenas

PRODOCSON – Projeto de Documentação de Cantos e Sons

PRODOCULT - Projeto de Documentação de Culturas

PROGDOC – Programa de Documentação de Culturas e Línguas Indígenas

SA – Seção de Administração

SE - Seção de Estudos

SEOF - Seção de Orientação e Fiscalização

SPI – Serviço de Proteção aos Índios

SPILTN – Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1	08
1.1 - ETNOLOGIA E MUSEUS ETNOGRÁFICOS	09
1.2 – O MUSEU ETNOGRÁFICO E TRADUÇÃO DO OBJETO DO OUTRO	18
Cap. 2 PATRIMÔNIO CULTURAL BANIWA EM MUSEUS	27
2.1 – OS BANIWA	28
2.2 – A CERÂMICA BANIWA	31
2.3 – COLEÇÕES BANIWA EM MUSEUS	35
Cap. 3 DA POLÍTICA ASSIMILACIONISTA AO MUSEU DO ÍNDIO	44
3.1 - A SEÇÃO DE ESTUDOS: O INÍCIO DO MI	49
3.2 - O MUSEU DO ÍNDIO E O TRABALHO COLABORATIVO	53
3.3 – A COLEÇÃO BANIWA FUNAI/MI	60
Cap. 4 O MUSEU DO ÍNDIO COMO ZONA DE CONTATO	69
4.1 – O PROGDOC COMO ZONA DE CONTATO?	76
4.1.1. – O contexto Baniwa	76
4.1.2 – O contexto institucional	78
4.1.3 – O Projeto “Mulheres Baniwa: Uma Visão de dentro para fora”	80
CONCLUSÕES	86
REFERENCIAS	90

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa se concentra na apresentação do desenvolvimento da política pública indigenista brasileira, em seu aspecto patrimonial, através da avaliação de alguns dos resultados do Projeto de Documentação de Culturas – ProDocult realizado com os Baniwa, especialmente do clã Hohodeni. O ProDocult/Baniwa se insere no Programa de Documentação de Culturas e Línguas Indígenas – ProgDoc, constituído em 2008 através cooperação entre o Museu do Índio e a UNESCO por meio da assinatura do Termo do Projeto de Cooperação Técnica Internacional Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras.

Inicialmente buscava-se observar a importância do Museu do Índio na salvaguarda do saber-fazer cerâmico Baniwa, no entanto, conforme foram avançando as pesquisas percebeu-se que o ProDocult/Baniwa representava um avanço das políticas de trabalho colaborativo da instituição, que está em vias de resultar em uma exposição marcada pelo discurso autoetnográfico (Pratt:1992), coordenada pela pesquisadora indígena Baniwa Francineia Bittencourt Fontes.

O Museu do Índio - MI foi inaugurado no seio do Serviço de Proteção aos Índios – SPI, e compõe a história da política indigenista nacional, do qual ainda é braço executor até os dias atuais. Essa política começou a se desenhar na virada do século XIX para o século XX, tendo como atores as comissões de construção de telégrafos nos estados de Mato Grosso e Amazonas, genericamente chamadas de Comissão Rondon, e a criação do Serviço de Proteção aos Índios - SPI em 1910. Apesar de inaugurado apenas em 1953, o Museu do Índio - MI é herdeiro dessa história, posto que é depositário de seus acervos, com documentos que datam a partir de 1890.

O desenvolvimento da política indigenista nacional é marcado pela prática assimilacionista violenta e esforços de desestruturação da vida social das comunidades. Havia um exercício de imposição de mudanças culturais em nome da colonização dessas populações autóctones. Enquanto no mundo as instituições das grandes nações estavam empenhadas em esforços de construção de identidades nacionais, em grandes programas coloniais e imperialistas, no Brasil havia um esforço para construção do Estado Nacional a partir da reprodução de mecanismos de dominação e exploração historicamente herdados, fundando-se no ideário da mestiçagem e na expansão de fronteiras que implicou o colonialismo interno (Cardoso de Oliveira, 1993).

Nesse sentido indigenismo e nacionalismo se mesclam em busca de uma identidade nacional brasileira. Além disso, em uma país recém-saído da escravidão, a colonização dos indígenas poderia solucionar os problemas de mão de obra para os empreendimentos desenvolvimentistas nacionais. É assim que a política de pacificação e assimilação forçada de indígenas se tornou política oficial de estado, inaugurando ainda nos primeiros anos de trabalho do SPI a figura da tutela indígena¹.

A influência de teorias evolucionistas e difusionistas da cultura permeou todas as instituições do período, tendo o museu etnográfico como elemento central na construção de narrativas e discursos sobre diferença. Enquanto espaço dialógico, o museu constrói discursos embebidos em seus contextos sociais e políticos, que representaram discursos de supremacia da sociedade ocidental em relação aos ditos outros. O poder de legitimar consensos e traduzir os objetos alheios permitiu que museus etnográficos desenvolvessem discursos monovocais da diferença.

Ciente do poder simbólico de legitimação de discursos possuído pelos museus que Darcy Ribeiro organizou o MI, pensando todos os seus aspectos políticos e simbólicos, engajando a instituição desde seu nascimento a uma política de luta contra o preconceito e difusão da cultura indígena nacional.

Após a redemocratização do país, o MI passava por sua maior crise institucional, agravada pelos anos de sucateamento. É desse ambiente de quase extinção que o MI consegue desenvolver projetos para demarcar-se como uma instituição de relevância pública. Inaugurado com o objetivo de combater o preconceito contra os povos indígenas, o MI se reinventa em novas práticas de aquisição e exposição de acervos, gerando novos espaços de interação entre a instituição, pesquisadores e povos indígenas.

Essa inserção do indígena enquanto usuário primeiro da instituição desenhou políticas de trabalho participativo e colaborativo, que culminaram no firmamento de um acordo internacional de cooperação com a UNESCO, para criação do Programa de Documentação de Línguas e Culturas – ProgDoc. É no contexto do ProgDoc que se insere o *Projeto de Documentação da Cultura Material e Imaterial entre os Baniwa do Alto*

¹ Neste trabalho utilizaremos a definição de Lima (2011) sobre poder tutelar estatal. Segundo o autor, o poder tutelar estatal se volta para o controle de cidadãos considerados inaptos ou de condutas desviantes, como crianças, pacientes psiquiátricos institucionalizados, criminosos e, até 1988, povos indígenas.

Rio Negro: formação de acervo e capacitação de indígenas, conhecido como ProDocult/Baniwa, realizando um trabalho de documentação que se concentrou no ofício cerâmico, que estava em vias de desaparecimento. Graças ao trabalho conjunto do MI e das ceramistas da comunidade, foi possível desenvolver uma pesquisa etnográfica extensa e complexa sobre os aspectos materiais e imateriais do ofício cerâmico Baniwa.

Os Baniwa são um povo do noroeste da Amazônia brasileira, na região de São Gabriel da Cachoeira, popularmente conhecida como Cabeça do Cachorro. Essas populações foram fortemente tocadas pelas políticas estatais a partir do século XVII, ficando sujeitos desde logo ao descimento para os aldeamentos a jusante na figura de escravos. Com o tempo, o fortalecimento da igreja na região e as políticas de catequização salesianas foram um golpe para a estrutura social de muitas comunidades do Alto Rio Negro, seguidos pela exploração nos seringais pelo ciclo econômico da borracha, e a conversão de grande parcela da comunidade ao evangelismo a partir de 1940 (Wright, 2005).

Apesar de todo esse processo de desestruturação desencadeado pelo avanço das frentes colonizatória e econômica, a partir dos anos 1980 começam a ganhar força na região projetos de revitalização cultural que pudessem garantir desenvolvimento sustentável. O sucesso de alguns projetos desenvolvidos fortaleceu a luta patrimonial Baniwa, que apesar de segregada em virtude de questões religiosas, engajaram as comunidades na luta pelo resgate de tradições materiais e imateriais. Foi nesse contexto que em 2013 os Baniwa e o MI se encontraram, firmando uma parceria para a documentação do ofício cerâmico tradicional Baniwa, tradição milenar que viu sua queda em desuso permear a extinção.

Os Baniwa estão inseridos em uma região onde há uma grande riqueza linguística, contudo existe o compartilhamento do sistema de cultura material, havendo pouca distinção de um povo para o outro. A cerâmica Baniwa, no entanto, se mostra como um marcador étnico das mulheres, não sendo encontrada em outros povos da região. A complexidade de todo processo, bem como a desestruturação da vida ritual e cerimonial gerado pelo contato, reduziram a circulação desses bens no seio da comunidade, induzindo à utilização de painéis industrializados de metal, consideradas mais práticas (Costa Oliveira, 2015).

Destacamos que os Baniwa possuem uma relação de ajustamento (Hodder, 2012) com os objetos, onde um é capaz de atribuir significado ao outro. Isso se relaciona com a visão cosmogônica do grupo, que afirma que pessoas e objetos foram criados de forma concomitante. Sendo assim, os objetos atribuídos aos humanos desde o início dos tempos ditam sua relação com os demais membros do grupo, onde os objetos insígnia dos clãs são representações do próprio indivíduo, em uma relação que estende equivalência a humanos e coisas (Costa Oliveira, 2015). Nesse contexto, o espaço é povoado por entidades míticas que controlam os processos naturais, e inclusive possuem as matérias-primas e suas técnicas de manipulação, em um complexo contexto de produção de cultura material. Podemos dizer que toda produção de cultura material do grupo está inserida em uma larga cadeia de relações artísticas, técnicas, rituais, mitológicas, sociológicas e históricas.

Quando se iniciou o ProDocult/Baniwa, apenas uma mulher possuía os saberes-fazer de todo o processo envolvendo a cerâmica. Inicialmente, essa pesquisa buscou entender a importância do Museu do Índio, enquanto braço executor da política indigenista nacional, no processo de salvaguarda de saberes e conhecimentos tradicionais indígenas. No entanto, conforme foram se desenvolvendo as pesquisas, foi possível perceber que o ProDocult/Baniwa vinha se conformando como uma zona de contato (Clifford, 1997).

Nesse sentido, um dos resultados do ProDocult/Baniwa foi a possibilidade de formação de uma coleção onde a coleta foi coordenada por uma pesquisadora indígena, com grande participação da comunidade na escolha dos artefatos a serem consagrados em museália. Além disso, essa experiência de musealização permite que os indígenas qualifiquem e descrevam os objetos de forma a expressar a musealidade dos artefatos através do seu ponto de vista. De acordo com Clifford (1988), que considera toda coleção como uma narrativa, o ProDocult/Baniwa tem se mostrado promissor no que tange a construção de autonarrativas e novas práticas de musealização e trabalho colaborativo.

No Museu do Índio manifesta-se a característica interétnica tal Cardoso de Oliveira (1996) com relação ao contato com os povos indígenas. Percebemos que apesar das dificuldades de amoldamento de sistemas culturais distintos, é possível construir perspectivas de trabalho colaborativo que gerem resultados positivos a todos os envolvidos, apesar das relações assimétricas existente entre os implicados. A narração

autoetnográfica (Pratt:1992) também surge como um dos resultados do ProDocult/Baniwa, permitindo o planejamento de uma narrativa expositiva polifônica e dialógica, de um ponto de vista exclusivo das mulheres indígenas da comunidade, visando o aprofundamento no universo cultural Baniwa.

Procurando desenvolver indagações tematizadas nesse introito, esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. O primeiro, busca levantar um histórico sobre o contexto de desenvolvimento dos museus etnográficos. Apresentarei brevemente algumas das discussões que envolveram o desenvolvimento da disciplina de Etnologia, o papel de tradução das formas de vida indígenas, sua materialidade e o papel desempenhado pelos museus etnográficos e sua capacidade de construção de discursos sobre a diferença.

O segundo capítulo discorre um pouco sobre os Baniwa e seu percurso histórico. Discorreremos sobre a cerâmica Baniwa e seus vínculos com outros aspectos da vida social Baniwa, incluindo contextos festivos e rituais de sua utilização. Finalizamos o capítulo apresentando algumas coleções etnográficas Baniwa em museus e seus contextos de colecionamento.

No terceiro capítulo será apresentada uma breve leitura de aspectos da história da política indigenista nacional, seus discursos e influências na conformação do ideário nacional e posteriormente na criação do MI. Inicialmente, analisaremos o contexto histórico do surgimento de tal política em meio a teorias evolucionistas e difusionistas da cultura, passando por seu desenvolvimento enquanto prática estatal tutelar e assimilacionista, que constituem a conjuntura de criação do MI. Finalizamos o capítulo apresentando o novo contexto institucional do MI a partir dos anos 1990, com os esforços de reestruturação do órgão e a criação de novas políticas aquisição e exposição de acervos, contexto que inclui a criação do ProgDoc e os resultados do ProDocult/Baniwa.

O quarto capítulo pretende explorar o ProDocult/Baniwa, demonstrando como o desenvolvimento das políticas de trabalho colaborativo no MI tem começado a se configurar como zona de contato (Clifford, 1997) com os Baniwa. Desde sua reabertura de portões ao público em 1993, o MI vem buscando ser um espaço cada vez mais aberto à participação dos povos indígenas, para desenvolver alianças e reforçar posicionamentos políticos, buscando guiar-se por seus ideais de criação, a luta contra o preconceito e a defesa da causa indígena. No entanto, o MI é regido por leis e

regulamentos de Estado, e isso representa uma questão de assimetria inescapável, visto que algumas condutas devem ser apenas aceitas pelos indígenas e não debatidas de acordo com suas necessidades ou realidades locais.

Ademais das fricções inerentes aos contatos, o ProDocult/Baniwa representa uma conquista ao ser o primeiro a ser coordenado pela pesquisadora indígena Baniwa Francineia Bittencourt Fontes. Contatos enquanto situações complexas representam-se pela ambivalência da relação, onde nos campos de batalha da luta indígena, enfrenta-se o mesmo Estado que o MI integra. A construção de um discurso autoetnográfico nos espaços expositivos deve ser comemorada, mas sua excepcionalidade ainda mostra o longo percurso a ser calcado por indígenas para ocuparem o espaço de porta-vozes de suas narrativas.

CAPÍTULO 1

ETNOLOGIA E MUSEUS ETNOGRÁFICOS

Segundo Shelton (2006) os museus para colecionamento de artefatos etnográficos nos continentes europeu e americano se constituíram em duas ondas: a primeira entre 1849 e 1884 e a segunda de 1890 a 1931. A última onda coincidiu com a empreitada colonial europeia no continente africano estabelecida pelo Tratado de Berlim de 1887, com a instituição de museus dedicados à coleção, pesquisa e exibição de produtos considerados exóticos, fortemente influenciada por ideologias, políticas e aspirações coloniais.

No final do século XIX e início do século XX, os museus europeus e asiáticos, apesar de muito competitivos entre si, estabeleciam redes de trocas de conhecimentos e de objetos considerados duplicados. Os museus eram estruturados conforme a organização política dos Estados à época, sendo comum estarem dispostos hierarquicamente entre o museu metropolitano, seguido pelos grandes museus, os museus provincianos e por fim aqueles nas colônias no exterior. Essa sistematização permitia que os museus forjassem conhecimentos e discursos conforme o interesse nacional (SHELTON, 2006).

Esse período, conhecido na Europa como “era dos museus”, foi de extrema proximidade entre os museus e os estudos antropológicos. Diferente do que aconteceria posteriormente, a disciplina era produzida dentro dos limites institucionais dos museus. Segundo Gonçalves (2007:17), não é exagerado considerar que a compreensão de uma determinada sociedade passe pelo estudo de sua cultura material. Nesse sentido, as teorias evolucionistas e difusionistas convergiam na compreensão de que culturas eram “um agregado de objetos e traços culturais”.

Nos museus etnográficos europeus o “outro” era a narrativa e construção de uma figura distante, além-mar. É por essa razão que acabam se confundindo com a empreitada colonial, visto que estavam inseridos no contexto imperialista de seus Estados. Os museus etnográficos brasileiros, contudo, precisavam lidar com o outro interno, e por isso estão envoltos em outra especificidade de relações. Aqui, as elites debatiam como construir um país de tradição ocidental com uma população majoritariamente mestiça (Schwarcz, 1993).

Os grandes museus brasileiros como o Museu Nacional (1818), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1895) também participaram das

ondas mundiais de colecionamento etnográfico e iniciaram a formação de suas coleções em estrita colaboração com viajantes e pesquisadores alemães, que deixaram fortes influências. Essa colaboração pode ser explicada pela ausência de poderio colonial alemão nos continentes africano e asiático, onde as demais potências coloniais desenvolviam suas pesquisas etnológicas.

Os estudos alemães de culturas e línguas eram baseados nas ideias de Adolf Bastian, que afirmava que os povos indígenas estavam fadados ao desaparecimento. Dessa forma, os registros especializados de aspectos culturais e o colecionismo material eram direcionados ao público especializado e aos museus, favorecendo práticas empiristas e uma visão histórica difusionista (LOPES, 1997).

Nesse período, os Estados nacionais e seus aparatos estavam empenhados na construção de narrativas sobre identidade e patrimônio nacional. Esses discursos norteavam as ações estatais não só de museus, mas também em instituições como o SPI no Brasil, a partir de 1910. Enquanto instituição responsável pelo contato interétnico entre indígenas e a comunhão nacional, o SPI investiu na ideia de pacificação do índio como forma de integrá-lo a “civilização”².

Assim como as demais instituições da época, o SPI reproduzia os discursos evolucionistas e difusionistas da cultura, defendendo que os indígenas compunham uma forma mais primitiva de humanidade. Apesar o SPI não ser um museu propriamente dito, em seus trabalhos de contato interétnico, povoamento e mapeamento do território, ele gerou grandes quantidades de documentos arquivísticos e audiovisuais, como fotos, filmes e gravações sonoras.

O objetivo da formação desse acervo era explicitar a importância do trabalho desenvolvido pelo SPI, constando em relatórios e publicações. Essas fotografias eram direcionadas às elites urbanas, principais formadoras de opinião pública, como propaganda de um Brasil moderno, com civilização, telégrafo, fotografia e cinema mudo, e esse acervo viria a integrar o acervo arquivístico do Museu do Índio a partir de 1953 (Tacca, 2001).

² Lima (1995) destaca que a ideia de pacificação envolve um contexto de guerra, visto que pacificar significa conduzir, sem atos de violência explícita, um povo em estado de conflito a novas formas de contato.

No âmbito da Antropologia, a primeira metade do século XX foi povoada por debates sobre o papel dos museus etnográficos e um enfoque para o colecionismo considerado demasiado. Em um artigo de 1929 intitulado “Practical Anthropology”, Malinowski fez críticas ao antiquarianismo que caracterizava a Antropologia. Ele sustentava que um tipo mais “funcional” de antropologia, no sentido sociológico, seria melhor que a abordagem pela “broca empoeirada de museu” (ASAD, 1973:44).

“the anthropologist has in the past been mainly interested in the ancient and the curious: he has studiously pursued knowledge of primitive mankind, and has occupied himself little, if at all, with the present and the future. His method has been built up to serve his purpose; his technique is of the laboratory and what he has been disposed to call his field-work has been the field-work of a collector of a museum”³ (ASAD, 1973:54).

O fortalecimento dos estudos da antropologia relativista acarretou no deslocamento do espaço de estudo da antropologia dos museus para as universidades, laboratórios e centros de pesquisa. Esse período de profissionalização da disciplina, no entanto, não interferiu na função do museu como espaço de colecionamento de cultura material e tampouco significou a parada do estudo dos objetos pelas monografias antropológicas (RUSSI; ABREU, 2019; GONÇALVES, 2007).

Durante o século XX ocorreram também debates na Antropologia relacionados à problemática de raça. Era como se existissem duas Antropologias, uma chamada antropologia física - epistemologicamente ligada às ciências naturais, e outra chamada de etnologia - epistemologicamente ligada às ciências sociais. No Brasil, o Museu Nacional, instituição de ciências naturais do país, instaurou a Seção de Antropologia Física e Etnologia em 1931, onde a segmentação entre antropologia física e etnologia era aplicada.

Em 1933 o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, ligado à Liga das Nações, convocou antropólogos de diversos países para debater a importância da raça na formação da sociedade ocidental. Apenas Malinowski se opunha a ideias de raça apresentadas: o antropólogo defendia que a Antropologia Física não tinha futuro enquanto ciência, pois acreditava que a “teoria nórdica” usada para as relações inter-

³ No passado, o antropólogo se interessava principalmente pelo antigo e pelo curioso: buscou estudiosamente o conhecimento da humanidade “primitiva” e ocupou-se pouco, se é que o fez, com o presente e o futuro. Seu método foi construído para servir a seu propósito; sua técnica é do laboratório e o que ele se dispôs a chamar de trabalho de campo tem sido o trabalho de campo de um colecionador de um museu (ASAD, 1973:54, Tradução Nossa).

raciais não se diferenciava do “mito ariano” (Domingues, 2008). A emergência de uma Antropologia desligada de princípios biológicos não ocorreu de forma rápida, somente após a notoriedade e o reconhecimento de estudos etnográficos no âmbito científico que a disciplina foi se voltando para o estudo da cultura social, local e temporal (DOMINGUES, 2008).

Castro Faria (2006) destaca que, nesse período, a formação científica no Brasil se dava no âmbito do Museu Nacional. A criação dos cursos de Filosofia nas universidades data de 1940, logo, antropologia, geologia, zoologia, botânica, etc., eram estudadas no Museu Nacional por profissionais de outras formações, geralmente médicos, até a criação dos cursos de História Natural. Isso ajuda a explicar a forte influência das ciências naturais no pensamento antropológico desenvolvido àquela época.

Embora motivado por uma série de fatores, o interesse em revisar o campo antropológico é refletido na crise disciplinar que se fortalece a partir dos anos 1960. Com o declínio do poder europeu que garantia a entrada dos antropólogos nos territórios coloniais, os antropólogos enfrentavam dificuldades e questões éticas para a aproximação com o “outro” não-europeu, outrora motivo de excitação para a imaginação antropológica. Debatia-se o possível fim da Antropologia, tendo em vista que para muitos a mesma era apenas a forma como os europeus explicaram para si a figura do “outro”, e não um conhecimento universal (STOCKING, 1983).

Segundo Stocking (1983), entre as décadas de 1920 e 1960, consideradas o “período clássico” da antropologia sociocultural, houve poucas reflexões relativas a questões epistemológicas, psicológicas ou éticas envolvendo os estudos de campo. Apesar de a disciplina já contar com aspectos formais que eram ensinados como habilidades técnicas, os estudos de campo seguiam a lógica da aprendizagem prática, e por muito tempo foram realizados mais que analisados.

Isso começa a mudar a partir da publicação do livro *Um diário no sentido estrito do termo*, em 1967. As revelações do diário de campo de Malinowski, colocando sob suspeita aspectos de sua relação supostamente empática com os nativos em Trobriand, despertaram uma série de críticas por sua objetificação do corpo dos nativos, juízos de valor etnocêntricos e expressões racistas. A relevância da publicação do diário de campo de Malinowski não se dá pela simples curiosidade pela vida alheia. A consciência de seu

caráter problemático produziu inúmeras discussões sobre as implicações epistemológicas, metodológicas, psicológicas, éticas e políticas do trabalho de campo.

O distanciamento entre os campos da Antropologia e da Museologia se mostrava mais claramente quando, em 1968, William Sturtevant gerou debates ao questionar “*Does Anthropology need museums?*”. Enquanto isso, o campo de museus passava por uma série de discussões que geraram diversas renovações de seus métodos de atuação e permitiram melhorar o diálogo entre a instituição Museu e a sociedade. (RUSSI; ABREU, 2019)

Após a Segunda Guerra Mundial, os museus haviam incorporado princípios de universalismo, combate ao racismo e construção da paz, na figura dos “museus do homem” ou “museus para a paz”. No entanto, a Antropologia ia além, ao entender o museu como uma marca do colonialismo e do imperialismo ocidental, e, portanto, advogava sua descolonização como forma de transformá-lo em espaço de interação e de interculturalidade. O museu necessitava decolonizar seu pensamento e sua *práxis* através de atitudes colaborativas e compartilhadas que o aproximassem dos grupos que busca representar (CURY, 2017).

A partir da segunda metade do século XX, os debates museológicos vinham sendo reformulados com base em novas experiências de museus nas ex-colônias, como os museus indígenas no Brasil, e novas experiências de museologia que superassem a herança colonial em museus. A América Latina estava inserida em um contexto político de ditaduras militares e sistemas econômicos neoliberais que acabavam por reforçar as relações de desigualdade entre as categorias de pensamento centro-periferia. O surgimento desses novos atores sociais se dá nesse contexto mundial de mudanças (Brulon Soares, 2020).

Segundo Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), existe uma diferença conceitual entre ‘descolonial’ e ‘decolonial’. Para os autores, ‘descolonial’ representa um processo histórico, representado mormente pela independência das antigas colônias, que hoje vivem em um mundo descolonizado e pós-colonial. Esse processo histórico, contudo, não significou que os paradigmas coloniais adotados por séculos estivessem extirpados. Em realidade, eles continuaram a ser reproduzidos e ressignificados pelos novos Estados que se formaram, perpetuando as relações centro-periferia em escala mundial.

Assim, apesar de não haver a presença do poder colonial, as hierarquias epistêmicas entre espiritualidade/religião, raça/etnia, gênero/sexualidade estabelecidas nos séculos XVI e XVII ainda desempenham um importante papel no presente, ainda que de maneiras e em intensidades diversas. De outro modo, a *virada decolonial* envolve uma lógica que não pode ser entendida através do viés da colonialidade: ele é interpretado como o pensamento que emerge e se desprende da lógica ocidental.

