



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

**MEMÓRIAS, MUSEUS E NARRATIVAS COLETIVAS: OS POVOS INDÍGENAS DO
OIAPOQUE NO MUSEU DO ÍNDIO**

LIVIA DA SILVA NASCENTE

Rio de Janeiro,
2011

LIVIA DA SILVA NASCENTE

**MEMÓRIAS, MUSEUS E NARRATIVAS COLETIVAS: OS POVOS INDÍGENAS DO
OIAPOQUE NO MUSEU DO ÍNDIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Memória Social da Universidade Federal do Rio de
Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Memória Social.

Orientadora:

Profa. Dra. Regina M^a do Rego Monteiro de Abreu

Co-Orientadora

Profa. Dra. Marília Xavier Cury

Rio de Janeiro,
2011

LIVIA DA SILVA NASCENTE

**MEMÓRIAS, MUSEUS E NARRATIVAS COLETIVAS: OS POVOS INDÍGENAS DO
OIAPOQUE NO MUSEU DO ÍNDIO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social.

Aprovado em 00 de outubro de 2011.

BANCADA EXAMINADORA

Pof. Dr^a. Regina Regina M^a do Rego Monteiro de Abreu
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Pof. Dr^a. Marília Xavier Cury
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Pof. Dr. José Ribamar Bessa Freire
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Pof. Dr^a