En un proceso aparentemente paradójico, las nuevas naciones adoptan, para reivindicar su derecho a la autonomía y a la existencia, los mismos lenguajes y sistemas de representación similares a los de las naciones de las que se liberan. Aunque no se diga de forma explícita, el museo nacional de cada nueva nación puede ser integrado en un programa político del espacio público que supere el estricto ámbito museístico. (INIESTA, 2001, p. 26)

Como nos ensina Lima (2010), em meio a esse processo de conformação de identidades nacionais, os museus se instauram como um jogo hegemônico, onde o produtor do conhecimento e seu espectador são distanciados. Esse museu, nascido como um espaço público de institucionalização de saberes e gestão profissional, possui o domínio do uso de narrativas, categorias de sinais e visões de mundo. Entendido como o templo da modernidade, ele só poderia sobreviver se fosse capaz de transformar-se em um espaço aberto de diálogo e confrontação.

Sandall (2007) destaca que historicamente os museus são utilizados para gerar senso de memória, valorização e pertencimento a um grupo à medida que geram esquecimento, inferiorização e exclusão de outros. O *status* do museu enquanto autoridade científica lhe permite privilegiar conhecimentos e transmitir um conjunto de valores. Ao organizar e expor objetos ele comunica uma mensagem específica ao público, priorizando um discurso sobre diferença - e a forma de se relacionar a ela - de acordo com sua inserção nos contextos institucionais, econômicos e políticos.

Museum displays, and the discourses of difference they embody, have social effects and consequences. The poetics and politics of exhibition practice have often combined to shape, reproduce and concretise dominant (negative) understandings of difference, by excluding and marginalising (through elision) or by constructing representations that are reductive and essentialising, discriminatory and oppressive. By casting racial, gender, physical and other 'variations' as inferior or deviant, museums have privileged ways of seeing that have made prejudiced understandings of difference more perceptible and permissible, that close

off, rather than open up, possibilities for mutual understanding, respect and social justice⁴ (SANDALL, 2007:139).

Nesse íterim, compreendeu-se que os museus não devem ajudar na perpetuação dessas hierarquias epistêmicas. Com o surgimento do movimento intitulado Nova Museologia, o museu etnográfico passou a ser repensado de forma a garantir uma relação mais simétrica entre os antropólogos e técnicos do museu com os povos e culturas que pesquisam e/ou expõem. Durante uma mesa redonda realizada em Santiago, em 1972, foram traçadas diretrizes com o intuito de estabelecer o “museu integral”. (RUSSI; ABREU, 2019)

A ideia de “museu integral” entende o museu não só como ou enquanto instituição, mas através de sua integração com aspectos geográficos, climáticos, recursos naturais, formas de ocupação humana, interação com a comunidade, ou seja, em toda sua cadeia de relações (Scheiner, 2012). O documento de Santiago busca formalizar uma nova matriz teórica e ética de museus, composta por ações comuns de quadros técnicos qualificados e propostas éticas do corpo social. Segundo afirma Scheiner (2012), a reivindicação pelo museu integral não surgiu na década de 1970, na verdade foi uma resposta a demandas históricas dos profissionais de museus e foi importante à medida que definiu que museus tradicionais também poderiam e deveriam ser integrais.

Brulon Soares (2020), nos esclarece que o desenvolvimento da Nova Museologia se dá em frentes distintas e paralelas, como forma de suprir demandas por museus de base comunitária. Enquanto a frente latino-americana, que teve seu cume nas discussões da Mesa de Santiago, buscava novas forma de musealização e gestão de patrimônios em uma região que lutava por espaços democráticos em contextos de ditaduras militares, outra frente no continente europeu, especialmente na França, desenvolvia a experiência dos ecomuseus, onde a participação da comunidade envolvente permitia a correção e revisão de narrativas passadas construídas pelas instâncias legitimadoras, além do desenvolvimento de autonarrativas do corpo social.

⁴ As exposições de museus, e os discursos de diferença que estes representam, têm efeitos e consequências sociais. A poética e a política da prática expositiva muitas vezes se combinaram para moldar, reproduzir e concretizar compreensões dominantes (negativas) da diferença, excluindo e marginalizando (por elisão/supressão) ou construindo representações que são redutoras e essencializantes, discriminatórias e opressivas. Ao classificar diferenças raciais, de gênero, físicas e outras como inferiores ou desviantes, os museus privilegiaram maneiras de ver que tornaram entendimentos preconceituosos da diferença mais perceptíveis e permissíveis, que fecham, ao invés de abrir, possibilidades de compreensão mútua, respeito e justiça social. (SANDALL, 2007:139) Tradução nossa.

A Nova Museologia é uma nova concepção de museu, repensada através de suas mudanças vividas. O objetivo principal da Nova Museologia é redefinir as funções do museu por meio de seu verdadeiro cerne, os indivíduos em todo seu contexto social e político. O museu passa a ser entendido como uma entidade a serviço da sociedade, da qual é integrante, e possui a capacidade de participar ativamente da formação e conscientização da comunidade a que atende (Desvalles, 1992).

Durante os anos 1990, debates ocorridos na América do Norte instituíram novos parâmetros para a relação entre museus etnográficos e povos originários. Intitulado *Virando a Página: Forjando Novas Parcerias entre Museus e Povos Originários*, o documento publicado em 1992 formulou uma nova perspectiva de colaboração. Um dos objetivos era reconhecer as desigualdades históricas na relação entre ambos, possibilitando a aceitação de conhecimentos tradicionais como fundamentadores de princípios para a reclassificação e conservação de acervos, além da participação da comunidade na formulação de projetos expográficos, no chamado "trabalho colaborativo". (ROCCA, 2005)

Segundo Rocca (2005), esse "trabalho colaborativo" se configura como uma série de agendas de trabalho conjunto. Contudo, os museus tendem a convidar pessoas externas para colaborar com a instituição dentro de parâmetros pré-definidos. Assim, faz-se necessário um esforço para que essa colaboração não se limite a processos de consulta ou trabalhos pontuais, porquanto persiste uma relação de desigualdade entre os colaboradores e o museu.

Vale ressaltar que no Brasil os povos indígenas eram tutelados até o advento da Constituição de 1988, ou seja, não possuíam capacidade civil para representar ou serem representados juridicamente, estando à mercê da Fundação Nacional do Índio - FUNAI para representá-los, o que podia não ocorrer a depender dos interesses políticos envolvidos.

A nova constituição empoderou os povos indígenas ao garantir, em seu artigo 232, o fim da tutela indígena pelo Estado brasileiro, garantindo-lhes capacidade jurídica para serem partes legítimas para ingressar em juízo em defesa de seus direitos e interesses, e ainda ao garantir a obrigatoriedade da intervenção do Ministério Público em todos os atos do processo. No entanto, continua em vigor o Estatuto do Índio, de 1973, cujo alguns artigos não foram recepcionados pela Constituição por serem considerados

inconstitucionais. Essa confusão jurídica acaba respaldando práticas tutelares nos mais diversos níveis de governança, e o projeto de lei do Novo Estatuto do Índio encontra-se engavetado (Faulhaber, 2016).

Almeida (2008) assevera que a partir dos anos 1990, novos marcos político-sociais permitiram o surgimento de novas organizações sociais e novas maneiras de associação e de fazer política. Um novo marco ontológico permitiu que esses novos sujeitos sociais pudessem falar por si, não mais aceitando que tudo ficasse depositado na ação estatal.

A aproximação destas identidades emergentes, que se apoiam numa autoconsciência cultural e começam a se organizar como força política, resulta na denominada “aliança dos povos da floresta”, consolidando um significado mais abrangente de natureza, capaz de expressar a diversidade social e étnica e seus repertórios de reivindicações face aos aparatos de Estado (ALMEIDA, 2008, p. 70).

É nesse contexto que podemos falar de mudanças na relação das organizações sociais e estatais na política de patrimonialização. A apropriação das políticas públicas de patrimônio pelos povos originários demonstra como a construção da etnicidade e sua afirmação na diferença proporcionaram grandes conquistas através das articulações políticas. Essas articulações têm permitido que essas comunidades experimentem seu patrimônio de maneiras distintas, como demonstra o protagonismo indígena na construção de centros de memória e museus próprios para preservação de sua cultura. Esse apoderamento das políticas de memória e patrimônio pelas comunidades está associado a lutas sociais, de propriedade territorial, intelectual e autoral de conhecimentos e saberes que devem ser preservados para as novas gerações (CUNHA, 2009).

Nesse sentido, Cury (2017) destaca processos ocorridos no Brasil que demonstram a aplicação de novas premissas expositivas e comunicativas referentes a um olhar crítico da representação indígena nos museus. A autora destaca políticas adotadas pelo Museu do Índio a partir dos anos 2000, apontando-o como referência na qualificação e gestão de acervos, através da participação e formação de pesquisadores indígenas pelo Programa de Documentação do Patrimônio Cultural dos Povos Indígenas – ProgDoc.

Através do Programa, o Museu do Índio tem adotado novos métodos de documentação de acervos e culturas indígenas a partir de práticas documentais que

permitem não só divulgar as culturas, mas também proporcionar aos povos informações sobre si mesmos. Esse compartilhamento permite a qualificação do uso da informação, atribuindo conhecimentos científicos e tradicionais, e garante o gozo dos repositórios formados como instrumento de luta por novas demandas. (SHEPARD, 2019)

As oficinas de qualificação de acervo acontecem no MI desde 2009 e têm permitido ao MI apresentar informações cada vez mais sólidas sobre suas coleções com a participação ativa das comunidades. Foi no contexto dessas oficinas de qualificação que em 2014 as ceramistas Baniwa puderam vir ao Rio de Janeiro ter acesso ao acervo. A oficina permitiu ao MI qualificar informações como cartografia dos materiais, registros filmicos das técnicas, função, restrições e contexto de uso, nome étnico etc., ao mesmo tempo que permitiu aos Baniwa acesso a informações cruciais para a manutenção do ofício cerâmico. Essas oficinas de qualificação de acervo permitem que o acervo transcenda o objeto etnográfico enquanto mero objeto científico, atribuindo-lhe uso e significado também aos povos donos do patrimônio salvaguardado.

Essas oficinas são parte do resultado de uma luta de resistência que o MI precisou travar para evitar sua extinção. Acometido pelo sucateamento durante os anos de ditadura, a partir dos anos 1990 o quadro técnico do MI empenhou-se na modernização da instituição para garantir a sua sobrevivência. Esse processo concomita a luta pelo fim da tutela indígena, e a garantia de escuta às vozes de povos que passaram por longos processos de assimilação cultural violenta. Criado com o objetivo de ser o museu que luta contra o preconceito, os técnicos se inspiraram na missão da instituição para desenvolver políticas de trabalho colaborativo e de participação das comunidades em práticas expositivas participativas.

Esse tipo de iniciativa também ocorre em outras instituições museais brasileiras. Em 2012 uma comitiva de pesquisadores Baniwa foi ao Museu Emílio Göeldi para participar de uma oficina de qualificação de acervos. Durante as oficinas, percebeu-se a força do status subjetivo que os objetos possuem, além das características materiais os objetos possuem agência entre os planos material e espiritual. Os indígenas se referiam aos objetos como “vovô”, em uma demonstração de intimidade com os objetos que devido às relações patrilineares ainda os pertencem. No mesmo ano, o Museu Emílio Göeldi iniciou um processo de repatriação virtual da coleção Koch-Grünberg, com o objetivo de incentivar processos de revalorização e reinvenção cultural próprios.

A apreciação e o respeito pelos conceitos e percepções indígenas enriquecem e dinamizam a prática museológica, ao mesmo tempo em que implicam desafios no campo museal. No caso dos Baniwa, o entusiasmo em manusear os objetos cria um dilema entre as práticas de conservação e o respeito aos povos que deram origem a eles. (SHEPARD JR., 2017:781)

Destaca-se que na mirada *decolonial* o museu perpassa também a problematização das práticas museológicas. Além de estarem sempre acompanhados dos técnicos, os indígenas costumam apresentar tanto, ou mais, respeito e cuidado pelos objetos de seus antepassados quanto técnicos de museus, não havendo necessariamente uma oposição entre manuseio de objetos e técnica museológica.

Esses objetos representam cadeias de relações que não são óbvias aos não indígenas em um primeiro momento. Como veremos melhor abaixo, os objetos de museu estão dotados de qualidades de valoração, que explicam sua importância para esses povos em contexto original. Nesse sentido, falaremos abaixo um pouco sobre a relação entre museus e objetos etnográficos.

1.2. O Museu Etnográfico e a tradução do objeto do outro

A partir dos anos 1950 a Antropologia social britânica começa a destacar a semelhança de alguns trabalhos etnográficos ao trabalho de tradução. Talal Asad (1986) aponta que possivelmente Godfrey Lienhardt (1954) tenha sido o primeiro a usar explicitamente o termo tradução para se referir a problemáticas da antropologia.

“The problem of describing to others how members of a remote tribe think then begins to appear largely as one of translation, of making the coherence primitive thought has in the languages it really lives in, as clear as possible in our own⁵ (LIENHARDT, 1954, p.97 apud ASAD, 1986, p.142).

Faulhaber (2008) nos ensina que a tradução é observada desde os primeiros registros de viajantes em contato com povos estrangeiros. No campo da antropologia, no entanto, ela foi inicialmente dirigida ao estudo de povos indígenas. A problemática da tradução cultural reside na inviabilidade de existir completa correspondência entre dois conjuntos de significados de culturas distintas. Essa tentativa de decodificação de sentido

⁵ O problema de descrever aos outros como os membros de uma comunidade remota pensam, começa a aparecer amplamente como um [problema] de tradução, de tornar a coerência que esse pensamento tem nos idiomas em que ele realmente existe, o mais claro possível em nosso próprio idioma. (LIENHARDT, 1954, p.97 apud ASAD, 1986:142, Tradução Nossa).

através de aproximações levanta questões referentes à precisão da construção do pensamento científico, que requer inventividade para sanar aporias na compreensão daquilo que não pode e não deve ser traduzido.

O etnólogo se encontra num espaço onde “prosa” e “política” são inseparáveis, entre sistemas de significados decifrados e recodificados, em que a ciência está inserida em dimensões históricas e literárias, onde os escritos superam a dimensão textual e se imbricam em contextos políticos, sociais, econômicos, ideológicos, de restrição institucional, de resistência, etc.

To a grower number, however, the “literariness” of anthropology – and especially of ethnography – appears as much more than a matter of good writing or distinctive style. Literary processes – metaphor, figuration, narrative – affect the ways cultural phenomena are registered, from the first jotted “observations”, to the completed book, to the ways these configurations “make sense” in determined acts of reading⁶ (CLIFFORD; MARCUS, 1986:4).

Da mesma forma, os museus etnográficos apresentam a mesma problemática da tradução. Ao expor uma coleção, o museu estabelece uma narrativa sobre o conjunto de objetos apresentados. A partir do momento que o objeto passa a integrar uma coleção de museu, sua história passa a ser sua classificação e sua documentação primária, retirando o objeto do seu contexto original para inseri-lo no contexto da coleção.

O museu pode ser entendido como um espaço de troca metafísica entre o visível e o invisível. Os objetos ali representados foram produzidos dentro de contextos específicos de tradição, rito e fé. No entanto, ao expor uma coleção, o museu serve como o tradutor do objeto do “outro”, ele faz a intermediação entre o artefato que observamos e suas características metafísicas que podemos apenas imaginar. (POMIAN, 1984)

Ao se apresentar como um espaço de memória, o museu trabalha com a ressignificação da materialidade do objeto alheio, criando uma ponte entre o ‘eu’ e o ‘outro’, esclarecendo e/ou estabelecendo relações entre a ‘alma do objeto’, a subjetividade dos indivíduos e as memórias individual e coletiva. Dessa forma, o objeto

⁶ Para um número crescente [de pessoas], entretanto, a “literariedade” da antropologia - e especialmente da etnografia - aparece como muito mais do que uma questão de boa escrita ou estilo singular. Os processos literários - metáfora, figuração, narrativa - afetam as formas como os fenômenos culturais são registrados, desde as primeiras “observações” rabiscadas, ao livro concluído, às formas como essas configurações “fazem sentido” em determinadas leituras. (CLIFFORD; MARCUS, 1986:4) Tradução Nossa.

passa a ser a materialização de uma força mnemônica, onde ele representa a prova ou lembrança da existência do 'outro' enquanto indivíduo, mas ao mesmo tempo passa a representar a materialidade do 'outro' enquanto cultura e grupo social.

Após o deslocamento dos estudos antropológicos e museológicos para as universidades, as coleções ditas etnográficas e a cultura material desses povos passaram para um segundo plano como objeto de estudo antropológico. Somente a partir da compreensão de que esses objetos possuíam uma legião de informações tangentes à organização social e os simbolismos de seus produtores é que se reacende a importância de estudá-las. O estudo da cultura material indígena se transmuta em compreensão do seu modo de vida. Apesar dessa transferência da antropologia para outros espaços, os estudos museológicos permaneceram a debater e enriquecer o campo de museus.

Outro aspecto importante é que a definição de objeto etnográfico perpassa um processo de coleta, segmentação e deslocamento a uma instituição de guarda. Um cesto indígena produzido em determinada aldeia e vendido alhures não se transforma automaticamente em objeto etnográfico. São as características estéticas, técnicas, materiais e simbólicas desse objeto, somadas ao processo de documentação e classificação que o caracterizam como tal. Dessa forma, muitas vezes o colecionador considera o uso do artefato como princípio de coleta, uma vez que os registros de uso dão autenticidade ao objeto coletado e lhe conferem assim musealidade.

Outra questão, não menos relevante, é a coleta sistemática de artefatos que seriam destruídos ou descartados no contexto de origem. São corriqueiras e mesmo abundantes, nas coleções dos museus brasileiros, as máscaras, cestos de carga e outros artefatos fadados ao descarte após o uso no âmbito em que são produzidos. Quando recolhidos à reserva técnica, esse tipo de objeto incorpora certo estado de indeterminação em relação aos valores originais, que não são de preservação, mas sim de destruição, o que representaria também um objetivo em si. (VELTHEM, 2012:53)

Os objetos etnográficos são distintos dos industrializados por serem resultado de um trabalho que apresenta técnicas e símbolos pertencentes ou relacionados àquela comunidade que o produziu. Ao serem coletados e expostos nos museus, esses objetos representam interesses acadêmicos e científicos, apresentados ao público em associação a informações consideradas relevantes, como técnica de confecção ou função. A partir desse roteiro é que o usuário de museus apreende o objeto

descontextualizado, onde as características destacadas são geralmente distintas daquelas que representam sua valoração em seu contexto original.

Segundo Stranský (1995), a qualidade e os valores subjetivos atribuídos aos artefatos são conhecidos como musealidade. Essas características subjetivas de valoração despertam nos seres humanos seu instinto de preservação, que passam a ser consagradas a partir da mudança de status desses objetos para objetos de museu, ou museália. A esse processo, se denomina musealização, e esta obedece a métodos rigorosos da Museologia, compreendendo a seleção (separação do objeto de seu contexto de origem), a tesauroização (inserção do objeto em uma cadeia de significados e classificações) e a apresentação (comunicação do objeto e seus valores gnosiológicos).

Para Desvalles (1998), a musealização pode ser compreendida como uma operação de extração de originais de seu contexto cultural ou natural para lhe doar um status museal. Nesse arcabouço, somente através dos métodos específicos da Museologia se pode compreender o momento decisivo que leva um objeto comum a ser consagrado como objeto de museu.

Segundo Ingold (2015), existe uma relação dialógica entre homens e coisas. As coisas dependem dos humanos, exigindo investimento e cuidado, que só ocorrem porque os humanos são dependentes das coisas. Conforme as coisas passam a depender de outras coisas para funcionar, vai-se ampliando a relação de teia entre elas e humanos. Existe, portanto, uma relação de “emaranhamento” entre nós. As coisas têm vida, em um mundo próprio onde operam, agem e estão envolvidas em relações sociais como mediadores ou ferramentas. O mundo dos humanos e o mundo material estão emaranhados em cadeias de significado, dependência e subordinação.

No contexto museológico, Schärer (2009) afirma que coisas são tudo o que é físico e concreto, incluindo os seres vivos. Os humanos enquanto sujeitos tomam ações e têm pensamentos e ideias, relacionando-se com as coisas. No entanto, em dado momento, as pessoas podem ser coisas, seja como elementos passivos dos acontecimentos ou enquanto objeto de estudo, e estão em constante perigo de serem mal utilizados enquanto tal. Segundo o autor, não existe sobrevivência ou desenvolvimento de culturas humanas sem a existência das coisas. A musealização das coisas, e sua consagração em museália, é muito mais que apenas o desejo de preservação em locais seguros de guarda. Na qualidade de objetos de museus, as coisas

não estão lá como representantes de si mesmas, mas na qualidade de representação da relação homem-coisa. O que se musealiza não é o objeto em si, mas os valores, ideias e significados que lhe são atribuídos.

Devemos compreender estes objetos enquanto integrantes de um sistema de cultura e arte. Nesse sentido, Geertz (1997) afirma que a produção artística está vinculada à necessidade de expressão, que, por sua vez, materializa a visão de mundo e do modo de viver nos objetos ou expressões imateriais. Assim, diferentes sociedades atribuem valores distintos aos diversos aspectos das artes, sendo esta apreciada pelo público à medida que tem a capacidade de sensibilizar e conectar às suas ideias de organização e funcionamento do mundo.

Há exemplos de como essa descontextualização de objetos com forte significado mítico gerou embates entre os povos indígenas detentores do patrimônio e os técnicos de museu responsáveis por sua guarda. Narraremos aqui um caso descrito por Cardoso de Oliveira (2005) sobre as relações entre ética e etnicidade, relatando um embate entre povos originários norte-americanos e técnicos de museus sob a luz do Código de Ética do International Council of Museums – ICOM.

O caso foi extraído de um manuscrito da museóloga Denise Hamú, intitulado *The Survivil of Native American Values: Indian Claims to Museums*. Infelizmente não foi possível ter acesso à publicação original, mas através da narração de Cardoso de Oliveira é possível aferir que um grupo de indígenas, não se sabe ao certo de qual etnia ou quem compunha o grupo, solicitava o retorno de objetos sagrados à comunidade, face a reação negativa dos museólogos que afirmaram que o retorno desses objetos ao contexto original seria uma perda inestimável.

Os indígenas reagiram à postura dos técnicos afirmando que tais artefatos eram mais importantes para sua continuação cultural *in loco* que para o ensino e exposição a novas gerações de brancos. Os técnicos de museu alegavam que a comunidade não tinha condição de manter e preservar esses objetos, o que os levaria a degradação e destruição. A esse ponto, os indígenas responderam que se os objetos são destruídos em seu contexto original, é porque eles se “autodevoram” e que isso também deve ser respeitado pelos museus.

As relações entre museus etnográficos e povos indígenas estão inseridas em contextos de contato interétnico, com todas as complexidades que lhe envolvem. Isso

inclui a possibilidade de um abismo cultural, onde a significância do valor que esses objetos representam para cada uma das culturas envolvidas não são correspondentes e compreensíveis entre si. Cardoso de Oliveira utiliza o texto de Denise Hamú para levantar um debate sobre a interferência de museus em valores tradicionais, especialmente religiosos, e evidencia que a própria noção de ética é culturalmente calcada, onde a compreensão de ética pelos museus e a ética dos povos originários não se conversam, podendo gerar uma inviabilidade de consenso entre valores culturais e sociais distintos.

Gomes (2014) retrata outro caso, este no Brasil, quando em 1997 a exposição *A memória da Amazônia*, em Manaus, apresentou máscaras rituais Jurupixuna coletadas por Alexandre Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1793. Tais máscaras eram produzidas na ocasião de ritos com grande conotação mítica e religiosa, sendo sua exibição restrita apenas aos iniciados e proibida a mulheres. Os Jurupixuna são considerados extintos, no entanto como tantos outros grupos indígenas amazônicos, compartilhavam semelhanças com povos vizinhos.

A exposição das máscaras Jurupixuna então despertou debates quando estas foram reconhecidas por indígenas Tikuna como idênticas àquelas produzidas pela comunidade em seus contextos rituais. As máscaras rituais, tanto para os Jurupixunas quanto para os Tikuna, são usadas em restritos rituais de passagem. A exposição a todos era um claro desrespeito a sua função e uso original, o que levou os indígenas a solicitarem ao curador da exposição a restituição dessas máscaras. O pedido Tikuna foi recusado em meio a um debate sobre autoria e posse, sem muitos acontecimentos ulteriores.

Em 2012 os indígenas do Rio Negro conseguiram a restituição de 108 adornos corporais com utilização ritual determinada e regras de exibição, manuseio e utilização restritas. Esses objetos pertenciam ao Museu do Índio de Manaus, mantidos pelos padres Salesianos, com aproximadamente 1.500 itens de cultura material do Rio Negro coletados durante os longos anos de catequização e evangelização dispensados aos povos da região. Com o enfraquecimento do poderio dos senhores da borracha, os padres salesianos passaram a comandar missões e internatos para alfabetização em português e ensino religioso cristão, reprimindo fortemente manifestações de identidade ritual/cultural. A instalação dessas missões, que datam da década de 1920, pode explicar as altas taxas de alfabetização e escolaridade nas comunidades Baniwa.

Ao acompanhar o retorno dos adornos, Martini (2012) confessa surpresa pela reação pouco animada das comunidades de Iauaretê com sua conquista histórica. Ao voltarem ao seu local de origem, os artefatos restituídos entraram em um estado de imprecisão quanto a seus valores. A proposta inicial era que os artefatos formassem uma exposição permanente em São Gabriel da Cachoeira, visto que uma parcela da comunidade acreditava que os adornos estavam “mortos”, e não possuíam mais as capacidades de desempenhar seu papel litúrgico. No entanto, essa hipótese foi descartada, e houve demanda para que eles retornassem ao seio da comunidade.

As relações de uso e guarda de artefatos é estabelecida através de relações clônicas, hierárquicas e míticas, relatadas na criação do universo através da viagem de transformação da Anaconda Ancestral para os Tukano e Maku ou na figura dos Heróis Demiurgos para os povos Aruak. Os artefatos rituais são produzidos e herdados patrilinearmente para uso específico e rigoroso. O uso desses objetos fora dessas estritas diretrizes pode levar ao adoecimento ou mesmo a morte.

Dada a impossibilidade de saber em detalhes a origem desses objetos, o Termo de Transferência de Posse foi assinado com a exigência de que os artefatos deveriam ser para uso de todos os povos que compunham a comunidade multiétnica, sob responsabilidade do Centro de Revitalização das Culturas Indígenas de Iauaretê - Cercii. Essa dificuldade era apenas uma das que se somavam à hesitação dos participantes da cerimônia de chegada. Como se tratavam de objetos rituais, eles exigiam o cumprimento de regras restritas de privação (como jejum, resguardo sexual e benzimentos) que não ocorreram durante os 70 anos em que eles estiveram nas Reservas Técnicas.

Além disso, os objetos foram enfeitiçados e amaldiçoados quando saíram de seu contexto original e foram levados pelos padres. Em todo seu poder de agência e conexão entre os universos material e espiritual, esses objetos representavam um risco espiritual a todos, já que não se podia precisar a quem pertenciam. Somente após muitas sessões de benzimento e cura que os objetos puderam ser lenta e seguramente incorporados ao dia-a-dia de todos (MARTINI, 2012).

Esses casos narrados exprimem brevemente as dificuldades inatas às relações entre museus e os povos originários. Como espaços dialógicos entre o homem e a percepção do real, o museu é também o espaço de amoldamento de relações interétnicas, intergrupais e disputa de narrativas. A partir da percepção de que falar de

arte é falar sobre cultura, os objetos etnográficos devem ser entendidos não apenas como entidades estéticas, mas como processos políticos, históricos e culturais cujos contextos simbólicos são mais das vezes incognoscíveis à lógica ocidental.

Borges e Botelho (2010) destacam que além das características ético-estéticas, que ligam o artista a coletividade, existem matrizes estético-míticas, que representam a conexão do grupo com o meio e o sobrenatural. Os objetos etnográficos em museus não representam uma realidade, mas a interpretação de pesquisadores e técnicos sobre contextos culturais complexos. A compreensão do item etnográfico deve transpassar o mero olhar museológico, é necessário compreender que esses objetos possuem “vida” através de todo o processo de musealização.

CAPÍTULO 2

PATRIMÔNIO CULTURAL BANIWA EM MUSEUS

2.1. Os Baniwa

Os Baniwa são um povo indígena transfronteiriço, localizado na porção noroeste do estado do Amazonas, na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela, no chamado sistema multiétnico do Alto Rio Negro. Atualmente a região conta com 22 etnias distintas com estreitos laços sócio-político-econômicos, fortalecidos por relações de exogamia obrigatória em diversos grupos, permitindo o compartilhamento de um sistema de cultura material bastante uniforme, apesar da grande diversidade linguística. (SHEPARD JR, 2017)

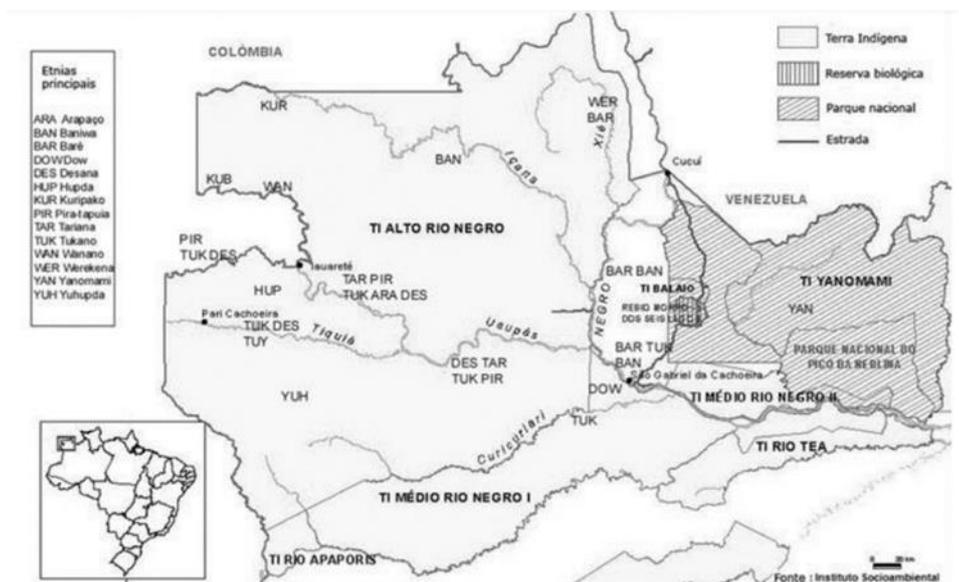


Imagem 01: Mapa do Alto e Médio Rio Negro

Os Baniwa são próximos dos Koripako do Brasil e da Colômbia e dos Wakenai da Venezuela, com quem dividem a estrutura sociocultural. Eles se organizam em subgrupos chamados fratrias, que se subdividem em clãs. Cada clã reivindica o uso de seus emblemas, distribuídos míticamente a eles pelo demiurgo. Enquanto os Koripako formam um grupo com fratrias e clãs distintos, acredita-se que os Wakenai da Venezuela são Baniwa de um clã Dzáawinai do Içana que migrou em meados do século XX devido a questões políticas. No Brasil, as principais fratrias são os Walipere-Dakenai, os Dzáawinai e os Hohodeni (COSTA OLIVEIRA, 2015).

Segundo Costa Oliveira (2015), a cosmogonia Baniwa estende equivalência a coisas e pessoas, representadas através da relação entre a criação, os artefatos, os clãs, as matérias primas e as relações sociais. Essa equivalência pode ser representada como

uma relação de “objetificação de sujeitos” e “subjetificação de objetos”. No universo Baniwa, essa relação de emaranhamento é explicada pelo mito de criação, onde pessoas e coisas emergem de forma simultânea e concomitante.

Durante a criação, o demiurgo distribuiu objetos e emblemas a suas criaturas, denominados “*inaikhi yanhenke*” (conhecimento do clã) ou “*inaikhi hedali*” (aquilo que vem do clã). Esses emblemas representam instrumentos musicais, variedades específicas de tabaco, pimenta, macaxeira, etc., e são a materialização do próprio clã no mundo, ou pelo menos diferentes manifestações deste. O clã funciona como um indivíduo coletivo, onde o ataque ou destruição dos emblemas do clã correspondem a um ataque ou destruição das pessoas.

A cultura material Baniwa está inserida em uma complexa comunidade de costumes que envolve outros povos da região. Costumes podem ser entendidos como um conjunto de normas, comportamentos e traços culturais considerados um conhecimento clânico, conservados pela tradição. Em comunidades de costume, a expressão desse aparado de normas e saberes é marcada através do ritual, onde estes elementos distintivos entre os clãs são melhor representados e perceptíveis (JOURNET, 1995).

Antigamente os Baniwa podiam ser encontrados em um grande espaço geográfico que iria da foz do Rio Negro ao Forte de Marabitanas na fronteira com a Venezuela, sendo considerados nativos dos rios Içana, Uapés e Xié (Rodrigues Ferreira, 2007). Hoje os Baniwa ocupam somente o Içana e seus afluentes Aiari e Cuiari, e não guardam memória de terem ocupado o Xié ou o Uapés (Costa Oliveira, 2015). Isso pode se dar pelo fato de o etnônimo ter sido amplamente utilizado para designar os povos aruaque da região. Koch-Grünberg (1995), em seu livro *Dois Anos entre os indígenas*, destaca esse uso generalizado e opta pela utilização de denominações como *Huhuteni*, *Ipeca* ou *Suisí* para destacar as diferenças dialetais entre estes povos de fala aruaque.

Estes indígenas são conhecidos com o nome de Baniwa e se denominam assim diante dos brancos. É um nome coletivo que abrange, nesta região, todas as tribos do grupo Aruak. [...] pretendendo romper finalmente o uso do nome coletivo de Baniwa, porque este causa equívoco e confusão com as tribos homônimas da vizinha Venezuela. (KOCH-GRÜNBERG, 1995:44)

Durante seu trabalho de campo, Galvão (1959) menciona a existência de uma extinta tribo Baniwa Warikéna no Rio Xié. Galvão (:13) reitera as observações feitas por

Nimuendajú em sua viagem de campo de 1927, destacando que as designações usadas por Koch-Grünberg representam clãs ou fratrias e que Baniwa é a melhor denominação para essas populações aruaque da região do Içana.

Os Baniwa têm um longo histórico de contato com a sociedade envolvente, iniciado ainda no século XVII quando as expedições da Coroa Portuguesa começaram a chegar ao Rio Negro, estabelecendo o Forte de São José ainda em 1669. Esses contatos foram marcados por conflitos com assimetria de forças, que terminavam diversas vezes com o “descimento” desses indígenas para os aldeamentos portugueses, onde esses indígenas eram levados para “tornarem-se brancos” e serem integrados às atividades econômicas da Coroa e depois do próprio Estado brasileiro.

As visitas portuguesas ao Alto Rio Negro se tornaram cada vez mais frequentes a partir de 1725 com o fim da guerra com os Manaós. Além das missões jesuítas, os portugueses incentivaram que os indígenas guerreassem entre si e entregassem seus escravos ao escambo, trocando-os por anzóis, miçangas, machados, etc. Durante a década de 1740 começou uma grande pressão de missões escravistas no noroeste da Amazônia com a criação de “tropas de resgate” para capturar e “descer” os indígenas para os aldeamentos rio abaixo. Há registros no Arquivo Público do Belém do Pará de grandes números de Baniwa capturados e descidos entre 1740 e 1755, levados para Belém na condição de escravos (WRIGHT, 2005).

Segundo Galvão (1959), desde o princípio do processo de colonização a religião dos indígenas do Rio Negro foi considerada pelas autoridades como adoração a figura cristã do Diabo. Apesar disso, as práticas católicas foram assimiladas pelos indígenas, sendo incorporadas ao sistema de significados do xamanismo local. Como ocorreu com outras religiões brasileiras, o sincretismo entre valores católicos e xamânicos permitiu sua continuação e resistência.

Os Baniwa foram bem-sucedidos em evitar os avanços evangelizadores dos salesianos, que tocaram fortemente os povos Tukano da região. O avanço das ações protestantes pela *New Tribes Mission*, chefiada pela missionária Sophie Müller, começa a mudar o status quo. A conversão dos indígenas ao protestantismo representou uma onda de convulsões sociais, com atitudes agressivas e iconoclastas que geraram cisão entre os clãs e desordem social. Nesse contexto, o clã Hohodeni se declara como os Baniwa

tradicionais, na medida em que são o único clã remanescente de católicos (COSTA OLIVEIRA, 2015).

Receosos em estabelecer laços com os católicos, os Baniwa receberam Sophie Müller seduzidos por seu discurso. Diferente da evangelização católica, o protestantismo não foi imposto aos indígenas. No final dos anos 1940 os Baniwa eram oprimidos por um sistema de exploração do trabalho pelos grandes seringalistas, e o discurso de libertação desses vínculos opressivos na fé de que Deus proveria um caminho melhor na vida em comunidade fez com que muitos Baniwa se convertessem voluntariamente a esse movimento (CAPREDON, 2018a).

Ao longo do século XX, as missões de evangelização financiadas por grupos religiosos neopentecostais chegaram a converter aproximadamente 80% dos Baniwa (Wright, 2005). A propensão dos Baniwa à evangelização também ocorreu devido a curiosidade pela bíblia e a escrita, consideradas conhecimento chave para o mundo dos brancos (Capredon, 2018). Esse avanço do evangelismo nas comunidades levou à depredação de locais religiosos, enfraqueceu e demonizou costumes tradicionais, levando mesmo ao abandono de práticas rituais e sociais em nome dessa conversão. As atitudes dos novos convertidos levaram ao abandono de tradições rituais e à destruição de objetos sagrados pelos convertidos.

Partindo da premissa de equivalência entre pessoas, clãs e coisas, podemos destacar que ao se converterem ao evangelismo, objetos rituais foram destruídos, jogados no rio e pararam de ser produzidos, como uma forma de materializar esse novo estado das coisas, e demonstra a importância da cultura material e dos artefatos como comunicadores de status e significado na cosmogonia Baniwa.

O interesse dos Baniwa pelo livro e pela escrita pode ser explicada através da noção de “*fittingness*” [encaixe/ajustamento] entre coisas e pessoas (Hodder, 2012). Ela pode ser observada à medida que uma coisa atribui a um humano ou outra coisa a capacidade de funcionar, ou ainda quando ela se encaixa/ajusta em outras coisas para formar atributos distintos. Essa relação de encaixe ocorre em contextos específicos. O que se observa não é a função propriamente dita do objeto, mas sua capacidade de comunicação nesse emaranhado de pessoas, coisas, conceitos, emoções e sentimentos.

2.2. A Cerâmica Baniwa

A cerâmica Baniwa é considerada um marcador étnico distintivo, dado que a técnica empregada na fazedura e cozimento dos potes não é compartilhada por nenhum outro povo da região. As cerâmicas são geralmente claras, com grafismos em vermelho ou laranja.

Os Baniwa são uma sociedade com fortes linhas de transmissão e herança de recursos e conhecimentos dos clãs. Durante a reclusão dos jovens para cumprimento dos ritos de passagem, os ensinamentos são passados de avô e pai para filho, e de avó e mãe para filha. É nesse momento que os conhecimentos das técnicas são repassados para as novas gerações, e eles foram se tornando mais raros à medida que aumentavam as ondas de conversão para o evangelismo iniciadas nos anos 1950.

O impacto das conversões ao evangelismo é traduzido na desestruturação da vida cerimonial da comunidade. Esse é um dos motivos que explica a queda em desuso do feitiço cerâmico na comunidade. Tradicionalmente, as moças devem cumprir um período de isolamento durante a primeira menstruação, onde devem focar-se no aprendizado dos saberes tradicionais femininos, incluindo a produção dos potes de cerâmica. Além disso, a cerâmica branca era produzida para o serviço das comidas e bebidas durante os rituais interclânicos *dabacuri*, e eram objeto de oferta e escambo entre as comunidades. Dessa forma, o arrefecimento da realização dos rituais gerou também a menor circulação desses itens.

Outros aspectos influenciaram diretamente na gradual queda em desuso da cerâmica branca. Primeiramente, a cerâmica está inserida em uma grande cadeia de ações que perpassa desde a coleta do material em locais longínquos ou de difícil acesso até a sazonalidade da disposição dessas matérias. A extração da argila amarela utilizada como corante, por exemplo, só pode ser feita na época de baixa dos rios, os demais ingredientes, como as resinas e o antiplástico estão espalhados entre regiões de campinarana, várzea e mata densa. Essa disponibilidade está subordinada a questões climáticas e sazonais, incluindo o uso de materiais que não são da região e já não são tão facilmente encontrados nas redes de intercâmbios interétnicos da região (como os polidores de pedra advindos do Apaporis). Nesse contexto, as panelas industrializadas foram se tornando uma opção natural para a comunidade por sua praticidade.

Apesar de serem um marcador étnico Baniwa, as cerâmicas brancas apresentam limitação de uso, por não serem levadas ao fogo sob o risco de queimar sua

vitrificação. Para tanto, os Baniwa costumam usar cerâmicas enegrecidas por uma técnica de esfumaçamento, que lhes garantem impermeabilização e lhes permitem ir ao fogo. Apesar de as cerâmicas negras serem consideradas tradicionalmente Tukano, elas não são estranhas aos Baniwa. Essa característica utilitária mais restrita também pode explicar a menor produção de cerâmica branca.

Os Baniwa entendem os objetos enquanto resultados das cadeias de ações necessárias para sua materialização. Diferente dos ocidentais, guiados por outra forma de valorização e aquisição de objetos, os Baniwa entendem a cartografia dos objetos para que cheguem a sua aldeia, entendendo a rede de intermediações e comércio que os levou até lá. Costa Oliveira (2014b:3) define a cerâmica branca Baniwa como “um ponto de encontro entre cadeias de relações artísticas, técnicas, rituais, mitológicas, sociológicas e históricas”. Dessa forma, ela é um processo complexo e multidimensional, uma vez que está inserido em uma rede de relações entre as artistas, os seres não-humanos que se relacionam aos materiais empregados, o território e as entidades que nele habitam e se relacionam.

Segundo relato da ceramista Baniwa Carolina Campos⁷, a adoção das panelas industrializadas é contada como uma consequência das relações de contato interétnico cada vez mais frequentes da comunidade. Ela destaca além da beleza das panelas de alumínio, a praticidade que lhes facilitava o cotidiano. Conforme foi se aumentando o contato da comunidade com a sociedade envolvente, foi aumentando também a adesão a novos elementos exógenos que foram sendo adicionados às extensas redes de troca da região.

O interesse de um resgate da tradição cerâmica pelas mulheres Baniwa é demonstrado desde os anos 2000, no contexto do projeto Arte Baniwa, mas nunca foi estabelecida uma base de produção de cerâmica como houve para a cestaria. Em 2014, a comunidade uniu esforços com o MI para restaurar os conhecimentos e valores do grupo, em um movimento de solidificação dessa tradição como elemento de identificação e coesão coletiva.

Quando iniciou o Projeto de Documentação de Culturas – ProDocult com os Baniwa, apenas uma mulher ainda possuía o conhecimento de todos os processos de

⁷ Apud. Costa Oliveira (2014c:88-89)

produção. A busca pela perpetuação do saber-fazer cerâmica ocorria em um momento em que já havia perda considerável de diversidade nos artefatos produzidos, em virtude da queda no esquecimento de certos grafismos.

Nessa oportunidade o MI trouxe ceramistas de distintos graus de habilidade técnica para a realização de uma oficina de cerâmica, apresentando suas coleções e informações disponíveis a elas. Ao se apropriar de artefatos produzidos por seus antepassados, a comunidade pode garantir uma continuação cultural dentro de uma tradição histórica identificável, produzindo uma nova coleção de cerâmica coletada por Thiago Lopes da Costa Oliveira, coordenador do Projeto, e enviada ao acervo do MI em 2014.

Esmiuçaremos o ProDocult/Baniwa mais à frente. No que se refere à cerâmica, Holanda (2020) questionou dona Nazária Fontes, uma das ceramistas participantes da oficina supracitada, sobre as motivações para o retorno do ofício.

... essas pessoas que queriam cerâmica branca dos baniwa, sempre fazem encomendas, só que a gente não conseguia identificar a pessoa que faz. Só tinha uma pessoa que faz, mas ela acabou falecendo, então foi ela que começou a participar da oficina, falava de cerâmica branca, ela prometeu ensinar. Maria teve interesse e ela foi aprendendo com a mãe, a fazer desenho, conforme a peça, aí quando as pessoas viram isso, elas começaram a fazer encomendas. Aí passou um certo tempo a mãe da Maria faleceu, mas aí a associação continuou distinta. Mas sem fazer oficina, a gente também sentia muita dificuldade também pra fazer as compras de transporte pra cá, então isso apresenta muito o desânimo das pessoas, das mulheres né? (Nazária Fontes, fev. 2019 apud Holanda, 2020:56).

Como se pode perceber, o processo de retomada do fazer cerâmica também está inserido num contexto de oportunidade e demanda econômica. Brulotte (2012) destaca que o apelo da arte etnográfica tem crescido e criado necessidades comerciais em todo globo, com a valorização de apelos de originalidade, autenticidade ou continuação histórica. Percebe-se que a cerâmica está inserida hoje em um contexto de inserção no mercado de arte, financiado em especial por pesquisadores que buscam a cerâmica branca seja como objeto de estudo ou de contemplação.

No mesmo sentido, Costa Oliveira constatou pelos relatos das ceramistas, durante seus trabalhos de documentação, que a cerâmica era encarada como uma forma de obtenção de renda e inserção no mercado globalizado.

Do depoimento de Nazária, foi possível perceber que, se o desaparecimento da cerâmica se deveu à entrada de bens industrializados, o seu ressurgimento foi motivado pelas encomendas feitas por brancos em São Gabriel, sobretudo pesquisadores. Assim, se os brancos estão na origem do desaparecimento da cerâmica, estão também na origem da sua retomada. Mas é claro que são brancos diferentes em cada uma das pontas do processo, como destacou a ceramista (Costa Oliveira, 2014a:33).

Turner (1991), em suas reflexões sobre continuidade cultural, observa que nem todas as mudanças e alterações ocorridas no seio das culturas são necessariamente resultado da opressão do sistema colonial, mas podem ser resultado de uma vontade consentida das comunidades. A opção pelas panelas industriais fez sentido por sua praticidade, mas o retorno ao feitiço de cerâmica está inserido em dois contextos vantajosos: a oportunidade de geração de renda para a comunidade e o retorno ao saber tradicional.

Conforme indígenas vão tomando autoconsciência cultural, melhor conseguem se adaptar e subverter a lógica que os considera meros objetos de dominação colonial, e passam a controlar seu processo de transformação histórica como sobreviventes ativos que são. Quando falamos de indígenas do século XXI, é necessário que se compreenda que o percurso da história inclui mudanças irreversíveis e que a continuação cultural desses povos, portanto, se dá pela forma específica como escolhem se transformar e se relacionar no mundo contemporâneo.

2.3 Coleções Baniwa em Museus

Durante o processo de colecionamento dos objetos no Rio Negro, os etnógrafos costumavam priorizar descrições obtidas com indígenas em aldeias que eles acreditavam ter resistido mais fortemente às pressões assimilacionistas. Apesar de os Baniwa participarem desse complexo cultural e de cultura material, há poucas descrições primárias desses objetos a partir de seus relatos. (COSTA OLIVEIRA, 2015)

Os primeiros registros de coleções etnográficas no Rio Negro datam do século XIX. O Museu de Etnologia de Berlim, por exemplo, deu entrada no primeiro item rionegrino em 1837, através de um coletor do qual pouco se sabe, chamado Moritz. A coleção conta apenas com uma rede de dormir, que apresenta similaridade com àquelas da primeira grande coleção deste Museu sobre povos amazônicos, formada em 1840 por Robert Hermann Schomburgk. Esta coleção apresenta, contudo, apenas oito itens da

região do Rio Uapés, tendo como foco itens oriundos da região da Guiana. (HAAS et al., 2018)

A expedição de Theodor Koch-Grünberg ainda segue uma das mais importantes expedições colecionistas com destino à região. Apesar de o objetivo inicial da pesquisa do etnólogo ter sido os povos do sudoeste amazônico, Koch-Grünberg foi informado por Emílio Göeldi sobre os conflitos para definição das fronteiras nacionais na região dos rios Acre, Purus e Juruá. Ele parte em 26 de maio de 1903, em direção ao Rio Negro e seus afluentes Içana, Caiari-Uaupés e Curicuriari, as primeiras remessas de objetos começaram a chegar em Belém em 1904. A coleta dos artefatos nesta expedição gerou uma coleção de 1808 itens, dos quais 1.298 foram enviados ao Museu de Etnologia de Berlim e 510 formaram a coleção Koch-Grünberg do Museu Paraense Emílio Göeldi (LOPEZ GARCÉS, 2018).

Segundo Kraus (2004), Koch-Grünberg havia sido contratado pelo Museu de Etnologia de Berlim para fazer uma expedição para o sudoeste amazônico, mas foi obrigado a mudar de planos de última hora. Além dos avisos de Göeldi quanto a possibilidades de conflitos na fronteira com o Peru, outro fator foi importante para que o etnólogo descumprisse as ordens de seus superiores: a escassez de recursos financeiros. O pesquisador teve de pagar altas taxas de alfândega para importação de seus instrumentos de pesquisa e ficou doente assim que chegou a Manaus. Tendo ainda em vista que a região do Acre estava passando pelo *boom* do caucho, as cidades da região apresentavam altos custos que não caberiam no orçamento disponibilizado ao pesquisador.

O etnólogo teve contato com os Baniwa entre setembro de 1903 e janeiro de 1904, ao navegar os rios Içana e Aiari e estabelecer-se na região do Tunuhý. Essa parte da expedição resultou na coleta de dados linguísticos, geográficos e a formação de uma coleção etnográfica. Ao partir para coleta de objetos, Koch-Grünberg (1995:44) se impressiona como as aldeias de povos Aruak do Içana, que apesar de manterem contato com a sociedade branca por intermédio das missões religiosas e fazerem uso de alguns objetos industrializados, mantiveram a tradição do trançado e cerâmica “adornados com seus antigos padrões de bom gosto”, permanecendo “autenticamente indígenas”. Foi a partir de então que o etnólogo teve mais certeza de que rumava a um verdadeiro *el dorado* etnográfico.

A constituição de coleções etnográficas permitiam a viabilidade financeira das grandes expedições científicas, visto que à época a Antropologia ainda ocorria no espaço institucional dos museus. Isso significa que os museus investiam em compras de coleções que pudessem se mostrar mais prestigiosas ou atraentes que as de seus rivais.

A notícia de que um branco que - não era cauchero ou missionário e - viajava à região por prazer comprando todo o tipo de objeto trivial espalhou-se por toda a região do Rio Negro. Muitas comunidades sabiam de sua existência e o aguardavam, Petschelies (2019) destaca que quando Koch-Grünberg chegou a Tunuhý, os Baniwa já o aguardavam com trançados, potes decorados, ferramentas de caça e zarabatanas que haviam sido cuidadosamente separados para venda.

A coleção foi formada ainda por objetos que o etnólogo encontrou pelo chão, ou coletou em casas vazias. Em determinada ocasião o etnólogo convenceu um xamã Baniwa embriagado a vender seus objetos mágico-rituais, quando este deu por si e tentou desfazer a venda já era tarde. Em outras ele utilizava, ou forjava, seu prestígio político com autoridades locais, negociando preços e aquisições de objetos rituais em meio a trocas políticas. O etnólogo e os indígenas percebiam o interesse mútuo nas transações e tiravam proveito como podiam, em uma região com várias esferas de poder, uma relação amigável com um governante era extremamente útil (PETSCHELIES, 2019).

Em pesquisa à base de dados do Museu de Etnologia de Berlim⁸ pode-se verificar que existem 114 fichas catalográficas de objetos etnográficos do Rio Negro disponíveis para consulta, destas 42 são Baniwa. Von Oswald (2020), destaca algumas das problemáticas da base do museu, como categorias de pensamento e classificação discriminatórias, problemas de acesso posto que só está disponível em alemão, a indexação parcial de itens e a inexistência de inventário atualizado das coleções do museu. O acesso integral às coleções permanece, portanto, reservado àqueles que já possuem os meios financeiros e simbólicos para acessá-las de dentro do museu.

Além disso, os itens indexados e publicados são frutos de uma tomada de decisão que não é transparente quanto as razões de privilegiar alguns objetos a outros, e se pode especular desde interesse estético a estado de conservação dos itens fotografados, por exemplo. No entanto, o que pode se perceber é a grande importância que a cerâmica Baniwa representa nessa escolha de publicização e divulgação em base

⁸ Disponível em: <<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en>>

de dados, 90,9% do acervo cerâmico rionegrino. Desde os tempos de Koch-Grünberg (1995:70) o feitiço da cerâmica Baniwa era considerado como um traço de autenticidade cultural muito apreciado, uma vez que “as mulheres do Içana são mestras, enquanto produtos semelhantes de outras tribos, [...] em comparação, são obras mal-feitas.”

ACERVO RIONEGRINO MUSEU DE ETNOLOGIA DE BERLIM									
Cerâmica	Trançado	Arquivístico	Adornos Plumários	Adornos de Material Eclético indumentária e toucador	Instrumentos Musicais e de Sinalização	Armas	Utensílios e implementos de madeira e outros materiais	Objetos rituais mágicos e lúdicos	TOTAL
11	17	16	12	7	21	3	15	12	114
9,65%	14,91%	14,03%	10,53%	6,14%	18,42%	2,63%	13,16%	10,53%	100%
ACERVO BANIWA MUSEU DE ETNOLOGIA DE BERLIM									
Cerâmica	Trançado	Arquivístico	Adornos Plumários	Adornos de material Eclético, Indumentária e toucador	Instrumentos Musicais e de Sinalização	Armas	Utensílios e Implementos de madeira e outros materias	Objetos rituais, mágicos e lúdicos	TOTAL
10	14	0	0	3	3	3	6	3	42
23,81%	33,34%	0%	0%	7,14%	7,14%	7,14%	14,29%	7,14%	100%

Tabela 1 – Acervo Rionegrino Museu Etnológico de Berlim

Há ainda outras coleções proveniente do Alto Rio Negro espalhadas pela Europa. No Linden-Museum, em Stuttgart - Alemanha, existe a coleção Zarges/Schmidt, composta inicialmente por 1395 objetos etnográficos, sendo 720 destes oriundos do Alto Rio Negro, enviados ao museu a partir de 1911. Diferente dos demais museus etnográficos da época, o Linden-Museum não formou suas coleções através de expedições próprias, mas através da aquisição de coletores ou comerciantes. Esta coleção foi formada a princípio por Hermann Schmidt e Louis Weiss em uma expedição científica à Amazônia para o *American Museum of Natural History* entre 1907 e 1910, contudo o Museu não demonstrou interesse na compra da coleção formada e ela acabou vendida a colecionadores privados, dentre eles Emil Zarges, Cônsul do Império Alemão em Manaus e um dos donos do banco Zarges, Ohliger & Co, que mantinha sucursal na cidade durante o boom da borracha.

Segundo Kurella (2018), com o decorrer do tempo alguns objetos entraram na rede de intercâmbio de museus em Gotemburgo, Leipzig, Frankfurt e Zurich. Como Koch-Grünberg foi o responsável pelo museu entre 1915 e 1924, alguns dos museus que receberam esses itens o referenciaram como colecionador, no entanto a coleção Zarges/Schmidt é anterior a posse do etnólogo como diretor da instituição. Dos 720 itens rionegrinos da coleção original, apenas 416 permanecem no museu, resultado em

minoria das redes de troca intermuseus e em grande parte de destruição durante a Segunda Guerra Mundial.

O Linden-Museum possui uma base de dados inaugurada no último trimestre de 2020⁹, contudo, só há 2.138 fichas catalográficas disponíveis dos seus mais de 160.000 itens do acervo. A grande maioria dos itens divulgados são de arte africana, não havendo ainda a disponibilização de fichas catalográficas rionegrinas. O trabalho de divulgação completa destes objetos pode levar anos, tendo em vista que o esforço de divulgação e publicização de acervos depende de uma grande quantidade de recursos humanos, pesquisa e qualificação desses objetos.

No Museu Nacional, Costa Oliveira (2020:3) estima que haviam 1.200 itens provenientes da região do Alto Rio Negro coletados entre os séculos XIX e XX. O pesquisador ainda guarda em seu acervo pessoal fotografias dos itens que tem estudado desde 2010 no decurso de suas pesquisas com cultura material e destaca que Nimuendajú foi responsável pela coleta de 7% dos itens etnográficos que deram entrada no museu depois de 1906, o que demonstra seu inegável legado.

Durante sua viagem ao Alto Rio Negro em 1927, Nimuendajú registrou e constatou que a situação dos indígenas estava cada vez mais afetada pela pressão seringalista, onde os mesmos eram submetidos a condições completamente degradantes. O relatório foi encaminhado ao Serviço de Proteção aos Índios - SPI, onde ele trabalhava à época, em busca da instalação de postos do SPI na região. Tal relatório, publicado em 1950, tornou-se um marco para a antropologia brasileira ao priorizar a produção do conhecimento atrelada a compromissos sociais e políticos com os povos indígenas (COSTA OLIVEIRA, 2019).

No Museu Paraense Emílio Goeldi, a coleção do Alto Rio Negro conta hoje com cerca de 700 itens, incluindo 400 itens coletados por Koch-Grünberg. Destes, 171 itens são classificados como Baniwa segundo Costa Oliveira (2015:269), sendo em sua grande parte cerâmicas e trançados.

ACERVO BANIWA EMÍLIO GÖELDI										
n/c	Cerâmica	Trançado	Cordões e tecidos	Adornos Plumários	Adornos de Material Eclético	Instrumentos Musicais e de Sinalização	Armas	Utensílios e implementos de	Objetos rituais mágicos e	TOTAL

⁹ Disponível em: <<https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en/object>>

					indumentária e toucador			madeira e outros materiais	lúdicos	
1	44	41	7	8	9	18	23	5	15	171
0,5	25,73%	23,98%	4,09%	4,68%	5,26%	10,53%	13,45%	2,92%	8,77%	100%

Tabela 2 – Acervo Baniwa no Museu Paraense Emílio Goeldi¹⁰

No que se refere a coleção etnográfica Baniwa presente no Museu do Índio, esta se diferencia por dois motivos principais: primeiro por ser uma coleção com contexto de coleta mais recente, formada a partir de 1949, e segundo por estar identificada especificamente por povo ao invés de ser uma coleção geral do Alto Rio Negro. São 459 itens Baniwa distribuídos em 14 coleções.

ACERVO BANIWA MUSEU DO ÍNDIO								
Cerâmica	Trançado	Etnobotânica	Adornos de Material Eclético indumentária e toucador	Instrumentos Musicais e de Sinalização	Armas	Utensílios e implementos de madeira e outros materiais	Objetos rituais mágicos e lúdicos	TOTAL
260	123	8	6	16	6	25	15	459
56,64%	26,8%	1,74%	1,31%	3,49%	1,31%	5,44%	3,27%	100%
ACERVO BANIWA MUSEU DO ÍNDIO (2012)								
Cerâmica	Trançado	Etnobotânica	Adornos de Material Eclético indumentária e toucador ,	Instrumentos Musicais e de Sinalização ,	Armas	Utensílios e implementos de madeira e outros materiais	Objetos rituais mágicos e lúdicos ,	TOTAL
74	48	0	5	12	6	3	5	153
48,36%	31,36%	0%	3,28%	7,84%	3,92%	1,96%	3,28%	100%

Tabela 3 – Acervo Baniwa Museu do Índio¹¹

Assim, como podemos ver, tanto nas coleções históricas dos Museu de Etnologia de Berlim e Emílio Goeldi quanto nas recentes do Museu do Índio, há grande representação de arte cerâmica Baniwa, que reforça a percepção de um povo cesteiro e ceramista. Contudo essa já não era a realidade recente das comunidades, e nesse contexto a presença dessas coleções nas Reservas Técnicas desses museus permitiu que esse patrimônio pudesse ser novamente reintroduzido no seio da comunidade.

Destaca-se que até 2012 o acervo cerâmico Baniwa do MI contava com 74 itens, um crescimento de 251,35%, resultado da incorporação na coleção FUNAI/Museu do Índio de 186 itens de cerâmica coletados por Thiago Lopes da Costa Oliveira, pesquisador do ProDocult, enviados para as reservas técnicas após as oficinas

¹⁰ COSTA OLIVEIRA, 2015:209

¹¹ Fonte: Base de dados Museu do Índio, disponível em: < <http://museudoindio.tainacan.org/>>. Visualizado em 08abr2021.

realizadas com as mulheres. Mesmo antes da incorporação dos 186 novos itens cerâmicos no MI estes correspondiam a 48,36% do acervo Baniwa.

A ascensão dos números está inserida em uma longa história de luta de apropriação das políticas culturais e patrimoniais pelos Baniwa. Capredon (2018) afirma que desde o final dos anos 1990 as comunidades têm investido em projetos de revitalização e valorização da produção de cultura material, sendo o projeto “Arte Baniwa”¹² o mais famoso. Além disso, especialmente o clã Hohodeni tem buscado nos últimos anos mecanismos de reabilitação dos saberes e ritos tradicionais xamânicos. Através de articulações políticas e diplomáticas com atores internos, externos, regionais e exógenos, vem realizando projetos em uma tentativa de coordenação com os demais clãs para a criação de uma “Escola de Xamãs” e o retorno à vida ritual.

Em paralelo, outro projeto desencadeou o lançamento do documentário *Podáli*, em 2011. O objetivo era permitir o ensino dos conhecimentos etnomusicológicos e rituais para as novas gerações, através da construção da “Casa do Conhecimento” e da gravação do passo-a-passo para criação de um material para consulta posterior. Apesar de o projeto não ter colhido os frutos esperados enquanto revitalização de saberes, especialmente pela baixa adesão dos demais clãs ao projeto, ele gerou grande visibilidade das demandas da comunidade que uniram nomes como Gilberto Gil, à época Ministro da Cultura, e o renomado chefe de cozinha Alex Atala, o que culminou na criação de novas oportunidades de geração de renda e novas alianças políticas visando a implementação de políticas públicas concretas para a comunidade.

De acordo com Shepard Jr. (2012), os Baniwa costumam demonstrar apreciação pelo fato de tais coleções existirem nas reservas técnicas e permitirem a salvaguarda e acesso a esse patrimônio no presente. Segundo o autor, trabalhos de repatriação virtual de coleções como as de Koch-Grünberg vem acontecendo há alguns anos e permitem que a comunidade acesse objetos que já não são mais produzidos há algumas gerações devido mudanças históricas, ao mesmo tempo que garante que essa herança permaneça presente na vida atual desses povos.

¹² O projeto “Arte Baniwa” é uma iniciativa de desenvolvimento indígena sustentável existente desde 1998, ele estabelece um canal de comunicação direto entre a comunidade e as empresas interessadas no comércio de arte etnográfica ou de pimenta Baniwa (declarada patrimônio imaterial do Brasil em 2010). Disponível em: < artebaniwa.org.br >

Kirshenblatt-Gimblett (1998) afirma que o objeto etnográfico deve ser entendido como um fragmento, e é assim caracterizado justamente pelo processo de segmentação que sofre de seu contexto original. O processo de fragmentação é vital para o espaço dos museus, tanto enquanto espaços metafísicos de transmissão de conhecimentos ou enquanto espaços de abstração. Para evitar a trivialização do objeto etnográfico, ou seja, para superar sua compreensão apenas enquanto objeto “exótico”, é necessário tratá-lo como documento.

É por isso que todos os itens musealizados através do ProgDoc contam com uma qualificação e documentação completa, realizada pelos artesãos em parceria com os pesquisadores, permitindo que esses itens disponíveis em base de dados online sirvam de documentos para conferência sem necessidade de acesso físico aos objetos nas Reservas Técnicas, sistematizando informações que podem ser importantes tanto do ponto de vista da comunidade (como nomes de matérias-primas e técnicas em língua indígena), quanto da perspectiva de pesquisadores acadêmicos.

Essa participação ativa nos processos de revitalização possibilita também o sucesso dos projetos de documentação, uma vez que eles permitem a formação de bancos de dados por e para indígenas. No momento (abril/2021), o MI está dando seguimento ao ProDocult com os Baniwa através do subprojeto “*Vida e Arte das Mulheres Baniwa, uma visão de dentro para fora*”, coordenado pela pesquisadora indígena do Museu Nacional Francineia Bittencourt Fontes. Ao final desse projeto serão incorporados ao acervo mais 61 itens, sendo 32 cerâmicas.

É em meio a esse processo histórico único de relação com seu patrimônio que se geraram os meios de empoderamento, fortalecimento e articulação de suas demandas para continuação cultural *in loco*. As lutas políticas travadas pelos Baniwa, seja através de projetos de venda de artesanato ou de projetos de revitalização de culturas, permitiu a valorização desses saberes e geração de renda para comunidade, controlando o fluxo de migração e abandono dos membros da comunidade por melhores condições de vida nos centros urbanos. Os frutos colhidos pela comunidade são representados por um patrimônio musealizado em franca expansão e que cada vez mais representa seu momento atual de luta. Além disso, as alianças políticas construídas no processo permitem que os Baniwa se insiram em outras frentes de desenvolvimento

etnossustentável, como seu recente sucesso na venda de especiarias para alta gastronomia em grandes centros urbanos.

Do início do projeto de documentação em 2013 até o fim de 2021 haverá um crescimento de 239,87% na coleção Baniwa e de 294,59% especificamente em acervo cerâmico. Esses números se devem à extensa participação e protagonismo comunitário no projeto e na formação dessas novas coleções, em espaços que garantem acessibilidade a esses saberes às gerações futuras. Nos próximos capítulos esmiuçaremos um pouco a história do MI, do ProgDoc e os resultados da oficina Baniwa, através da coleção FUNAI/Museu do Índio.

CAPÍTULO 3
DA POLÍTICA ASSIMILACIONISTA AO
MUSEU DO ÍNDIO

O surgimento do MI está diretamente relacionado ao desenvolvimento da política indigenista na República brasileira, visto que ele é um de seus braços executores. Inaugurado em 19 de abril de 1953, sua história remonta a Comissão Rondon (1890-1930), o Serviço de Proteção aos Índios - SPI (1910-1967) e os grandes acervos formados por eles. Ambos os fundos arquivísticos estão depositados no MI, sendo o fundo SPI considerado Memória do Mundo pela UNESCO desde 2008.

Cândido Mariano Silva Rondon engajou-se na Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Cuiabá ao Araguaia (1890-1898) logo após sua graduação em Ciências Físicas e Naturais, em 1890. Um dos maiores desafios para o sucesso do empreendimento na região era conflito interétnico com os Bororo. Foi nessa oportunidade que Rondon iniciou sua política de contato e “pacificação” dos índios, obtendo reconhecimento de seu sucesso. Rondon então chefiou a Comissão Construtora de Linhas Telegráficas de Mato Grosso (1900-1906) e a Comissão de Linhas Telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas (1907-1915), que ficaram conhecidas como Comissão Rondon.

Ao longo de seu funcionamento, a Comissão Rondon coletou e produziu documentação diversa, com informações sobre cartografia, etnologia, botânica, zoologia e sanitário. Algumas expedições contaram com participação de pesquisadores do Museu Nacional, que auxiliaram no mapeamento do território e geraram grande quantidade de material científico, desenvolvendo pesquisas de interesse nacional para publicação, coletando e classificando acervos etnológicos e zoobotânicos, dos quais o Museu Nacional era o fiel depositário (Nomura, 2010). Em uma época em que o próprio governo brasileiro tinha pouco conhecimento sobre essas terras, esses dados auxiliaram a definição de políticas de ocupação de territórios e de povoamento do interior do Brasil. A Comissão teve a oportunidade de mapear 12 rios, além de descobrir, coletar e fotografar diversos espécimes de plantas e animais (Nomura, 2010).

Dessa forma, a Comissão servia como uma espécie de mediador entre um Brasil litorâneo e moderno e um Brasil sertanejo e atrasado. A Comissão servia tanto para apresentar os sertões e povos indígenas à capital federal quanto para apresentar a sociedade “moderna”/ocidentalizada aos sertanejos e indígenas. Além disso, havia um sentimento de que a ciência sobre o Brasil era feita por estrangeiros, e nesse sentido, a

Comissão foi um grande divisor de águas para o desenvolvimento científico nacional, impulsionando, por isso, sentimentos nacionalistas.

No Brasil da virada do século XX, indigenismo e nacionalismo se entremeavam no processo de construção de uma identidade brasileira. O “problema do índio” surge na República como uma dicotômica entre o indígena ideal, símbolo de uma nacionalidade original brasileira, e o indígena hostil, que deve ser civilizado ou exterminado. Além disso, havia interesse no recrutamento de mão de obra em um país recém saído da escravidão.

A partir de Rondon e seu método de “pacificação” dos índios, os debates sobre catequese ou extermínio de indígenas passam a ser pautados por um novo método de contato onde as relações - supostamente - pacíficas se estabeleceriam através da troca de presentes e na disponibilização de objetos industrializados. Segundo Freie e Libâneo (2014), reproduzia-se um discurso evolucionista baseado na ideia de que ao serem apresentados às benesses da civilização, os próprios indígenas decidiriam naturalmente por sua adoção, abandonando a vida tradicional.

Esse método de distribuir brindes é uma reelaboração da técnica jesuíta de controle e gestão de recursos materiais e humanos, desenvolvida nos séculos de colonização. Contudo, no Brasil da República não se buscava conquistar catecúmenos ou súditos à corte, tratava-se de formar cidadãos brasileiros. O objetivo era transformar o índio “selvagem” e “arredio” em manso, trabalhador e guarda dos imensos sertões ainda desconhecidos, mas juridicamente território brasileiro (LIMA, 1995).

A Comissão Rondon passa a ser idealizada como o laboratório da política indigenista, onde homens mostraram a bravura do serviço militar nos sertões e a bondade dos missionários no contato e civilização dos indígenas. É em parte graças a seu prestígio, que em 1910 foi criado o Serviço de Proteção dos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais – SPILTN (apenas SPI a partir de 1918), também sob a chefia de Rondon, vinculado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (LIMA, 1995).

Segundo Arruda (2013), é possível afirmar que existia uma relação simbiótica entre a Comissão e o SPI. Nesse momento, o processo de pacificação e atração era iniciado pela Comissão durante o desenvolvimento das obras, e em seguida o SPI instalava os Postos Indígenas que seriam responsáveis pela assistência e “proteção” dos recém pacificados. Isso servia também a necessidade de construção de um aparato

estatal nos interiores, dado que com a separação do Estado e da Igreja as paróquias perderam o status de unidade administrativa local (Lima, 1995).

O SPI foi criado sob grande influência da noção de transitoriedade do “ser indígena”. Dessa forma, o processo de “civilização” dessas populações se dava através da inserção desses povos no sistema econômico nacional, mormente na figura de trabalhadores rurais, ao mesmo tempo que visava a incorporação da língua portuguesa, valores e costumes considerados nacionais. Os trabalhos do Serviço eram voltados para a incorporação do indígena à sociedade brasileira, com grande empenho na construção de um discurso de identidade nacional (MARTINEZ, 2012).

Acreditava-se que o SPI garantiria a interiorização da industrialização e da posse das terras pelo Estado, ao passo que também alavancaria o progresso nacional ao integrar à economia uma grande força de trabalho não explorada. Segundo Lima (2011:210), o projeto nacional passa de exterminá-los através de um morticínio, para exterminá-los enquanto povos autônomos e dotados de uma historicidade distinta, assimilando-os à nova noção de nacionalidade brasileira. Nessa relação foram se criando os instrumentos jurídicos e administrativos necessários para garantir a organização do Estado e o controle sobre os povos indígenas por meio do poder tutelar.

Em 1912 é criada no âmbito da Comissão a Seção de Cinematografia e Fotografia, comandada pelo militar Thomas Luiz Reis. Essa iniciativa pode ser considerada inovadora para época, e exigiu grandes investimentos. O fotógrafo viajou ao exterior para comprar o equipamento e começou a fazer registros a partir de 1914. Anteriormente, Rondon já havia tentando contratar escritórios de fotografia no Rio de Janeiro, mas as experiências não se mostraram promissoras por falta de preparo dos fotógrafos ao trabalho de campo. Em um primeiro momento, a produção da Seção se confunde com a própria produção imagética do SPI (TACCA, 2001).

Ao longo da existência do SPI, esses registros foram utilizados com o intuito de demonstrar o sucesso dos trabalhos realizados pelos servidores, constando em relatórios e publicações, e raramente mostrando indígenas famintos, doentes ou em vias de dizimação pelo avanço das fronteiras econômicas. Buscou-se evitar a inflamação das críticas costumazes ao trabalho do órgão, sempre envolvido em nuances políticas e econômicas regionais, e utilizar a pacificação do índio como propaganda do avanço do processo colonizador e civilizatório nacional (FREIRE, 2011).

Com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência, na década de 1930, foram implementadas reformas administrativas que reconfigurariam toda a organização do Estado, em busca de uma centralização do poder de um governo autoritário, mas também com o objetivo de modernização da máquina burocrática. Para o SPI, isso significou sua incorporação ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, ainda em 1930. Em 1934 passou a integrar a Inspetoria de Fronteiras do Ministério da Guerra, e em 1939 voltou à estrutura do Ministério da Agricultura.

Segundo nos ensina Couto (2009), as mudanças de Ministério pela qual passou o SPI podem ser entendidas como uma procura de nicho das políticas indigenistas no âmbito da organização da administração pública. O retorno do SPI ao Ministério da Agricultura pode ser explicado por sua responsabilidade na execução das políticas de gestão fundiária e política agrícola, mais compatíveis com a intenção governamental de conversão de indígenas em trabalhadores nacionais. Dessa forma, a política de colônias agrícolas seria reproduzida com as populações indígenas, cabendo ao SPI o mapeamento e levantamento de dados socioculturais destas comunidades, para observar quais estariam mais aptas a receber as medidas com menor resistência.

A constituição de 1937 definiu a política de demarcação de terras indígenas a ser aplicada pelo SPI, inicialmente como uma tentativa de conter o nomadismo entre as comunidades e facilitar seu processo de civilização e conversão em trabalhadores. Reforçando a crença na transitoriedade da identidade indígena, imaginava-se que durante sua assimilação inevitável, essas populações converteriam essas terras em assentamentos agrícolas, dividindo-a em lotes como os colonos (GARFIELD, 2000).

O estabelecimento de uma política de marcha ao oeste, a partir de 1938, dá destaque ao trabalho realizado pelo SPI. Vargas acreditava que a exploração de recursos e terras dos sertões assegurariam a prosperidade da Nação, e, portanto, houve a aceleração dos processos de povoamento e estabelecimento de contato com os povos do sertão. Ao oferecer redes de comunicação, transporte, escolas e atendimento de saúde às populações sertanejas, Vargas buscava consolidar a Nação como um todo orgânico (GARFIELD, 2000).

A década de 1940 também foi uma década de grandes mudanças institucionais, pois nesse período buscava-se racionalizar a administração pública. No contexto do SPI, foi nesse período que surgiu o novo Regimento Interno, em 1942, dividindo a organização

da sede do Serviço, no Rio de Janeiro, em três grandes Seções: A Seção de Administração - SA, a Seção de Orientação e Fiscalização - SOF, e a Seção de Estudos – SE.

Foi graças a essa mudança administrativa que se criaram os mecanismos necessários para fundação do Museu do Índio. No art. 8º do Regimento, previa-se que a Seção de Estudos mantivesse um museu na sede, com mostruários nas Inspetorias Regionais, para a divulgação do material científico que seria produzida por esta. É nesse contexto de reformas jurídico-institucionais que surge o embrião do MI.

No âmbito da política nacional, o SPI está no auge do seu prestígio que perdurará a década de 1950, com a inauguração do Museu do Índio e o projeto de instalação do Parque Indígena do Xingu. Com sua política assistencialista e assimilacionista violenta, o SPI estava alavancando o processo de desestruturação das comunidades indígenas país adentro. O declínio desse prestígio começa a se dar por uma série de denúncias de violações de direitos fundamentais indígenas, que culminaram na Comissão Parlamentar de Inquérito do SPI, em 1963. Em seu relatório, de 1965, a CPI exige a reformulação do SPI, dando origem a Fundação Nacional do Índio, em 1967. Tendo em vista que essa movimentação política foge ao escopo deste trabalho, vamos nos concentrar na Seção de Estudos e seu desenvolvimento que resultou na inauguração do Museu do Índio.

3.1. A Seção de Estudos: o início do Museu do Índio

A Seção de Estudos - SE tinha o intuito de produzir estudos e embasamentos científicos necessários para implementação da política indigenista nacional, através da realização de pesquisas etnológicas e linguísticas, além de documentação dos aspectos culturais indígenas por meio de registros cinefotográficos e sonográficos.

As primeiras expedições da SE ocorreram em parceria com o Conselho Nacional de Proteção aos Índios - CNPI, criado em 1939, dado que a Seção ainda não possuía infraestrutura própria em 1942. Os primeiros anos de trabalho da Seção se concentraram na obtenção de registros audiovisuais, visto que sua equipe era composta por fotógrafos e cineastas, que nessas oportunidades visitaram os povos Kamayurá, Kuikuro, Mehiniaco, Pareci e Waurá. Houve, contudo, a coleta de alguns objetos não

sistematizados, que eram expostos em mostruários no prédio do Instituto Benjamin Constant, à época sede do CNPI.

Em 1947, a Seção consegue recursos para contratar dois pesquisadores, o linguista Max Boudin e o etnólogo Darcy Ribeiro. Ambos deram início aos seus estudos separadamente, Darcy estudou os Kadiwéu, Terena, Kaiwá e Ofayé na região de Mato Grosso, enquanto Boudin fazia estudos com os Funil-ô e Kariri do Nordeste e Maxacali de Minas Gerais. Em 1949 eles se juntam para estudar os Urubu K'aapor no Maranhão, onde reuniram seus esforços nos quatro anos seguintes, formando a primeira grande coleção da Seção, rica em plumária. No mesmo ano são contratados os primeiros museólogos da Seção, que começam a sistematizar o processo de conservação, documentação, identificação e guarda do acervo que começa a se formar.

Segundo Couto (2014), a contratação de Darcy Ribeiro e Max Boudin havia sido uma demanda de Hebert Serpa, chefe da SE, que alegava dificuldade para realizar os trabalhos da Seção sem um corpo técnico adequado. A autorização da contratação destes pesquisadores pelo chefe do SPI, Modesto Donatini Dias da Cruz, fora pensada para acelerar a assimilação das populações indígenas, contudo atingiram outro resultado. Conforme amadureciam os estudos e trabalhos realizados pela Seção de Estudos, mais ela se voltava para uma tradição humanística e abraçava a causa indígena que tinha por objetivo proteger.

Durante a gestão de José Maria da Gama Malcher no SPI (1950-1954), houve uma busca pela aproximação do órgão com uma visão menos positivista e mais científica. Foi também durante esse período que as relações entre o SPI e o CNPI se estabilizaram. Os primeiros anos de relacionamento institucional foram marcados por desentendimentos, especialmente devido a questões regimentais. Segundo Freire (1990), cabia ao CNPI a orientação de estudos relacionados à proteção e assistência aos índios, havendo legitimidade para propor ações governamentais para garantia de seu funcionamento. No entanto, a falta de recursos humanos específicos na estrutura do Conselho o obrigava a ser extremamente dependente da cooperação da SE para a realização de seus estudos de campo.

Entre 1940 e 1945 houve uma disputa de bastidores pela estrutura da SE, com grande interesse do CNPI em trazê-la para seu âmbito. No entanto, o novo regimento interno publicado em 1945, apesar de não trazer modificações na organização da SE,

confirmou sua vinculação ao SPI. Foi Malcher que pacificou a relação entre os órgãos indigenistas ao reconhecer o CNPI como orientador e propositor da política indigenista cabendo ao SPI sua direção executiva.

Essas novas orientações científicas visavam uma nova relação metodológica com o trabalho de campo desenvolvido pelo órgão, reestruturando a relação dos cientistas do órgão com as comunidades, mas também com a burocracia estatal, propondo ações embasadas para o melhor funcionamento do órgão nas ações de contato interétnico. É nesse contexto que Darcy Ribeiro assume a chefia da SE em 1952, iniciando a organização do Museu do Índio.

Além da chefia da Seção de Estudos, em 1952 Darcy Ribeiro ainda trabalhava em duas grandes frentes: o Relatório UNESCO sobre a relação de índios e brancos no Brasil e o anteprojeto de lei de criação do Parque do Xingu. Brito (2017) assinala que a UNESCO esperava encontrar dados sobre a tão difundida democracia racial brasileira, visão que imperava à época, no entanto, os relatórios de Darcy destacavam o fracasso das políticas de assimilação desenvolvidas no âmbito do SPI. Essa análise dos 40 anos do indigenismo brasileiro havia mostrado a necessidade de mudanças estruturais no desenvolvimento de políticas públicas voltadas aos povos indígenas.

O MI foi organizado pensando em sua dimensão política e assumindo abertamente seu compromisso na defesa e proteção da causa indígena. Nesse período, Darcy já estava convencido que a política assimilacionista adotada deveria ser abandonada, e passou a pensar o contato interétnico como o grande cerne de seus estudos. O etnólogo era um grande crítico dos museus etnográficos, pois acreditava que eles reforçavam o senso de diferenciação entre o usuário de museu e os povos expostos, exotizando e fetichizando essas populações.

Em 1952, o museólogo da Seção de Estudos, Geraldo Pitaguary ganhou uma bolsa de estudos na França, onde estagiou no Museu do Homem e no Museu de Artes e Tradições Populares, e ajudou Darcy a visualizar uma museografia mais moderna e que coadunasse com os objetivos humanísticos que serviriam de guia para nova instituição. Essa perspectiva inovadora na construção da narrativa museográfica, garantiu que o MI fosse inaugurado, em 19 de abril de 1953, e reconhecido como o mais moderno da cidade. Além disso, o projeto arquitetônico de Aldary Toledo havia sido pensado inteiramente para a instalação do museu, o que recebeu grandes elogios.

Dessa forma, o museu foi pensado para gerar um senso de conexão entre os usuários do museu e as comunidades expostas, buscando mostrá-los como pessoas que dentro de suas condições ambientais e de restrição desenvolviam soluções para problemas humanos universais. A exposição era mediada por um técnico que direcionava e traduzia aqueles objetos e seu contexto, visando desconstruir conceitos errôneos disseminados pelo senso comum. Nas palavras do próprio Darcy:

Graças a esta perspectiva, o Museu do Índio pode dar aos visitantes uma idéia mais realista da vida indígena. Em lugar da ênfase com que os museus tradicionais de etnologia focalizam aquilo que os índios têm de diferente dos civilizados, ali se colocam em destaque as semelhanças, apresentando-os em sua verdadeira face de seres humanos movidos pelos mesmos impulsos fundamentais, suscetíveis dos mesmos defeitos e qualidades inerentes à natureza humana e capazes dos mesmos anseios de liberdade, de progresso e de felicidade (RIBEIRO, 1962:169).

Nos seus primeiros anos de funcionamento, no prédio localizado na Rua Marta Machado - Maracanã, o MI recebeu muito destaque, recebendo uma visita de uma comissão da UNESCO que o considerou o único museu na América Latina a se engajar na luta contra o preconceito, considerando-o ainda um dos três melhores museus da América Latina¹³. Soma-se a isso, duas publicações do ICOM, no contexto do Seminário Função Educativa dos Museus da Conferência Latino Americana, ocorrida no Rio de Janeiro¹⁴, além da publicação de Regina Monteiro Leal¹⁵, demonstrando seu pioneirismo e relevância.

Em seu início, o MI contou com grandes etnólogos brasileiros, que o ajudaram a estabelecer e conformar seu compromisso científico. Nomes como Eduardo Galvão e Roberto Cardoso de Oliveira desenvolveram pesquisas e formaram coleções para o recém-formado museu, engrandecendo ainda mais seu nome e prestígio. Esses quadros são inclusive responsáveis pelo surgimento do curso de Pós-Graduação em Antropologia no Brasil, no âmbito do próprio MI. Conforme a tendência humanista se desenvolvia em seus estudos de campo, a contraposição com os objetivos dos etnólogos e a política indigenista desenvolvida pelo SPI ficava mais nítida, levando esses quadros especializados se exonerarem.

¹³ Acervo documental do Museu do Índio, MI-OF10.

¹⁴ Hollanda, Guy. Recursos Educativos dos Museus Brasileiros (1958:22-24); Trigueiros, André Santos. Museu e Educação (1958:88-89).

¹⁵ LEAL, Regina M. O Museu Ideal (1958:15-16).

Em 1955 Eduardo Galvão pede exoneração para iniciar suas pesquisas no Museu Paraense Emílio Goeldi. Darcy Ribeiro pede exoneração um pouco depois, em 1956, para assumir a cadeira de Professor de Etnologia e Língua Tupi na Faculdade de Filosofia da atual UFRJ, e Roberto Cardoso de Oliveira pede exoneração em 1958 para integrar o corpo de pesquisadores do Museu Nacional.

Uma nova série de mudanças estruturais começa a ocorrer durante os anos 1960. Com a transferência da capital federal, o SPI transfere a 1^o e 2^o seções para Brasília, permanecendo a Seção de Estudos no Rio de Janeiro. No entanto, em 1963 a SE é também transferida para Brasília, ficando o MI ligado à Seção de Documentação e Divulgação do CNPI, no Rio (Couto, 2016). Em 1967, o SPI e o CNPI são extintos, passando a integrar a recém-criada estrutura da Fundação Nacional do Índio.

Em 1978 o MI é transferido do prédio na Rua Marta Machado para sua atual sede, na Rua das Palmeiras em Botafogo. Isso representou um grande golpe na estrutura do MI, tendo em vista que inicialmente ele ocupava apenas o casarão central, sendo os outros prédios ocupados por outros órgãos. Isso reduziu o espaço físico do Museu, que passou a ter problemas de adequação de Reservas Técnicas para a ordenação das coleções e conservação preventiva.

A crise se adentra pelos anos 1980 e 1990, agravada pela falta de recursos financeiros e o retorno de quadros técnicos especializados à estrutura do Ministério da Agricultura por meio do Plano de Classificação de Cargos, de 1974, o que acaba por desembocar na pior crise institucional enfrentada pelo Museu.

Com a união do seu quadro de servidores, o MI passou a desenvolver projetos de captação de recursos, visando firmar parcerias com outras instituições que pudessem patrocinar as melhorias estruturais que eram inviáveis devido à falta de orçamento e recursos para o Museu. Isso vai permitir que o Museu se reconfigure e reinicie sua trajetória de defesa política dessas populações e renovação de práticas museológicas e museográficas, em um processo que se iniciou em 1993 e se consolidou como nova política institucional com a inauguração da exposição Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi, em 2000.

3.2. O Museu do Índio e o trabalho colaborativo

Em 1993, o MI enfrentava sua maior crise institucional. Não havia espaço para o acondicionamento dos itens catalogados no acervo, o prédio estava em condições insalubres e exigia reformas que o órgão não possuía disponibilidade financeira para realizar. Foi então que se iniciou um processo de revitalização do Museu pelos próprios servidores, que lutaram para garantir melhores condições de trabalho, e melhores condições de atendimento das demandas patrimoniais indígenas.

Essa luta também garantiu que a gestão do órgão, que por anos foi utilizada como ferramenta de negociação política, voltasse às mãos dos técnicos. Em 1993 a antropóloga de carreira Jussara Vieira Gomes assume a direção, e em 1995, assume o servidor antropólogo José Carlos Levinho, que dirigiu a instituição pelos 25 anos seguintes, destacando o papel e a importância do órgão durante sua gestão.

Os esforços dos servidores se traduziram no desenvolvimento de projetos de captação de recursos para a realização dos projetos de infraestrutura necessários, tendo em vista que a situação estrutural era realmente crítica. Foi assim que durante a década de 1990 o MI conseguiu reverter sua situação de iminente extinção, resultando no prêmio do Concurso de Ideias Inovadoras da Escola Nacional de Administração Pública - ENAP, em 1997. Em 1998 a luta dos servidores garantiu a inclusão de ações do MI no Plano Plurianual - PPA, garantindo pela primeira vez que a União destinasse recursos diretamente ao MI e seu trabalho de preservação, promoção e difusão do patrimônio cultural indígena.

Uma das razões que propiciou o contínuo desgaste da instituição dentro da estrutura da FUNAI foi sua inicial falta de encaixe na política assistencialista que o órgão desenvolvia. Desde a mudança da capital para Brasília, o MI vinha perdendo destaque dentro da estrutura, mas a promulgação da CF/88 colocou sua existência em cheque. Com o estabelecimento do fim da tutela, a retirada da saúde e educação indígenas da responsabilidade da FUNAI e concentração de sua atuação na questão fundiária, o Museu precisou reencontrar seu lugar dentro dessa nova estrutura.

O fim da tutela representou um importante passo na luta dos povos indígenas, pois somente a partir da CF/88 que a política indigenista nacional buscava se reformular no princípio do respeito a diversidade cultural dos povos indígenas, reconhecendo seu direito de serem e permanecerem povos diversos. Nesse contexto, o primeiro passo para a renovação do MI, passou pelo estabelecimento de sua nova política institucional.

Se a FUNAI havia perdido a execução das políticas de saúde e educação indígena, havia ganhado uma nova política a ser desenvolvida: a política de defesa dos direitos culturais e patrimoniais indígenas. O mesmo artigo da constituição que define o direito à demarcação de terras, também justifica que o gozo deste direito é essencial para a reprodução física e cultural dos povos indígenas¹⁶.

A questão fundiária é fundamental para as culturas indígenas brasileiras, visto que a noção de sacralidade está envolvida em uma cadeia de representações mitológicas, espirituais e materiais: as entidades e divindades naturais se manifestam e se comunicam através da territorialidade, em suas configurações materiais e imateriais. Dessa forma, o gozo da cultura dos indígenas perpassa a espacialidade, sendo a terra questão central da religiosidade e da identidade dessas comunidades. A defesa do patrimônio cultural desses povos passa invariavelmente pela defesa de seus territórios, e esta é indissociável da proteção de seu patrimônio.

Os recursos conquistados no PPA em 1998, apesar de não serem de grande monta, foram suficientes para pensar uma política de renovação de acervos, que apresentava grandes lacunas desde o início dos anos 1970. Além disso, a inclusão das ações do MI no PPA lhe garantiu estabilidade institucional, já que não estava mais sujeito a flutuações políticas para a obtenção de recursos. Nesse contexto, a aquisição de novos acervos era importante para renovação das exposições desenvolvidas pelo MI, e mesmo para a justificativa de sua existência.

A partir da compreensão de que o Museu do Índio representa povos contemporâneos, com histórias em curso, é que ele passa a profissionalizar execução dos serviços, buscando o respeito à voz e aos conhecimentos das comunidades, com a participação delas na apresentação de suas narrativas em uma nova política de aquisição e exposição de acervos.

Primeiro porque o índio era, e ainda é, sujeito museológico da instituição, mas não seu sujeito de pesquisa. Ou seja, o Museu do Índio é

¹⁶Art. 231. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.

§ 1º São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições. [...]

responsável pela proteção do patrimônio cultural indígena e nessa posição deve atuar apoiando projetos que atinjam aquele objetivo, mas não o desenvolvendo. Afinal, o Museu do Índio não é uma instituição de pesquisa junto à população indígena, e seu acervo possui legitimidade para falar sobre os índios, mas não por eles (Couto, 2012:91).

Dessa forma, o MI voltou-se para suas raízes, construídas por Rondon e reforçadas por Darcy, a ciência e a luta contra o preconceito. Primeiramente, o MI percebeu que por haver um acervo restrito, acabava expondo objetos de diversas etnias e reforçando a ideia de um índio genérico. Foi então que os técnicos decidiram se concentrar na exposição de apenas uma etnia, com seus objetos, contextos e mitos, permitindo esclarecer à população sobre a pluralidade das diversas etnias brasileiras.

Tendo em vista que o MI não é um centro de pesquisa científica, uma vez que estava extinta Seção de Estudos, o MI passou a estabelecer a política curatorial para prática expositiva, elegendo um pesquisador/cientista, que pudesse se responsabilizar pela curadoria e pelas informações expostas, ao mesmo tempo que convidou os indígenas a participarem de todo o processo, desde a confecção dos artefatos até o planejamento e montagem da exposição, abrindo espaço a sua autonarrativa.

Esses novos acervos com ricas informações primárias despertaram nos técnicos do museu o interesse na consolidação de uma base de dados pública, em especial as museólogas Ione Helena Pereira Couto e Maria José Novelino Sardella, que encabeçaram o processo ainda em 1996. Se hoje o MI pode orgulhar-se de ter a base de dados etnográfica mais completa do país, o processo iniciou-se durante a luta dos servidores por um museu estruturado, com práticas mais modernas e inclusivas.

Segundo Cardoso de Oliveira (2018), as fichas catalográficas originais não possuíam espaço para a quantidade de informações primárias que constavam sobre esses itens. Com a implantação da base de dados *Ortodocs* e o processo de informatização do acervo, foi possível refinar os campos e informações constantes nas fichas, com a possibilidade de criar novos campos, garantindo que a maior quantidade possível de informações sobre os objetos estaria disponível.

Durante os anos 1990, o MI fez autocríticas sobre a política institucional e experimentou novas maneiras de executar seu papel à medida que foi se reestruturando. Dentro dos projetos desenvolvidos para modernização do museu, destaca-se o projeto de trabalho curatorial. A ideia era aproveitar a expertise de grandes pesquisadores de

instituições governamentais e do terceiro setor que desenvolviam projetos em terras indígenas, que formulariam a proposta curatorial da exposição em parceria com a comunidade, e submeteriam à aprovação e desenvolvimento do MI. Foi assim que o MI firmou parceria com o Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP para desenvolver uma exposição com os Wajãpi do Amapá.

A partir dos anos 2000 o MI oficializou essa mudança de suas práticas museológicas e museográficas, vinculadas à política curatorial e de aquisição de acervos. Isso garantiu que as novas coleções formadas pudessem estar devidamente classificadas e qualificadas, tanto por pesquisadores renomados quanto pelos artistas produtores. A exposição Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi marca a consolidação das novas diretrizes museológicas da instituição. A grande quantidade de dados etnológicos levantados pela antropóloga Dominique Gallois em campo durante a montagem da exposição garantiu um dossiê completo sobre a arte Kusiwa, que em parceria com os esforços de documentação do MI, resultaram na consagração desta como o primeiro patrimônio imaterial brasileiro reconhecido pela UNESCO.

Em 2004 o MI firma a primeira experiência de cooperação internacional com a UNESCO, para o desenvolvimento do Vocabulário Básico de Línguas Indígenas, contemplando 10 povos, em um trabalho completo contendo registros sonoros e visuais, além de dados socioculturais e demográficos dos povos atendidos. Em 2008, através de uma parceria com o Instituto Max Plank para Psicolinguística, o MI adquiriu e instalou os primeiros servidores com a tecnologia LAT (Language Archiving Technology).

O desenvolvimento dessas novas práticas documentais culmina, em 2008, na assinatura do Termo do Projeto de Cooperação Técnica Internacional Documentação de Línguas e Culturas Indígenas Brasileiras com a UNESCO, gerando o Programa de Documentação do Patrimônio Cultural dos Povos Indígenas - ProgDoc, que se divide em quatro frentes de documentação: ProDoclin (línguas indígenas), ProDocult (culturas), ProDocerv (acervos) e ProDocson (cantos e sons).

A criação do Programa visava a realização de uma extensa e ativa documentação de línguas e culturas em risco, com o objetivo de aprimorar o processo de salvaguarda. O ProgDoc se empenha na execução dos processos no museu e em campo, com grande participação das comunidades, investindo na formação de

pesquisadores indígenas e criando repositórios dessas informações no MI e nas aldeias, e se encontra em funcionamento até o momento.

Inicialmente foram estabelecidos critérios para selecionar o grupo de línguas com maior risco para o desenvolvimento do projeto de documentação. Além disso, o MI aproveitou a oportunidade para documentar acervos linguísticos já existentes em suas reservas. O objetivo era qualificar os acervos históricos existentes, permitindo que seus dados fossem sistematizados para fins de pesquisa, ao mesmo tempo que permitia a formação de novos acervos devidamente qualificados.

Durante esse processo o MI contou com uma extensa participação da comunidade, atuando para a formação de pesquisadores indígenas, que auxiliam na documentação desses acervos também através do viés dos saberes tradicionais indígenas, gerando bancos de dados e informações completas, disponibilizadas às comunidades acadêmica e indígena. O objetivo era que essas comunidades pudessem documentar o que elas mesmas consideravam relevantes sobre si, atuando ativamente na construção do patrimônio a ser musealizado.

A formação de pesquisadores indígenas no âmbito do Programa também permite a instrumentalização da luta patrimonial travadas por essas comunidades, uma vez que o envolvimento das novas gerações em projetos de documentação e registro da sua própria cultura geram sentimento de autoestima e orgulho da própria identidade. Além disso, o projeto busca fortalecer a participação e engajamento dos mais jovens nas lutas de defesa e resistência de suas culturas.

No âmbito do Programa, o MI se tornou depositário do maior acervo digital de línguas indígenas do Brasil, além de ter permitido a expansão de seus acervos e coleções arquivísticas e museológicas, que tiveram grandes lapsos de colecionamento nos anos 1970 e 1980. Com a quantidade de documentos, objetos e informações que são coletados pelos pesquisadores, hoje o acervo museológico do MI conta com 20.520 itens de 226 povos distintos. Além dos acervos museológicos, os resultados do projeto incluem dicionários, gramáticas, materiais informativos para escolas e registros audiovisuais. A partir de 2009 o ProgDoc recebeu de pesquisadores 27.494 documentos audiovisuais, que estão sendo tratados e disponibilizados às comunidades.

Além dos acervos formados no decorrer do projeto e dos acervos pessoais doados por pesquisadores, O ProgDoc instituiu as oficinas de qualificação de acervos existentes nas reservas técnicas e das quais não se possuía dados primários sólidos. Esse constante levantamento de dados contava com a participação de pesquisadores

indígenas que visitavam o MI e suas reservas técnicas, proporcionando informações importantes para a qualificação dos objetos, ao mesmo tempo que permitiam uma nova visão destes através dos relatos daqueles que lhe conferiram musealidade.

O enorme fluxo de acervos e documentos gerados, tanto pelas pesquisas de campo para realização de exposições quanto pelos projetos de documentação, pressionaram o MI a disponibilizar uma base de dados online mais completa, que pudesse difundir ao público geral essas informações colhidas, tendo em vista o número cada vez maior de informações primárias disponibilizadas pelos pesquisadores indígenas e não-indígenas. A base inaugurada em 1996, *Orthodocs*, possuía altos custos de manutenção, sendo necessário pagar para a criação e divulgação de novos campos por não ser um software aberto.

Em 2006 o MI adota o *Personal Home Library – PHL*¹⁷ como base de dados online, migrando as informações da antiga plataforma. Apesar de ser um software para bibliotecas, após algumas adaptações o PHL garantiu uma boa usabilidade para o acervo museológico, posto que ambos são acervos monográficos. Somado a isso, no mesmo ano a bibliotecária do MI, Dilza Motta, lança o Tesauro de Cultura Material dos Índios no Brasil, com o intuito de estabelecer a terminologia padronizada para catalogação dos acervos.

A definição dos campos das fichas catalográficas foi feita após estudos minuciosos sobre tesauroização e catalogação de acervos. A participação cada vez mais constante de pesquisadores indígenas nas mais diversas etapas do processo permitiu que se construíssem práticas eficientes para a publicização e construção de categorias de pensamento para a base de dados. Apesar de ter sido uma solução interessante, o PHL ainda apresentava uma série de restrições que dificultavam a melhor usabilidade. Apesar de contar com uma boa quantidade de campos para preenchimento, apenas uma pequena quantidade destes ficava disponível para o usuário final, dificultando o acesso dos usuários às informações primárias do objeto.

Foi assim que a Coordenadora de Patrimônio Cultural do MI, Ione Couto, envolvida com as pesquisas e desenvolvimento da base de dados desde 1996, começou a pensar novas soluções para os gargalos. Em tratativas com desenvolvedores há alguns anos, em 2019 foi estabelecida a migração completa da base de dados museológica do

¹⁷ Disponível em: < <http://base2.museudoindio.gov.br/>>

MI para o sistema Tainacan¹⁸. Essa migração ainda está em curso, dado que não é um trabalho simples disponibilizar e revisar a enorme quantidade de taxonomias, metadados, fotos, etc., de todos os itens do acervo.

Esse processo de criação e desenvolvimento do MI, que se confunde com a criação e desenvolvimento do indigenismo nacional, exemplifica o desenvolvimento das políticas públicas patrimoniais indígenas. Criado ainda sob a égide da tutela indígena estatal, o MI seguiu em sua jornada de pioneirismo e de compromisso com a ciência e a causa indígena, mostrando-se crítico atinente à política assimilacionista estatal, permitindo inclusive sua inserção ainda no início dos anos 2000 nos debates sobre novas práticas inclusivas e colaborativas de gestão, aquisição e exposição de acervos. É nesse contexto de novas práticas que vamos avaliar a musealização e constituição da coleção Baniwa no MI e a oficina de qualificação de acervos ProDocult/Baniwa desenvolvida em 2014.

3.3 A coleção Baniwa FUNAI/MI

Os primeiros itens Baniwa do MI começaram a dar entrada a partir de 1949 ainda no contexto da Seção de Estudos. Os itens estão divididos entre 14 coleções. Existem 07 máscaras rituais que não pertencem a nenhuma das coleções, registrados apenas com a descrição museológica da peça¹⁹.

A primeira grande coleção Baniwa foi formada por Eduardo Galvão, enquanto funcionário do SPI. Das 111 peças que compõe a coleção Serviço de Proteção aos Índios - SPI, 97 foram coletadas por ele. Galvão partiu em expedição afim de estudar os povos do Rio Negro no ano de 1954, um ano após sua contratação no MI. Essa expedição gerou uma grande coleção de objetos, especialmente trançados e cerâmicas Baniwa e Kubeu.

Destaca-se que apesar de esta coleção ter sido formada durante os estudos de Galvão, ela só foi efetivamente musealizada em 1957, quando o etnólogo Mário Ferreira

¹⁸ Disponível em < <http://museudoindio.tainacan.org/>>. Inicialmente o servidor do sistema está sob responsabilidade do Tainacan no caminho "org", até que haja possibilidade de migração completa para o site do MI no caminho "gov".

¹⁹ Não existem informações primárias referentes a essas peças, que foram classificadas como Baniwa pela pesquisadora Francineia Bittencourt Fontes em uma visita a Reserva Técnica do MI. É possível que esse acervo tenha chegado no período correspondente a perda de arquivos no incêndio do SPI, contudo mais pesquisas sobre o tema são necessárias, visto que as fichas catalográficas não apresentam sequer a data de entrada do item no acervo.

Simões fez uma viagem para classificar e transportar esses objetos. Os números seriam maiores, mas houve grandes perdas durante o longo processo de envio dos itens ao Rio de Janeiro. Segundo o relatório de serviço do etnólogo, as peças permaneceram no flutuante da 1ª Inspetoria Regional (Manaus) por três anos aguardando o envio, sem acondicionamento correto ou condições ambientais favoráveis. Isso permitiu que grande parte dos trançados fosse contaminada ou infestada e que a maior parte das cerâmicas se quebrassem.

COLEÇÃO	NÚMERO DE ITENS	NÚMERO DE CERÂMICAS	ENTRADA DOS ITENS
Serviço de Proteção aos Índios - SPI/Seção de Estudos – SE	08	01	1949-1952
Serviço de Proteção aos Índios - SPI/ 1ª Inspetoria Regional – IR1	01	-	16/02/1950
James McKnight	09	-	07/12/1957
Serviço de Proteção aos Índios - SPI	111	58	1957-1959
Gastão Cruls	05	-	09/1959
Fundação Nacional do Índio	02		01/08/1968
Fundação Nacional do Índio - FUNAI/ Departamento Geral de Estudos e Pesquisas – DGEP	14	12	1971-1972
Marieta Alberto Torres	01	-	26/05/1977
Augustinho Correia Barbosa	03	-	03/11/1987
Artíndia	03	-	07/1994
Márcia Fonseca	01	-	15/04/1997
Jaqueline Canoud	01	-	1999
Fundação Nacional do Índio - FUNAI/Museu do Índio - MI	291	186	2011-2021
Charlotte Emmerich	02	-	28/12/2018
Sem coleção atribuída	07	-	Não consta

Tabela 4 - Coleções Baniwa no MI

Como podemos perceber, as coleções Baniwa têm grandes lacunas entre as décadas de 1960 e 2000. A maior parte das peças deu entrada até o fim dos anos 1950 ou depois de 2011, já no contexto do ProgDoc e das pesquisas etnológicas de Costa Oliveira. As maiores coleções são coleções formadas pela própria instituição, e algumas coleções casuais formadas por doação. Entre as décadas de 1960 e 2000 apenas 25 itens Baniwa foram musealizados, em coleções esporádicas.

Com a transferência da Seção de Estudos para Brasília, em 1963, isso também significou o deslocamento dos arquivos da Seção. Se por um lado isso facilitava a gestão documental para o MI, uma vez que ele passou a ter seu próprio fundo arquivístico, isso também significava dificuldade de gestão das coleções que eram enviadas ao MI pela Sede, uma vez que a documentação destas ficava em Brasília. Com o incêndio nos

arquivos do SPI, em 1967, o MI teve uma perda imensurável de documentos, especialmente daqueles correspondentes às décadas entre 1950 e 1970 (COUTO, 2016).

Apesar de o Museu ter feito um projeto de reconstrução desse acervo, através da coleta de versões documentais arquivadas originalmente nas Inspetorias Regionais, muita coisa foi perdida e não pode ser recuperada. Dessa forma, é muito difícil conseguir informações sobre as coleções formadas pela FUNAI nesse período. O que se sabe, é que as coleções formadas coincidem com as políticas de desbravamento e construção de grandes obras de infraestrutura na Amazônia desenvolvidas pelo governo militar. Durante a construção dos megaempreendimentos na Amazônia, como hidroelétricas e estradas, servidores da FUNAI costumavam coletar itens encontrados em aldeias abandonadas pela fuga de seus membros, com medo do contato com as frentes expansionistas. (COUTO, 2016).

Em 2013, iniciou no âmbito do ProgDoc o *Projeto de Documentação de Cultura Material e Imaterial entre os Baniwa do Alto Rio Negro: formação de acervo e capacitação de indígenas* – ProDocult/Baniwa, coordenado pelo pesquisador Costa Oliveira. O pesquisador já vinha realizando pesquisa com os Baniwa desde 2011, e em parceria com a comunidade estabeleceu em quais frentes de documentação o projeto deveria se concentrar. Juntos chegaram à conclusão de que a cerâmica deveria ser a frente do trabalho de documentação, uma vez que foi constatado que apenas uma mulher conhecia o processo completo de confecção.

Dado o processo histórico de contato e conversão dos clãs Baniwa ao evangelismo, notou-se que a tradição cerâmica ainda se mostrava mais latente nas indígenas do clã Hohodeni, do Içana. Os Hohodeni foram o clã que melhor resistiram as ondas de conversão, permanecendo católicos. A questão religiosa gera conflitos e separações entre os clãs, e envolve questões políticas complexas. O clã Hohodeni tem um histórico de empenhado no resgate de práticas rituais interclânicas e na manutenção de conhecimentos e saberes tradicionais.

Como o projeto se desenvolvia dentro do contexto do Projeto de Documentação em Culturas, foram documentados todos os traços culturais que estavam envolvidos com o feitiço e produção de cerâmica. Para isso, foram estabelecidos bolsistas e pesquisadores indígenas que ajudariam o desenvolvimento do projeto em campo, através

de traduções, registro de narrativas e de fatos histórico-míticos da cultura e seu envolvimento com o ofício cerâmico.

Inicialmente foram feitos levantamentos sobre as coleções museológicas cerâmicas dos Baniwa nos Museus do Índio, Nacional e Emílio Goeldi. Essas informações basearam o primeiro processo de repatriação virtual dessas coleções, disponibilizando-as em fotos para o reconhecimento, classificação e qualificação pelas ceramistas, dado a não existência de disponibilidade de cerâmicas para observação *in loco*. Todo esse processo durou cerca de um ano, entre idas e vindas a campo para registros de novos dados. O processo de repatriação virtual serviu para que o MI também pudesse levantar informações sobre as cerâmicas brancas que já constavam no acervo.

Após um processo inicial de reconhecimento e planejamento das frentes de trabalho, a oficina de qualificação de acervos foi realizada em 2014 em duas etapas: a primeira em São Joaquim – AM, e a segunda no MI, no Rio de Janeiro. Essa primeira etapa tinha por objetivo reaproximar as ceramistas dos acervos, tendo em vista que elas apresentavam variados graus de distanciamento das técnicas tradicionais de produção. As maiores dificuldades percebidas durante os andamentos do trabalho eram de perda dos repertórios morfológico e de acabamentos decorativos.

Esta primeira oficina foi organizada com a participação de mães e filhas, para se aproximar ao modelo de transmissão de conhecimentos tradicional. Nessa oportunidade foram colhidos relatos e registros audiovisuais de todo o processo de produção, desde a coleta dos materiais nos diversos locais e o preparo da argila, até a queima e finalização dos objetos.

Após esse primeiro registro das atividades em campo, algumas ceramistas vieram ao Rio de Janeiro para participar da oficina de qualificação e acessar o acervo produzido por suas ancestrais. Antes, foram apresentadas aos setores do MI para conhecerem o trabalho realizado na instituição. A chegada das ceramistas às Reservas Técnicas logo revelou a restrição de uma qualificação através de registros fotográficos, permitindo a retificação das informações iniciais prestadas. A partir desse contato, os técnicos do MI realizaram questionários para esclarecer informações sobre a cerâmica.

As ceramistas analisaram atentamente as peças e reproduziram em papel os grafismos que já não estavam em utilização corrente. Após essa primeira etapa de reconhecimento e estudo do acervo, elas foram encaminhadas a uma oficina de olaria em

Niterói, para que pudessem pôr em prática o que observaram durante a visita, para fortalecer a memória, mesmo que utilizando materiais diferentes.

Os resultados desse Projeto são inúmeros, tanto para o MI quanto para a comunidade. Do ponto de vista do MI, podemos destacar a renovação do acervo cerâmico Baniwa do MI, a realização de uma pesquisa etnográfica especializada sobre os Baniwa, os artefatos e suas relações, e a produção de uma exposição online, disponível na plataforma Google Arts and Culture²⁰. Do ponto de vista da comunidade, acima de tudo, o fortalecimento de uma tradição que estava em vias de desaparecimento. A artista Nazária Fontes relatou sua experiência na oficina de qualificação:

... esse aqui (aponta mostrando a fotografia de uma cerâmica) a gente descobriu lá no Museu Nacional do Índio [sic]. Aqui não existia mais não. A gente não conhecia. A gente foi lá pro museu, conheceu, identificou, e trouxemos essas fotos aqui com a ajuda do Thiago. Aí o velho falou que era como se fosse uma tigela de servir bebida fria, chibé ou suco de fruta, como açaí, essas coisas. Por isso que ele é desenhado assim. Essa aqui é cerâmica branca (mostra outra fotografia), ela não é preta não. É branca. Ela tá cheio de desenhos. Esse daqui a Dona Maria sabe fazer bem (vira a página e mostra mais uma fotografia). Como ela já sabia bem, ela tem facilidade de modelar. Ela só vê a foto e começa a modelar, fica bem bonito. E tem outras ceramistas também que estão iniciando. Dona Carolina também já fez bem bonito. Já desenhou igual esse aqui. Esse aqui foi esquecido bastante, durante muitos anos, mas graças a Deus hoje a gente sabe como fazer. (Nazária Fontes, jan. 2019, apud. HOLANDA, 2020:54)

Como mostramos no segundo capítulo, o retorno à produção de cerâmica além de uma luta de continuação cultural está também relacionado a uma oportunidade de inserção da comunidade no mercado global de arte etnográfica. O fato de as indígenas utilizarem fotografias para replicarem artefatos poderia levantar questionamentos quanto à autenticidade da produção de cultura material em curso.

Nesse sentido podemos apontar recorrências no contexto panamericano, trazendo a leitura de Brulotte (2012) que analisou as questões de autenticidade e formas de continuação cultural de artesãos em Oaxaca – México. Estes artesãos produzem réplicas cerâmicas de artefatos arqueológicos do Monte Albán, e segundo a autora trabalham em uma constante busca de equilíbrio entre o mimetismo estético do

²⁰ Disponível em: < <https://artsandculture.google.com/exhibit/a-arte-cer%C3%A2mica-das-mulheres-baniwa-museu-do-indio/0QJCSijYoLTtKA?hl=pt> >

reconhecidamente ancestral e/ou antigo e as simultâneas inovações artísticas para atender aos interesses do mercado consumidor de tais artefatos.

Baseando-se em fotos, livros didáticos e em menor grau em pesquisas arqueológicas, os artesãos reproduzem uma cultura material com a qual costumam ter ligação desde a infância vivida nos arredores do sítio arqueológico. Devido ao processo de assimilação que passaram, os moradores não são considerados indígenas, e por isso a autenticidade dos artefatos é posta em xeque, dado que a originalidade ou autenticidade histórica tende a ser a forma como se percebe o valor dos trabalhos criativos humanos no sistema de arte-cultura (Brulotte, 2012).

Destacamos que devido à descontinuidade de produção e inexistência de exemplares cerâmicos nas comunidades Baniwa, as informações das fichas catalográficas foram utilizadas como base que permitiu a replicação desses artefatos, suas morfologias e padrões de decoração. Contudo, nesse caso o uso da museália produzida por seus ancestrais como inspiração para produção de novos artefatos não põe em jogo a autenticidade da nova produção cerâmica que se fortaleceu na comunidade. Costa Oliveira (2014a; 2014c) salienta que nas oficinas de documentação foi possível perceber que cada ceramista tem sua preferência de ponto da massa ou apresenta alguma técnica específica que aprendeu com sua avó, seja diretamente ou por observação. Isso permite que cada objeto tenha uma espécie de caligrafia, sendo possível saber exatamente a ceramista que o produziu por meio da observação da técnica empregada, remodelando o pré-construído cultural a partir de sua própria experiência de construção cerâmica e iconográfica.

Dessa forma, apesar do uso de fotografias de modelo para a produção desses artefatos, as indígenas estão reinventando objetos através de suas técnicas e personalidades, dentro da já complexa rede de relações em que a cerâmica está envolvida. Cabe a cada oleira criar as condições materiais e imateriais para que as matérias-primas sejam capazes de seguir o fluxo de transformação em artefatos, seguindo passos materiais e metafísicos relacionados ao seu estado de espírito ou condição física, às entidades espirituais e míticas e à própria espacialidade Baniwa (Costa Oliveira, 2014c). Sendo assim, cada novo objeto só pode ser compreendido como um artefato de cultura material Baniwa, em toda sua musealidade e capacidade de agência.

Retomando brevemente o pensamento de Desvalles e Mairesse (2013:62), a musealidade pode ser descrita como o valor que emana dos objetos musealizados, ou ainda como a relação específica que se estabelece entre o homem e a realidade por meio do valor documentário que esses objetos podem transmitir sobre uma realidade concreta, seu valor de evidência. Apesar da musealidade ser considerada uma característica dos objetos de museu, adquirida após o processo de musealização dos objetos, podemos destacar que o sentimento de valorização dos objetos ocorre no seio das sociedades e comunidades produtoras de cultura material. Dessa forma, a musealização produz a musealidade enquanto valor documental da realidade, sem, contudo, que essa represente a realidade em si mesmo.

Bruno (2006) realça que a *percepção de musealidade* acompanha as sociedades humanas desde os primórdios da nossa formação social. A ideia de percepção de musealidade pode ser compreendida como um olhar específico das sociedades sobre a cultura material que as cerca, conferindo aos objetos novos status de sentido e significação, voltados às representações mnemônicas através dos artefatos. No caso específico Baniwa, podemos compreender a musealidade Baniwa por meio do sentimento de salvaguarda dos saberes tradicionais, não só cerâmicos, como no caso do ProgDoc, mas também de adornos e instrumentos utilizados na vida cerimonial do grupo através dos diversos projetos de revitalização cultural empenhados desde os anos 1980.

A participação das comunidades indígenas durante todo o processo de musealização, que começa na própria comunidade com a produção dos objetos de cultura material e termina com a disponibilização das fichas catalográficas ao público, permite que os aspectos valorativos da comunidade possam ser explicitados e garante a expressão desses povos em todas as etapas. Isso permite a profissionalização do processo de musealização desenvolvido pelo MI, permitindo a qualificação e aprimoramento do valor documental do objeto enquanto testemunho de uma vivência social distinta daquela dos visitantes do museu.

Segundo Costa Oliveira (2015), podemos destacar que a produção material Baniwa está inserida em um espaço de produção de cultura onde as matérias primas e os diversos seres míticos (co)habitam o território. As entidades não humanas possuem capacidades produtivas, e estas estão geralmente relacionadas às próprias capacidades humanas de criação e transformação de materiais, facilitando-as ou lhe impondo restrições físicas e espirituais. O nascimento dos objetos Baniwa ocorre desde o

momento propício ao acesso aos materiais, percorrendo a cadeia de relações físicas e espirituais necessárias ao fluxo de conversão à artefato (Costa Oliveira, 2015).

Segundo a cosmogonia Baniwa a criação de seres humanos e artefatos é concomitante. Os artefatos estão comumente ligados a tecnologias ou saberes ancestrais aprendidos com os seres primordiais que circundam o território. Dessa forma, os objetos costumam ter características de artefatos, mas também características metafísicas (zoomorfas ou fitomorfas). Para se tornarem seguros ao manuseio humano, os artefatos passam por destotalização, onde a perda de algumas características indesejáveis torna os artefatos “inofensivos”. A agência desses objetos está, portanto, ligada à sua capacidade de reproduzir movimentos ou tecnologias peculiares dessas entidades, permitindo que eles sejam novamente dotados de vida sem, contudo, representarem riscos aos humanos do presente (Costa Oliveira, 2015).

Esse fortalecimento da produção de cultura material na comunidade deu origem, em 2019, ao projeto de documentação intitulado “Vida e Arte das Mulheres Baniwa: uma visão de dentro para fora”, coordenado pela pesquisadora Baniwa Francineia Bittencourt Fontes, do Museu Nacional. Em andamento no momento, ele formou novas coleções e prevê montagem de uma exposição ao final, além de 12 micro documentários sobre todo o processo de produção. O objetivo é apresentar a produção de cultura material feminina em toda sua cadeia de relações artísticas, técnicas, rituais, mitológicas, sociológicas e históricas, ou seja, exemplificar a materialidade e imaterialidade em que esta produção está envolvida.

A participação da comunidade Baniwa no processo de musealização dessas novas coleções permitiu ao MI a documentação e catalogação dessas informações, ao mesmo tempo que permitiu que a comunidade demonstrasse seus reais motivos de valoração desse patrimônio. Se a musealidade é a capacidade de valoração dos objetos musealizados, o envolvimento das mulheres Baniwa acarretou numa musealidade Baniwa própria, descrita e construída através de suas visões culturais e categorias de pensamento. Com isso, as fichas catalográficas e as informações disponíveis sobre os itens que compõe a coleção são constituídos destacando as características valorativas outorgadas pela própria comunidade Baniwa aos objetos musealizados.

Desde o início dos anos 2000 o MI vem realizando a triangulação entre o museu, o curador/pesquisador e a comunidade em sua prática expositiva. O interessante

dessa experiência é que a pesquisadora é membro da comunidade que será exposta, o que propicia a construção de narrativas autoetnográficas sobre sua arte e suas visões, lutas, demandas e realizações. A exposição é organizada partindo do olhar específico das mulheres que compõe as comunidades de Assunção do Içana, Santa Isabel do Ayari, Ucuqui Cachoeira e Castelo Branco, sejam elas Baniwa ou de outra etnia, geralmente ligadas à comunidade por laços matrimoniais.

Destaca-se que as mulheres indígenas são as detentoras dos conhecimentos de agrobiodiversidade das roças e do feitiço de cerâmica para serviço e transformação de alimentos. Elas são, portanto, as responsáveis pelos saberes e técnicas necessárias para a segurança alimentar das comunidades. A tradição de casamentos exogâmicos na região do Rio Negro é uma forma de garantir a circulação de conhecimentos, técnicas e saberes entre as comunidades, permitindo sua constante atualização. Dessa forma, este projeto expográfico busca evitar o apagamento das mulheres indígenas que compõem as comunidades, mostrando a riqueza, a diversidade e o multilinguismo que permeiam as relações sociais Baniwa (Fontes, 2019).

Como já mencionamos, o ProDocult/Baniwa teve grande impacto na expansão do acervo museológico e arquivístico da instituição, mas seu maior feito pode ser considerado o fortalecimento da tradição cerâmica, através da organização de oficinas práticas com as ceramistas e da documentação que está disponível para o público interessado, em Baniwa e em português. Esse fortalecimento pode ser visto não apenas pela ascensão dos números de cerâmicas musealizadas nas coleções do MI, mas também através das redes sociais, onde os perfis oficiais do Projeto Arte Baniwa²¹ têm mostrado e divulgado a produção de cerâmica, que está cada vez mais inserida nas redes de venda de artesanato criadas pelo Projeto.

²¹ Para mais informações vide <[instagram.com/artebaniwa](https://www.instagram.com/artebaniwa)>

CAPÍTULO 4

O MUSEU DO ÍNDIO COMO ZONA DE CONTATO

A partir dos anos 1960 o mundo passou por mudanças geopolíticas que deixaram marcas na Museologia. O fim da reconstrução pós-guerra na Europa, a descolonização na África e Ásia, a luta por direitos civis na América do Norte e por democracia na América Latina, o crescimento do turismo internacional e os movimentos estudantis de 1968, todos a seu modo, influenciaram novas formas de pensar a sociedade e conseqüentemente o museu. Essas transformações sociais tocam o museu tradicional ortodoxo, com seus edifícios monumentais competindo pela atenção dos visitantes.

É nesse contexto que vão se desenvolvendo os debates que formularam o constructo da Nova Museologia. O movimento passou a defender a transformação do museu tradicional de um espaço de relatos de especialistas para um espaço de compromissos sociais e educacionais. O objetivo era criar um engajamento necessário do museu com os problemas sociais de onde está inserido, e à luz de seus conhecimentos, propor soluções baseado em um ideal comunitário de forte participação da população.

Essas novas demandas ganharam força a partir dos anos 1980, e seus debates colaboraram para uma oficialização de novas práticas pelo Código de Ética de Museus do ICOM. Em sua sexta seção, por exemplo, o código prevê como princípio que a política institucional dos museus respeite os aspectos valorativos dos acervos institucionais, já que seu caráter ultrapassa o dos bens comuns, conforme debatemos anteriormente. Além disso, a terceira seção discorre sobre a interpretação dos registros primários dos acervos museológicos, estabelecendo que as pesquisas de campo e colecionamento devam respeitar as espiritualidades e crenças na qual estão inseridos os objetos coletados. A quarta seção disserta sobre a importância do papel educativo em museus, estabelecendo que as exposições devem ser precisas, estar bem fundamentadas e levar em consideração a diversidade de grupos e crenças representados.

No que tange museus etnográficos, os monólogos sobre outra cultura passaram a ser problematizados, abrindo caminho para abordagens que priorizassem a troca e o diálogo. O debate sobre a participação dos povos indígenas em museus vem ganhando destaque desde o boicote da exposição *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, organizada pelo Glenbow Museum – Calgary, no contexto das Olimpíadas

de Inverno de 1988. A exposição retratava a diversidade dos povos indígenas e sua luta para sobrevivência e continuação cultural no contexto colonial canadense.

No entanto, a crítica que deu força ao boicote não estava relacionada ao conteúdo ou ao discurso empregado na exposição. Para os críticos, era hipócrita que a exposição se propusesse a celebrar a continuidade de culturas indígenas, quando quase metade do orçamento que financiou a exposição vinha da Shell Oil, que estava envolvida em um conflito fundiário para exploração de combustíveis fósseis nas terras tradicionais dos indígenas Cree do Lago Lubicon, ameaçando a continuação cultural desse povo no presente (Clifford,1997).

O sucesso do boicote à exposição trouxe uma série de questionamentos quanto as práticas curatoriais em museus indígenas. Os museus teriam legitimidade de expor objetos de outros povos independente de sua autorização/participação? Buscando respostas a essa pergunta, a Associação de Primeiras Nações do Canadá e a Associação de Museus Canadenses desenvolveram um grupo de trabalho, que ao final publicou o relatório *Virando a Página: Forjando Novas Parcerias entre Museus e Povos Originários*, em 1992. O relatório formalizava políticas de repatriação, valorização das culturas vivas e o envolvimento dos povos indígenas na interpretação e exposição de coleções, buscando transformar os museus em um “espaço fórum” para debates de problemas contemporâneos.

James Clifford (1988) destaca que a taxonomia de objetos não-ocidentais está envolta no processo político, histórico e econômico da formação dos acervos, construindo categorias de pensamento e fetichizações que explicam a lógica de documentação dessas coleções. Toda coleção conta uma história, como toda narração é feita de escolhas. Aliás, para o autor uma coleção é uma narrativa em si. Dessa forma, Clifford advoga que a abertura dos museus à participação dos povos indígenas pode permitir a construção de novos status e interpretações sobre esses objetos.

Clifford (1997) também relata algumas experiências de abertura política, dentre elas a ocorrida no seio do Portland Art Museum – PAM em 1989, em uma tentativa de qualificação do acervo do povo Tigling presente no museu. A visita dos membros da comunidade ao PAM abriu espaço para que a qualificação da coleção deste povo superasse apenas o viés material e viesse acompanhada de fortes narrativas mito-históricas que demandavam um engajamento político do museu nas demandas presentes

da comunidade. Assim, foi firmada uma parceria entre o PAM e as lideranças da comunidade para o desenvolvimento de uma nova exposição, embebida em seus contextos políticos.

Através da análise dessa e de outras experiências participativas, Clifford (1997) definiu os museus como zona de contato. O conceito de zona de contato foi desenvolvido por Pratt (1992), para descrever ambientes sociais onde uma cultura dominante negocia espaços de troca intercultural, visando a manutenção de seu programa imperialista. Segundo Pratt (1991:34), zonas de contato são "social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today"²².

Pratt desenvolveu esse conceito baseando-se na ideia de transculturação, traçada por Fernando Ortiz (1940). A transculturação é descrita como o resultado de um processo que inicia com a perda de traços culturais (desaculturação), seguida da aquisição de traços da cultura dominante (aculturação), o desenvolvimento de traços culturais comuns (neoculturação), que desemboca na transculturação enquanto síntese cristalizada do processo de perda da cultura subalterna (Ribeiro de Oliveira, 2003).

Os estudos de aculturação defendiam que as culturas são um sistema unitário, relativamente puro, que ao entrarem em contato resultariam na assimilação assimétrica da cultura subalterna de traços e símbolos da cultura dominante. Na teoria da aculturação, as culturas podem ser compreendidas como um todo singular que se reproduz de maneira ensimesmada em nome da originalidade, que no caso indígena significava o contexto "tribal". Entenderemos, contudo, neste trabalho o contato através da noção de fricção interétnica, ou seja, abrangendo o encontro de sociedades, moldadas por sua diversidade de coletivos, e representadas pela multiplicidade de contextos culturais e sociais em incessante reconfiguração.

Esse ponto de vista teve o mérito de impedir generalizações grosseiras sobre as formas de convívio entre índios e "brancos" nas zonas em processo de desbravamento, demonstrando que da mesma forma que ocorre uma grande diferenciação entre os grupos tribais, portadores dos mais diversos sistemas culturais, também ocorre grande variação entre

²² "espaços sociais onde as culturas se encontram, se chocam e se enfrentam, muitas vezes em contextos de relações de poder altamente assimétricas, como colonialismo, escravidão ou suas sequelas como vivenciadas em muitas partes do mundo hoje" (Pratt, 1991:31, tradução nossa)

os segmentos nacionais em contato com as populações indígenas. Nem o contingente indígena, nem o contingente nacional apresentam aspectos unívocos. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1996:177)

Ao traçar o conceito de fricção interétnica, Cardoso de Oliveira buscou reforçar que os contatos são situações complexas, compostas de múltiplos de múltiplos. Ele pode ser estabelecido por outros povos indígenas entre si, podendo estes transitarem entre momentos pacíficos ou não, além do contato com o “mundo branco” representado por segmentos sociais diferentes, sejam comerciantes, militares, missionários, madeireiros, etc. Os próprios indígenas não podem ser compreendidos em singularidade, tendo em vista que sua posição nas sociedades indígenas também varia conforme fratria, clã, etnia, etc. Assim, o contato interétnico passa a ser representado pela ambivalência das próprias relações, que ora agrega valores, ora os desagrega. Ora se aproxima, ora se distancia.

Tendo em vista que as fronteiras culturais estão presentes em todos os espaços sociais, o caráter de mediação, tradução e contato interétnico do trabalho desenvolvido em museus é indubitável. A história de colecionamento da arte indígena é uma história de dominação política, econômica e cultural, mas é passível de mudança na contemporaneidade. Sociedades multiculturais evocam novas demandas sobre museus e seu papel na história do contato interétnico, reivindicando representação nos discursos tradicionalmente direcionados a um público instruído, burguês e elitizado, exigindo a construção de espaços multivocais e/ou polifônicos.

Polifonia é um conceito do campo da Música, e pode ser compreendido como a expressão de vozes distintas, sem dominância ou hierarquia. No campo da linguística, Bakhtin desenvolveu os conceitos de dialogismo e polifonia ao estudar a relação entre a língua, o contexto de enunciação e a dinâmica social no enredo da comunicação. Todo discurso é passível de diálogo, na medida em que todos os discursos são polifônicos e não existem enunciados desprovidos de dimensão intertextual. O enunciado é resultado de uma relação social anteposta entre o locutor e o interlocutor, uma vez que é proferido por um sujeito determinado em contextos sociais determinados. O discurso constrói-se orientado para um interlocutor, orientado para quem é este interlocutor (Todorov, 1981).

Segundo Todorov (1981), a relação dialógica do enunciado reside justamente em sua intertextualidade. Não há objetos sem nomes, nem palavras que já não tenham sido usadas. De forma intencional ou não, cada discurso dialoga com discursos já proferidos sobre o mesmo tema, de forma que a voz individual só pode ser compreendida

em meio a outras que lhe dão contexto. Assim, Bakhtin delinea uma nova interpretação da cultura: uma série de estereótipos, lugares-comuns e discursos repetidos pela memória coletiva, onde o sujeito é obrigado a se situar.

Assim, podemos afirmar que museus e suas exposições são caracterizados pela construção de uma narrativa intertextual, endereçada a um público-alvo, emitindo seus próprios enunciados e colaborando incomensuravelmente na elaboração de um discurso sobre cultura. Não são os objetos que comunicam, e sim as pessoas por meio dos objetos, sejam elas pessoas físicas (curadores, técnicos, pesquisadores, etc.) ou jurídicas (o Museu enquanto instituição, os patrocinadores, etc.), criando uma interdiscursividade entre o museu e seus usuários. O museu é um lugar onde recursos museográficos se reúnem e se encadeiam em uma construção discursiva e interpretável, que encontram um usuário, sujeito cognoscente, que compreenderá a exposição à luz de sua bagagem cultural.

Em um sistema polifônico de exposição, a tendência homofônica e univocal do museu é posta em xeque, visto que polifonia exige conceitualmente a expressão multivocal e não-hierárquica entre si, abrindo espaço em paridade para outras narrativas e autonarrativas expositivas. Isso não significa que a voz do museu será diminuída, ela se relaciona, dialogicamente, com outras vozes de mesma legitimidade para a construção do discurso. Nesse sentido, a forma de autonarração é importante, destacando-se que para Pratt (1992) a autoetnografia é um dos princípios chave da zona de contato, assim como a transculturação.

Para Pratt (1991:34), se a etnografia é o texto com o qual os ocidentais representam os outros, a autoetnografia é o gênero textual que os ditos outros produzem em relação ou resposta a essas representações etnográficas. Além disso, o texto autoetnográfico não é apenas uma forma de autorrepresentação indígena: ele é produzido através da expressão do pensamento indígena no formato do texto metropolitano e acadêmico, para a inserção deste nos circuitos dominantes da cultura.

No MI, as políticas de inserção de indígenas na musealização de coleções e na execução de narrativas expositivas começou na virada do milênio. Contudo, o espaço de narração é sempre ocupado por cientistas, sendo deles a palavra final, cabendo aos indígenas o papel de colaboradores. Apesar de o objetivo ter sido a integração dos indígenas nos processos do MI, e que a política de mediação tenha sido bem-sucedida

em vários aspectos, especialmente por sua inserção e treinamento das comunidades na tríade pesquisa-exposição-musealização, o espaço reservado aos indígenas representa uma assimetria de forças entre o Museu e as comunidades.

Com a entrada em jogo do ProgDoc a partir de 2008, os indígenas eram treinados como pesquisadores e ocupavam comumente a posição de estagiários dos projetos. O fato de o ProgDoc ser gerido pela UNESCO, tanto em termos administrativos quanto financeiros, também representa um ponto de fricção, visto que as realidades locais não são necessariamente levadas em conta quando da criação de editais ou contratação de colaboradores indígenas, reforçando a assimetria de forças entre a Instituição e as comunidades.

Como existe a exigência da UNESCO de que o pesquisador seja ao menos doutorando para poder coordenar as pesquisas de documentação, isso dificulta o acesso dos povos indígenas ao espaço de autonarração, havendo a necessidade de mediação com o pesquisador coordenador do Projeto. Nesse sentido, o ProDocult/Baniwa pode ser considerado um divisor de águas, dado que a coordenadora da pesquisa é uma pesquisadora indígena membro da comunidade a ser documentada.

À vista disso, Boast (2011) argumenta que a autoetnografia tem sido esquecida pelos museus ao se apresentarem enquanto zona de contato. Segundo o autor, existe uma reformulação do colonialismo dos museus etnográficos na execução da prática colaborativa, que geralmente obedece a termos e agendas dos próprios museus, transformando-os em locais aonde os indígenas vêm performar para nós ao invés de conosco. Dessa forma, o autor descreve a zona de contato como uma contribuição tópica, ou seja, uma consulta pontual para se apropriar dos recursos acadêmicos considerados necessários, e silenciar os demais. As zonas de contato seriam, então, um espaço onde a periferia/colônia vem colher ganhos efêmeros e momentâneos, mas onde a dominância do centro/metrópole se impõe.

Pratt (1992:6-7) e Clifford (1997:207) convergem na ideia de que a zona de contato é uma zona de conflito inescapável, onde povos geográfica e historicamente distintos se relacionam e se enfrentam, dado que ela parte do pressuposto de transculturação, ou seja, da construção de uma nova identidade a partir da aculturação de culturas subalternas. Ocorre que estudos recentes no Brasil demonstram que conceitos como assimilação ou aculturação não são capazes de explicar a contento

processos de revitalização cultural em curso, pois mesmo através de toda a história do contato interétnico, representada por suas trocas culturais mútuas e seus anos de política assimilacionista estatal, os povos indígenas permaneceram povos histórica e culturalmente distintos. Acreditamos que o estabelecimento de novos contatos hoje não passe *necessariamente* por conflitos, mesmo em relações históricas de assimetria, mas está sempre sujeito a sua fricção inerente. Dessa forma, compreenderemos aqui a zona de contato mais enquanto zona de fricção do que zona de conflito.

Apesar de ser importante destacar que os indígenas têm expectativas de reciprocidade no estabelecimento de um contato, não podemos esquecer que a busca pela construção do museu fórum, espaço dialógico, depende de um não tão fácil equilíbrio. Se em nome da democracia cultural os museus renunciam ao seu poder mediador e doam seu espaço de fala exclusivamente aos indígenas, correm o risco de não desenvolverem aquilo que os próprios indígenas desejam, tendo em vista seus dissensos e conflitos internos. Por outro lado, se os museus desenvolvem seus produtos sem o correto envolvimento dos grupos interessados, transforma-os em meros objetos expositivos; estratégia tampouco melhor.

Não podemos nos esquecer que o MI é uma Instituição de Estado e, portanto, sempre terá relações assimétricas com o usuário, seja ele indígena ou o público em geral. Ainda assim, podemos destacar que as políticas desenvolvidas pelo MI a partir dos anos 2000 afinaram e aperfeiçoaram a relação com os povos indígenas, permitindo e incentivando a participação deles nas políticas institucionais, ao ponto de havermos hoje espaço para narrativas expositivas autoetnográficas. Sendo assim, os questionamentos levantados sobre a zona de fricção em museus se mostram menos como questões de conflitos e atritos irremediáveis ou irreconciliáveis, e mais como um dever de construir mecanismos de participação que produzam discursos e projetos que satisfaçam minimamente todos os envolvidos no processo, garantindo produtos que beneficiem as comunidades envolvidas.

3.1. O ProgDoc/Baniwa como zona de contato?

3.1.1 O contexto Baniwa

No final dos anos 1980, ganham força na região do Alto Rio Negro os projetos de revitalização cultural, potencializados pela autorização constitucional para o firmamento de associações indígenas, com legitimidade para representar seus filiados judicial ou extrajudicialmente.

Segundo Wright (2009), a participação das comunidades Baniwa nesses projetos de revitalização se diferenciava por aspectos religiosos. O clã Hohodeni se focava em projetos de revitalização de práticas rituais, enquanto os convertidos focavam-se em projetos de revitalização que gerassem prosperidade material e não fossem contra seus preceitos religiosos. A parceria firmada entre as Organização Indígena da Bacia do Içana - OIBI e o Instituto Socioambiental – ISA para a inauguração do projeto Arte Baniwa atendeu majoritariamente comunidades evangélicas do Médio Içana.

Além disso, o projeto Arte Baniwa não atendia como deveria as demandas femininas dentro da comunidade. Apesar de a cestaria ser uma atividade tradicionalmente masculina, cada vez mais mulheres passaram a participar do projeto para angariar recursos para sustento de suas famílias (Bresler e Oliveira, 2001). Inicialmente o projeto abarcaria também oficinas de olaria para a produção de cerâmica, não obstante a conclusão desse objetivo nunca chegou a termo (Costa Oliveira, 2015). O fortalecimento da demanda feminina por projetos que atendessem seus interesses resulta na inclusão da pimenta jiquitaia na estrutura de venda e distribuição desenvolvida para o trançado, em uma assembleia realizada em São José do Içana, em 2005, sete anos após o início do projeto (ISA, 2016).

A propensão ao atendimento dos projetos voltados às comunidades evangélicas gerou nas comunidades católicas um senso de exclusão, e até mesmo traição, ao considerarem que assumiram a frente da defesa da cultura Baniwa frente aos avanços do protestantismo sobre suas tradições durante a metade do século XX (Wright, 2009). Devemos destacar que no Alto Rio Negro o termo católico representa uma miríade de posicionamentos religiosos, que podem ir desde o católico praticante assíduo ao não-crente praticante do xamanismo (Capredon, 2018).

Como as comunidades católicas focaram-se em projetos de revitalização cultural de seus ritos e tradições, isso dificultou seu acesso a financiamentos e parcerias, uma vez que a continuação cultural de tradições metafísicas não pode ser materializada, propagandeada e vendida (Wright, 2012). No entanto, apesar das dificuldades, as

comunidades desenvolveram alguns projetos importantes para o fortalecimento de sua demanda e o estabelecimento de alianças estratégicas.

Como destacamos brevemente no segundo capítulo, os Hohodeni estiveram envolvidos em iniciativas para construção de uma Escola de Xamãs e para revitalizar os conhecimentos etnomuseológicos através da divulgação do documentário Poodali. Somam-se a isso outro projeto não tão bem-sucedidos chamado “Casa dos Adornos”, que segundo Wright (2012) visava a construção de uma local cerimonial para investir na continuação cultural dos rituais tradicionais e produção de seus adornos corporais característicos, contudo não despertaram interesse de patrocinadores, mesmo os tradicionalmente envolvidos em projetos de desenvolvimento social na região.

O projeto da Escola de Xamãs e do documentário Poodali colheram mais frutos enquanto visibilidade das lutas das comunidades católicas pelo reestabelecimento da vida ritual. Através das alianças estabelecidas no processo os Baniwa puseram outras demandas patrimoniais em evidência, não necessariamente relacionados a demandas econômicas. É nesse contexto de envolvimento a projetos de revitalização cultural que os Baniwa Hohodeni se encontraram o pesquisador Thiago Lopes da Costa Oliveira, que uniu-se ao MI para firmar o projeto de documentação de cerâmica em 2013. Ao longo dos anos de evolução do ProgDoc/Baniwa, o contato entre a comunidade e o Museu foi se fortalecendo, à medida que o projeto de documentação de culturas Baniwa coincidia com sua luta histórica de continuação cultural.

3.1.2. O Contexto institucional

Desde a reabertura do MI em 1993, a necessidade de construir discursos de combate a lugares-comuns sobre as populações indígenas brasileiras incentivou o desenvolvimento da política institucional de curadoria, para o fornecimento de informações científicas e atualizadas para comunicação. A partir de 2008, com entrada em jogo do ProgDoc, o MI ganha mais uma frente de trabalho envolvendo curadoria e exposições além das parcerias com instituições científicas e organizações do terceiro setor.

No âmbito do programa de documentação, estabeleceu-se que ao final de cada projeto de documentação deveria ser apresentado um projeto de exposição sobre os resultados do trabalho em campo, a ser executada e desenvolvida pelo MI. Essa nova

forma de triangulação da prática expositiva aproximou o MI da curadoria das exposições, com pesquisadores trabalhando em esfera interna, ligados a Coordenação de Divulgação Científica - CODIC²³, e em contato direto com a Coordenação de Patrimônio Cultural – COPAC que executa os projetos expositivos e recebe os acervos de cultura material produzidos, permitindo a criação de fichas catalográficas em diálogo direto com os pesquisadores e indígenas envolvidos no processo de coleta.

Essa realização de pesquisa internamente, mesmo que não diretamente coordenada pelo MI, permitiu que ele investisse em mecanismos que garantissem a participação e formação de pesquisadores indígenas durante todas as fases e em todos os projetos desenvolvidos desde então. Contudo, demonstra a relação de trabalho assimétrica existente entre os povos indígenas e o MI, dado que sua participação estava restrita a espaços com menor poder decisório dentro dos programas de trabalho. Ao mesmo tempo, a participação de bolsistas indígenas e a formação de pesquisadores foi um compromisso que MI assumiu para garantir que os produtos resultantes dos projetos sejam de interesse da comunidade, inclusive na construção de pautas conjuntas.

Foi a partir das conversas de Costa Oliveira, coordenador do projeto, com lideranças e membros da comunidade Baniwa que se definiu a cerâmica como cerne da pesquisa etnológica. A implementação do projeto de documentação em 2013 permitiu a inserção de pesquisadores indígenas na iniciativa. Nessa primeira fase o projeto contou com o trabalho de Nazária Andrade Montenegro Fontes, pesquisadora ceramista que participou de todas as fases do projeto, além de Orlandino Montenegro Fontes e Orlando Andrade Fontes, pesquisadores bilíngues que auxiliaram no registro, transcrição e tradução de contos e mitos relacionados ao processo. Conforme relatado anteriormente, essa primeira fase durou alguns anos, e permitiu o registro de todo o processo de fabricação, a realização das oficinas de qualificação de acervo e da exposição virtual Arte Cerâmica das Mulheres Baniwa.

O trabalho de documentação desencadeou em uma segunda fase, sobre a coordenação da pesquisadora Baniwa Francineia Bittencourt Fontes, que na condição de pesquisadora do Museu Nacional desenvolve um projeto de documentação e será

²³ Deve-se destacar que os pesquisadores e consultores do ProgDoc são contratados no âmbito da UNESCO, contudo exercem atividades nas dependências e prestam conta de seus produtos ao MI.

curadora de uma exposição autoetnográfica sob o ponto de vista feminino da comunidade. A exposição é fortemente influenciada por um discurso polifônico, permitindo a expressão multivocal feminina existente nas comunidades. Devido as relações matrimoniais exogâmicas características da região, é comum que mulheres de outras etnias componham a comunidade, ensinando sua língua materna aos seus filhos, em uma sociedade multiétnica e multilinguística. A exposição busca evitar o apagamento de mulheres indígenas, contando com a participação delas em documentários onde se expressam em sua língua materna, mostrando seu ponto de vista de “membro-estrangeiro” sobre a comunidade.

3.1.3 O Projeto “mulheres Baniwa visão dentro pra fora”

O processo até a construção do texto expositivo autoetnográfico iniciou cinco anos após o estabelecimento do ProDocult/Baniwa, levando em consideração que o projeto com Francineia começou em 2018, contudo ainda está em construção e não pode ser exposto. A exposição, que seria lançada em 2020 está em suspensão devido a pandemia e infelizmente ainda não será possível analisar a reação dos usuários ao discurso polifônico proposto.

A exposição compromete-se em apresentar mulheres indígenas que integram a comunidade, sejam elas de outras etnias ou falantes de outras línguas como integrantes da coletividade Baniwa, em sua multiplicidade, em sua polifonia cotidiana. Como descrevemos acima, o dialogismo das exposições se encontra justamente na intertextualidade de seu discurso, construído por sujeitos socialmente determinados. No entanto, segundo os pensamentos do círculo de Bakhtin, cada agente social é chamado a desempenhar um papel na construção do discurso, sendo um forte e outro fraco. Ao estabelecer o enunciado, estabelece-se qual discurso há força enquanto discurso citante ou discurso citado, que nos permitem entender a parte implícita do enunciado, sua “ideologia” (Todorov, 1981).

Ao assumir a posição de curadora, a pesquisadora Baniwa assume o espaço forte da construção do discurso, permitindo-lhe enunciar autoetnograficamente a comunicação. Se para Pratt (1992) a autoetnografia é um texto construído em resposta ou em relação ao texto etnográfico, ele está imbricado em sua característica dialógica, ou seja, em sua intertextualidade. A fala encontra discursos alheios em todo o caminho até

seu destinatário, e não pode evitar de interagir com ele. Dessa forma, a relação cientista-indígena e/ou observador-observado ajuda a construir a natureza social do discurso expositivo.

Museus não são apenas estruturas físicas, estão envolvidos em relações e atividades de valoração, coleção e comunicação de culturas e histórias. Seus objetos são resultado de um processo complexo e politicamente determinado. Sendo estes valores atribuídos socialmente, ao apresentar objetos e narrativas em salas de exposição, os museus estão apresentando acima de tudo consensos, formas de estruturar um pensamento sobre algo ou alguém.

A exposição busca mostrar um olhar feminino sobre a vida das comunidades do Rio Ayari, apresentando objetos, desenhos, mapas e mini-documentários e narrativas nas línguas Baniwa, Nheengatu, Wanano e Kubeo. Além de explorar a diversidade das comunidades, a exposição pretende desvendar a relação multidimensional dos conhecimentos femininos, e envolvem as relações com os seres não-humanos que compõem aquele território e detêm as matérias e técnicas de produção.

Como podemos destacar, além de sua relação com discursos anteriores a narrativa autoetnográfica é dialógica por sua relação a textos etnográficos. No caso concreto, a curadora se propõe a escrever em relação e resposta a outros textos autoetnográficos produzidos por homens da comunidade, permitindo apresentar vozes que aprofundem a percepção do universo Baniwa.

Durante muito tempo os homens foram os interlocutores. Apesar de termos vários homens baniwa que já são doutores em antropologia e outras áreas, sou a primeira antropóloga baniwa. A interlocução de uma mulher, fazendo a pesquisa com meu próprio povo, permite um diálogo mais profundo com o universo feminino, alcançando outras camadas de entendimentos sobre a nossa vida. Quero registrar a fala feminina, sempre lembrando das falas das minhas avós e das mulheres de hoje, com um olhar de dentro pra fora, ampliando assim a valorização da língua e dos saberes baniwa [...] As mulheres têm sido as vozes de transmissão de conhecimento na forma oral. Para nós é importante deixar a marca da nossa língua Baniwa, pois com ela que ensinamos os nossos filhos a continuar protegendo o nosso saber, nossas histórias e nossas falas. Este trabalho vai reafirmar a valorização do patrimônio cultural, contribuindo com a documentação das narrativas feitas com e por mulheres, tendo elas como protagonistas e donas de suas próprias falas, pois a forma de contar delas é diferente (FONTES, 2019)

Além disso, o discurso não é polifônico apenas porque apresenta vozes femininas distintas de dentro da comunidade, mas também dialógico porque conversa com discursos proferidos anteriormente, por ancestrais ou anciãs. Se concordarmos com Bakhtin que culturas são conjuntos de discursos e narrativas repetidos pelo corpo social, as culturas indígenas e sua oralidade, são baseadas na intertextualidade e dialogismo característicos de seus mitos-históricos.

Outro objetivo do projeto é o treinamento de mulheres no trabalho de pesquisa, documentação e catalogação de acervos, práticas e narrativas. Assim, em parceria com associações femininas da região²⁴ foi estabelecido o protagonismo feminino em todas as etapas do projeto, participando das decisões sobre o que registrar, e dentre os registros o que disponibilizar para o público e o que manter como acervo restrito da comunidade.

Não obstante, como toda relação de contato há fricções a serem levadas em conta para o desenvolvimento das próximas edições do projeto. Fontes (2021) relata problemas relativos à burocracia demasiada para a contratação de bolsistas e pesquisadoras indígenas, desconsiderando especificidades, como o fato de ser necessário dias de deslocamento entre a comunidade e a cidade mais próxima para terem acesso a um ponto de internet. Isso gerou o primeiro ponto de fricção entre os envolvidos, e insatisfação do ponto de vista dos indígenas, em virtude da impossibilidade de contratar duas pesquisadoras que ajudaram na realização do trabalho de campo e não puderam apresentar assinaturas digitais a tempo²⁵. A pesquisadora relata em seus relatórios de pesquisa que estava desenvolvendo suas atividades científicas no Rio de Janeiro a época, e não pôde auxiliar as indígenas na utilização dos aparelhos eletrônicos, que somados a dificuldade ao acesso à internet impediram o cumprimento do prazo (Fontes, 2020a).

Com a chegada da pandemia, houve ainda impedimento na vinda das pesquisadoras e anciãs ao Rio de Janeiro para realizar atividades de tradução e qualificação dos acervos. Isso representou uma grande dificuldade, visto que a ausência

²⁴ Foram ouvidas diversas associações indígenas durante o processo de pesquisa, entre elas o Departamento de Mulheres Indígenas do Rio Negro da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro – FOIRN, a Associação das Mulheres Indígenas do Baixo Içana – AMIBI, a União das Mulheres Indígenas do Rio Ayari - UMIRA e a Associação de Artesãs das Mulheres Indígenas – AAMI.

²⁵ Informação verbal de Francineia Bittencourt Fontes em 17 de agosto de 2021

das anciãs no processo de escolha e edição de fotos e vídeos impediu a conclusão dos trabalhos de edição e legendagem, especialmente dos vídeos em línguas não dominadas pelos membros da equipe. Dessa forma, em atenção ao princípio de participação das mulheres no processo, optou-se por apresentar os filmes e fotos que passaram por pré-seleção durante a montagem da prévia da exposição em São Gabriel da Cachoeira. (Fontes, 2020).

Em conversa com a pesquisadora, ela afirma que está feliz de ser a primeira consultora UNESCO indígena a coordenar um projeto de documentação no âmbito do MI. No entanto, ela afirma que isto só foi possível após tornar-se pesquisadora do Museu Nacional, e que isso dificulta o acesso dos indígenas, dado que eles são os verdadeiros especialistas em seus saberes e tradições. Além disso, ela destacou a felicidade da comunidade com a pequena amostra da exposição, realizada em São Gabriel da Cachoeira para as mulheres. Como a exposição anterior havia sido virtual, essa foi a primeira vez que as mulheres puderam apreciar de perto o resultado do projeto, demonstrando interesse na compra de fotografias utilizadas na montagem e expressando muita satisfação com a exposição preliminar (Fontes, 2020).

Como pode se perceber, a zona de fricção entre o MI e os Baniwa vem se estabelecendo e se atualizando, para garantir a maior participação de povos indígenas em trabalhos colaborativos. O fato de Bitterncourt ser a primeira pesquisadora indígena a coordenar um projeto de documentação é uma conquista na luta por espaço dos povos indígenas brasileiros. Contudo, o fato de os projetos de documentação serem costumeiramente coordenados por pesquisadores doutores ou doutorandos, até mesmo seguindo o princípio de exposições bem fundamentadas preconizado pelo ICOM, resulta também na dificuldade de encontrar pesquisadores indígenas que atinjam os requisitos, apesar da competência inegável para a realização do trabalho.

Como vimos, na zona de contato a autoetnografia é tão importante quanto a ideia de dominância do centro/metrópole sobre a periferia/colônia. No caso do Museu do Índio, apesar de a política de triangulação ser uma maneira de profissionalizar e garantir exposições com discursos social e cientificamente coerentes, na mesma medida, impede que indígenas assumam o papel pleno de autonarrativa, ao exigir que certos conhecimentos sejam mediados por pessoas tituladas e reconhecidas por instituições tipicamente ocidentais.

Não é de hoje que se debate sobre a necessidade de inclusão de minorias raciais em instituições de ensino superior no Brasil, e a luta por uma academia inclusiva ainda está longe de ser uma luta vencida. Os indígenas apresentam particularidades importantes que limitam seu acesso às universidades, incluindo – mas não se restringindo a – fatores como falta de recursos financeiros para se manterem fora de suas comunidades, choque cultural da vida urbana e/ou dificuldades com o português enquanto língua estrangeira. Ao instituir que somente pessoas reconhecidas por essas instituições exerçam o poder de enunciar discursos nos ambientes expositivos do museu, mesmo com a participação indígena enquanto colaboradores, o Museu estabelece barreiras que na realidade social atual ainda são intransponíveis a muitos.

Nesse sentido, ocorre no âmbito interno do MI, especialmente na Coordenação de Patrimônio Cultural, debates quanto a necessidade de se conceber novos perfis de vaga, com outras especificidades para contratação de não só de pesquisadores, mas também de artesãos indígenas para realização de conservação e restauro de objetos. De toda forma, não é fácil estabelecer critérios objetivos de valorização de conhecimentos tradicionais que sejam aplicáveis em editais públicos de contratação. Deve-se destacar que todo o processo de contratação e gestão de recursos humanos ocorre no âmbito da UNESCO, e como instituição distante da realidade local desses povos, não é simples negociar o equilíbrio entre noções etnocêntricas de conhecimento e valorização de saberes tradicionais.

Outro ponto de fricção apontado é a burocracia para realização de pagamentos dos itens enviados à coleção. As indígenas reclamam que precisam esperar vários meses até receberem pelos objetos vendidos ao MI, e tem completa razão na demanda, tendo em vista que em qualquer relação comercial espera-se o pagamento tão logo se oferta o produto ao comprador. A pesquisadora levantou a possibilidade de criação de um fundo destinado a compra de acervo, para dar celeridade aos processos de pagamento às artesãs. No entanto, como nos últimos anos tem se aumentado os processos de controle e auditoria de compras públicas, o pagamento só é possível através de um burocrático processo de dispensa de licitação, que tem seu curso pré-definido, e independe da vontade dos servidores.

É sobre essa adequação de realidades que se trata a zona de contato, a existência de dois sistemas culturais que se encontram e se friccionam. A busca por um

consenso entre dois sistemas culturais não é simples, mas pode trazer bons resultados aos envolvidos. O desenvolvimento do contato entre os Baniwa e o MI, por meio do Projeto, é um ponto na história de um museu que se construiu e se desenvolveu como ator e agente na fricção interétnica entre o Estado brasileiro e os povos indígenas.

Apesar de todos os esforços para a decolonização dos museus, é complicado reestabelecer padrões para o amoldamento de visões de mundo distintas, especialmente quando estas estão previstas e reguladas em lei. A despeito de todo o empenho de colaboração, o MI ainda é uma instituição de Estado, gerida e criada através de leis e mecanismos ocidentais. O MI não é apenas uma zona de fricção com indígenas brasileiros, mas pode-se dizer que ele é o “museu do contato” *per se*, à medida que representa a instituição criada no seio do direcionamento das políticas nacionais de contato interétnico, seja no âmbito da Seção de Estudos ou do CNPI, enquanto integrou sua estrutura. Além disso, seu acervo é um acervo sobre o contato interétnico no Brasil, narrando a história da colonização dos sertões desde 1890.

Desde a produção do primeiro item documental no século XIX até o planejamento e produção da vindoura exposição Arte e Vida das Mulheres Baniwa vão-se imensuráveis mudanças históricas nas políticas de contato desenvolvidas pelo Estado. Essa conquista pontual na luta patrimonial não significa, contudo, que outros flancos da luta não venham sofrendo derrotas nos últimos anos, especialmente no que se refere à demarcação e proteção de Terras Indígenas. A abertura das portas do MI para uma curadoria indígena ainda surpreende pela excepcionalidade, entretanto, ela evidencia o longo percurso que os indígenas ainda precisam percorrer para ocuparem espaços de fala nos circuitos dominantes da cultura. Com o andamento das obras de adequação da estrutura do MI, esperamos que essa exposição possa ser disponibilizada ao público tão logo possível, e almejamos que progressos sociais permitam que projetos como esse se tornem cada vez mais comuns no desenvolvimento de narrativas expositivas.

CONCLUSÕES

Dos museus etnográficos nacionais de grande monta, o Museu do Índio é o mais recente, construído em meio a outros debates acadêmicos que o influenciaram. Foi nele que surgiu o primeiro Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, embrião dos programas de pós-graduação em antropologia no Brasil. Gerado em meio a uma instituição assistencialista, que exercia uma política estatal de assimilação cultural de povos indígenas, o MI surge como um aliado à causa indígena, assumindo abertamente seu compromisso político com os povos originários, buscando construir no museu um espaço de difusão de conhecimento e luta contra o preconceito. Apesar das crises institucionais que acompanharam seu desenvolvimento, o MI sempre buscou guiar-se pelas melhores práticas no trato com os povos indígenas.

Ciente da dimensão sociocultural da comunicação museal, Darcy Ribeiro propôs um museu que lutasse contra o preconceito a partir do discurso cultural desenvolvido no MI. Analisando o MI a partir da premissa dialógica, podemos entender que o MI buscou construir discursos embebidos na dimensão social dos interlocutores, e difundir mensagens de respeito aos indígenas para o corpo social.

Foi possível perceber que a evolução da política indigenista nacional, no que se refere ao seu aspecto patrimonial, tem se dado no sentido de aumentar a participação indígena na construção de produtos e narrativas que façam sentido aos povos representados pelo MI. Conforme as novas políticas de exposição e aquisição de acervo foram se desenvolvendo a partir dos anos 2000, novas formas de participação indígena foram pensadas pela gestão do MI para atender a uma necessidade crescente de inclusão dos indígenas nas políticas públicas desempenhadas no Museu.

Com os desenvolvimentos dos trabalhos do ProDocult, houve a possibilidade de abertura do MI para o planejamento de uma exposição com narrativa autoetnográfica, com grande participação social e manifestações polifônicas das mulheres, visando apresentar a diversidade étnica e linguística das comunidades e famílias Baniwa. Ao mesmo tempo, a singularidade do ocorrido demonstra o longo percurso que indígenas precisam percorrer para terem lugar de fala em espaços dominantes da cultura.

Na outra ponta do contato, os Baniwa vieram de um século XX onde foram fortemente impactados pelas políticas assimilacionistas estatais, pelo abuso do trabalho forçado nos seringais e pela ascensão do protestantismo. Buscando resistir culturalmente

as comunidades Baniwa vêm lutando pela manutenção de sua cultura desde os anos 1980 por meio de projetos de revitalização.

O Projeto de Documentação de Culturas – ProDocult/Baniwa firmou uma parceria entre as comunidades Baniwa do Ayari e o MI, iniciando com a documentação do ofício cerâmico e desenvolvendo-se para a possibilidade de montagem de uma exposição autoetnográfica. Isso demonstra que o MI tem conseguido constituir-se como zona de contato com os povos indígenas, apesar das fricções inerentes ao processo, e mesmo frente às dúvidas levantadas quanto a capacidade de satisfação dos envolvidos em zonas de contato, o ProDocult/Baniwa tem apresentado resultados positivos tanto do ponto de vista da instituição quanto do ponto de vista da comunidade.

A zona de contato em museus enquanto zona de fricção entre sistemas culturais distintos pode ser marcada pela assimetria das relações entre o Museu e os povos indígenas. As assimetrias são visíveis, contudo, vem se desconstruindo na perspectiva de construir um espaço fórum de debate e confrontação de leituras sobre a realidade. A posição central do MI enquanto instituição de Estado lhe outorga autoridades legais que por vezes são diametralmente contrárias aos interesses e expectativas dos indígenas, como no caso do pagamento dos objetos adquiridos para a formação de coleções.

No entanto, mesmo com as dificuldades de amoldamento de interesses entre os povos indígenas e a Instituição, o MI tem trabalhado de forma ativa na documentação de culturas e línguas indígenas através do ProgDoc, desenvolvendo projetos de salvaguarda de saberes e tradições que permitiram o fortalecimento de demandas culturais de diversos grupos espalhados pelo país. No que se refere aos Baniwa, o marco de abertura se dá pela coordenação de Francineia Bittencourt Fontes, permitindo a coordenação de um processo de musealização de objetos e construção de uma narrativa expositiva partindo do ponto de vista interno da comunidade, sem influências ou mediações externas.

A coordenação do ProDocult/Baniwa por uma pesquisadora indígena permitiu que a comunidade participasse ativamente de todo o processo de documentação empenhado, mostrando como as políticas de aquisição e exposição de acervos do MI se desdobraram em novos contextos de coleta, novas maneiras de musealizar e novas formas de expor a musealidade Baniwa. A realização dos processos de separação, pesquisa e qualificação e exposição dos resultados pelos próprios indígenas permite

apresentar o próprio olhar Baniwa sobre essa museália e suas razões de valoração em contexto original.

O fortalecimento da tradição cerâmica Baniwa, que estava em vias de desaparecimento também aparece como ponto chave do processo. Quando foi realizada a primeira oficina em 2014, apenas uma mulher possuía os conhecimentos do processo completo. Além do aumento expressivo das coleções cerâmicas musealizadas na coleção do MI, hoje esse processo de musealização ocorre por e para mulheres Baniwa, sendo elas as responsáveis em todos os níveis do processo, desde a produção e confecção dos objetos à qualificação necessária para criação das fichas catalográficas.

A abertura do MI para a construção de parcerias com as comunidades é possível graças a toda luta de modernização e sobrevivência da instituição, que por diversas vezes esteve sob risco de extinção. Sua vocação para o diálogo vem do compromisso científico que seus fundadores assumiram, buscando afastar-se de políticas assimilacionistas ou influenciadas pelo positivismo herdado dos militares que geriam o órgão. O MI pode ser entendido como o “museu do contato”, visto que foi o responsável pelo estudo e análise do contato interétnico entre brancos e indígenas no Brasil, narrando e desenhando suas políticas. E hoje busca estabelecer-se enquanto zona de contato com os Baniwa do Rio Ayari.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A.W.B. (2008). **Antropologia dos arquivos da Amazônia**, Rio de Janeiro, Casa 8 / Fundação Universidade do Amazonas, 2008.

ASAD, T. (1973). **Anthropology & the Colonial Encounter**. New York: Humanities Press.

_____. (1986). The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology. In: CLIFFORD, J.; Marcus, G. (eds.). **Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography**. University of California Press, pp. 141-164.

BORGES, L. C, BOTELHO, M. B. Museus e restituição patrimonial - entre a coleção e a ética. In: **ENANCIB 2010 - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO** (11), 2010, Rio de Janeiro, Anais XI ENANCIB 2010, GT 9 - Museu, Patrimônio e Informação.

BRESLER, R; OLIVEIRA, F. (2001). **Projeto Arte Baniwa**. In: BARBOZA, H.B, SPINKS, P. (org.). 20 Experiências de Gestão Pública e Cidadania. Programa de Gestão Pública e Cidadania – FGV, pp. 53-68.

BRITO, C. A. G. D. (2017). **Antropologia de um jovem disciplinado: a trajetória de Darcy Ribeiro no serviço de proteção aos índios (1947-1956)**. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2017.

BRULOTTE, R. L. (2012). **Between art and artifact: archaeological replicas and cultural production in Oaxaca, Mexico**. University of Texas Press.

BRULON SOARES, B. (2020). Descolonizando a Museologia: a experiência museal recontada nos tempos das comunidades. In: BRULON SOARES. **Descolonizando a Museologia 1. Museus, ações comunitárias e descolonização**. Paris: ICOM/ICOFOM, pp. 9-28.

BRUNO, M. C. O. (2002). **A Museologia como uma Pedagogia para o Patrimônio**. *Ciências & Letras*, (31).

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (1996)[1964]. **O índio e o mundo dos brancos**. 4ªed. Campinas: Editora UNICAMP.

_____. (2005). Identidade étnica, reconhecimento e o mundo moral. **Revista Anthropológicas**, [S.l.], v. 16, n. 2, set. 2005. ISSN 2525-5223

CAPREDON, E. (2018). Derrota interna, sucesso exterior: a patrimonialização do xamanismo entre os Baniwa (Alto Rio Negro – Amazonas), **Horizontes Antropológicos**, 51, 105-134.

CASTRO FARIA, L. de. (2006). **Antropologia, duas ciências. Notas para a história da Antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: CNPq/ MAST, 2006. p. 15-61.

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. [orgs]. (2007). **El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémicamás allá del capitalismo global**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre, pp.93-126

COSTA OLIVEIRA, TL. (2014a). **Projeto de Documentação de Culturas Baniwa-Hohodene**: Produto 03. [S.l.]: UNESCO. Projeto 914BRA4010, UNESCO, Contrato SA-3375/2013.

_____. (2014b). **Projeto de Documentação de Culturas Baniwa-Hohodene**: Produto 06. [S.l.]: UNESCO. Projeto 914BRA4010, UNESCO, Contrato SA-3375/2013.

_____. (2014c). **Projeto de Documentação de Culturas Baniwa-Hohodene**: Produto 07. [S.l.]: UNESCO. Projeto 914BRA4010, UNESCO, Contrato SA-3375/2013

_____. (2015) **Os Baniwa, os artefatos e a cultura material no alto Rio Negro**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. (2017) **Corpos Partidos: adornos cerimoniais, benzimentos rituais e a estética da produção no alto Rio Negro**. *Mana, Rio* de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 37-76, jan.

_____. (2020). **Lost Objects, Hidden Stories: On the Ethnographic Collections Burned in the National Museum of Rio de Janeiro**. *Latin American Antiquity*, 31(2), 256-272. doi:10.1017/laq.2020.16

CLAIR, RB. (2003). **Expressions of Ethnography: Novel approaches to qualitative methods**. New York: SUNY Press.

CLIFFORD, J.; Marcus, G. (eds.). (1986) **Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography**. University of California Press.

CLIFFORD, J. (1988). **The Predicament of Culture**. Harvard University Press.

_____. (1997). **Museums as Contact Zones**. In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. pp. 188–219. Cambridge: Harvard University Press.

COUTO, Ione Helena Pereira. (2005). **Darcy e os Urubu: um caso entre colecionador e coleção**. 2005. 219 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) -Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. **Armazém da memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios-SPI**. Tese (Doutorado em memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. (2012). **A política institucional e o trabalho curatorial na montagem da exposição 'Tempo e Espaço no Amazonas: os Wajãpi'**. *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. **I Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus** - III Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural, 05, 90-95.

_____. (2011). **A Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios - SPI**. In: FREIRE, C.A. (Ed.). **Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)**. Rio De Janeiro: Museu do Índio - Funai.

_____. (2016). **Desenvolvimento e gestão das coleções etnográficas do Museu do Índio: 1942 aos dias de hoje**. In: CURY, M.X. (org.) **Direitos indígenas no museu—Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão**, São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 62-75.

CUNHA M.C. (2009). **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac e Naif.

CURY, Marília Xavier. (2017). Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC** – v. 7. n. 1, p. 184-211, 2017. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/2199/2517>.

DESVALLÉS, A (Coord.), **Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie**, vol. 1, Mâcon/Savigny-le-Temple, W/M.N.E.S, 1992.

_____. 1998. “Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l’exposition”, in De Bary M.-O., Tobelem J.-M., **Manuel de muséographie**, Paris, Séguier – Option culture, p. 205-251.

DOMINGUES, HMB. (2008) 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. Ciênc. hum.**, Belém, v. 3, n. 1, p. 31-49, abr.

FAULHABER-BARBOSA, Priscila. Etnografia e tradução cultural em antropologia. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.** [online]. 2008, vol.3, n.1

_____. Politização indígena e crise da política indigenista no Brasil. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 391–409, 2017. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/23122>. Acesso em: 30 aug. 2021..

Brasiliana - Journal for Brazilian Studies, [S.l.], v. 5, n. 2, p. 391-409, oct. 2017. ISSN 2245-

4373. Available at: <<https://tidsskrift.dk/bras/article/view/23122>>.

FENTON W. (2003). **Lafitau, Joseph-François**. Dictionary of Canadian biography, University of Toronto/Université Laval. Disponível em: <http://www.biographi.ca/en/bio/lafitau_joseph_francois_3E.html>

FREIRE, J. R. B.; LIBÂNIO, P. (2011). Rondon, o Brasil dos sertões e o projeto de nação. In: FREIRE, C. A. da R. **Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o serviço de proteção aos índios (1910-1967)**. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai.

FONTES, F. B. (2020) **Projeto de Documentação de Culturas Baniwa-Hohodene**: Produto 05. [S.l.]: UNESCO. Projeto 914BRA4010, UNESCO, Contrato SA-1490/2019.

_____. (2020a) **Projeto de Documentação de Culturas Baniwa-Hohodene**: Produto 04. [S.l.]: UNESCO. Projeto 914BRA4010, UNESCO, Contrato SA-1490/2019.

GEERTZ, JC. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. / Clifford Geertz; tradução de Vera Mello Joscelyne. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1997

GOMES, Inês Belo. **Máscaras Jurupixuna - reflexão e proposta acto performativo etnográfico**. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014

GONÇALVES, JRS. (2007). **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro.

HAAS, R. et al. (2018). Las colecciones del alto río Negro en el Ethnologisches Museum de Berlín: aproximaciones recientes a una colección antigua. In: KRAUS, M. et al. (eds.) **Objetos como testigos del contacto cultural: Perspectivas interculturales de la historia**

y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia). Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Berlim: Gerb. Mann Verlag.

HODDER, I. (2012). **Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things**. Wiley and Sons, Inc.

HOLANDA, P.M.C. (2020). (RE)EXISTÊNCIAS NO ALTO RIO NEGRO: A ARTE CERÂMICA BANIWA E SUAS RELAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas), Universidade Estadual do Amazonas – UEA.

INGOLD, T. (2015). **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Editora Vozes Limitada.

ISA. (2016). **Pimenta Jiquitaia Baniwa**. São Gabriel da Cachoeira, AM: OIBI; Rio Negro: FOIRN, 2016.

INIESTA, M. (2001). Historias y museos. Cuaderno Central, Barcelona, n. 55, p. 25-29, abr./jun. 2001

JOURNET, N. (1995). Les paix des jardins: Structures sociales des Indiens curripaco du haut Rio Negro (Colombie). Paris: **Institut D’Ethnologie, Musée de L’Homme**.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage* (Vol. 10). Univ of California Press.

KRAUS, Michael. (2004). Y cuándo finalmente pueda prosseguir, eso solo saben los dioses: Theodor Koch-Grünberg y la exploración del alto río Negro. In: **Boletín de Antropología**. V. 18 nº 35. Medellín: Universidade de Antioquia, p. 192-210

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. (2005) [1903-1904]. **Dois anos entre os indígenas**. Manaus, EDUA, FSDB.

KURELLA, D. (2018). La Colección Zarges/Schmidt del alto río Negro en el Linden-Museum, Stuttgart. In: KRAUS, M. et al. (eds.) **Objetos como testigos del contacto cultural: Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia)**. Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Berlim: Gerb. Mann Verlag.

LIMA, Diana Farjalla Correia. (2010). Museu, poder simbólico e diversidade cultural. **Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, v.3 n.2, p. 16-26, jul/dez.

LIMA, Antônio Carlos de Souza. (1995). Um Grande Cerco de Paz. Poder Tutelar, Indianidade e Formação do Estado no Brasil.

_____. (2011). Reconsiderando poder tutelar e formação do Estado no Brasil: notas a partir da criação do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais. IN: FREIRE, C. A. R. (org.). **Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios RI**. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI.

LOPEZ-GARCÉS, CL. Las colecciones etnográficas del alto río Negro en el Museo Paraense Emílio Goeldi: notas históricas y diálogos contemporáneos. In: KRAUS, M. et al. (eds.) **Objetos como testigos del contacto cultural: Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia)**. Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz, Berlim: Gerb. Mann Verlag.

- MARTINI, A. (2012). O retorno dos mortos: apontamentos sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio, em Manaus, para o rio Negro. *Revista De Antropologia*, 55(1). <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2012.46968>
- MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs (2011). **Etnografia** e educação: conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB,. 2011. pp. 49-83
- NOMURA, Hitoshi. (2010). Centenário da fundação da Comissão Rondon (1907-2007) - Personagens, descobertas e produção bibliográfica. **Cad. hist. Ciênc.** São Paulo, v. 6, n. 1, jul. 2010.
- PETSCHLIES, E. (2019) From Berlin to Belém: Theodor Koch-Grünberg's Rio Negro collections, *Museum History Journal*, 12:1, 29-51, DOI: 10.1080/19369816.2019.1609875
- MELLO, R.P.S. (2019) A documentação de natureza etnológica como recurso estratégico para os povos indígenas. **Memória e Informação**, v. 3, n. 1, p. 99-112, 4 jul. 2019.
- POMIAN, K. Coleção. In: **ENCICLOPÉDIA** Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1, p.51-86. Título do v.1: Mermória-História.
- PRATT, M. L. (1991). **Arts of the contact zone**. *Profession*, 33-40.
- _____. (1992). **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation**. London: Routledge.
- RIBEIRO DE OLIVEIRA, E. D. (2003). **Transculturação: Fernando Ortiz, O negro e a identidade nacional cubana 1906-1940**. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) Universidade Federal de Goiás - UFG.
- ROCCA, A. (2015). Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. **Revista de Antropologia**, v. 58, n. 2, p. 117-142, 22 dez.
- RUSSI, A.; ABREU, R. (2019). "Museologia colaborativa": diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 17-46, Apr.
- SANDALL, K. (2007). **Museums, Prejudice and Reframing of difference**. London: Routledge.
- SCHÄRER, M. (2009). Things + Ideas + Musealization = Heritage: A Museological Approach. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) Unirio/MAST*, v. 2, n. 1, 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/download/50/39>. Acesso em 07 jun. 2021.
- SCHEINER, T. C. (2012). Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.**, Belém , v. 7, n. 1, p. 15-30, Apr.
- SCHRÖDER, P. W. (2015). Etnologia indígena na Alemanha: das tradições bastianas e boasianas até o cenário atual. **XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste, Maceió**.
- Schwarcz, L. M. (1993). **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 99-133.

SILVA, FA.; GORDON, C. Museu, Identidades e Patrimônio Cultural. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Suplemento 7, 2008.

SHELTON, AA. (2006). Museum and Anthropologies: Practices and narratives. In: MCDONALD, S. *A Companion to Museum Studies*. Victoria: Blackwell Publishing.

SHEPARD JR., G. H. (2012) Between the cross and the Pleiades: missionaries, museums and a Baniwa shaman's heritage. **Notes from the Ethnoground**, 31 Oct. 2012

SHEPARD JR., GH. et al. (2017). Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum.** Belém, v. 12, n. 3, p. 765-78, Dec.

STOCKING, GW. (1983). The Ethnographer's Magic: The Fieldwork in British Anthropology From Tyler to Malinowsky. In: STOCKING, GW. Ed. **Observers Observed: Essays on Ethnographic Field**. Madison: The University of Wisconsin Press.

Stránský, Z. Z. (1995). *Museology—Introduction to Studies*. Brno, Masaryk University.

TACCA, F. (2001). *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Papirus Editora.

TODOROV, T. (1981). **Mikhail Bakhtine - le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine**, Paris, Seuil.

TURNER, T. (1991). "Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness". In: G. Stocking (ed.), **Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge**. Madison: The University of Wisconsin Press. pp. 285-313

UGWU, C. **History of ethnography: Straitening the records**. Nsukka, Nigeria: Department of Sociology and Anthropology, Faculty of the Social Sciences University of Nigeria, 2016.

VELTHEM, L.H.V. (2012). O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr.

VON OSWALD, M. (2020). Troubling Colonial Epistemologies in Berlin's Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum. In Von Oswald M. & Tinus J. (Eds.), **Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial** (pp. 106-129). Leuven (Belgium): Leuven University Press.

WRIGHT, RM. (2005). **História Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro**. Campinas: Mercado de Letras.

_____. **The art of being crente: the baniwa protestant ethic and the spirit of sustainable development**. *Identities: global studies in culture and power*, 16(2), 202-226.

_____. (2012) The Baniwa Case. In: WRIGHT, R; KAPFHAMMER, W.; WIJK, F. B. **The Clash of Cosmographies Indigenous Societies and Project Collaboration – Three ethnographic cases (Kaingang, Sateré-Mawé, Baniwa)**. *VIBRANT - Vibrant Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 9, núm. 1, junho, 2012, pp. 382-450 Associação Brasileira de Antropologia Brasília, Brasil.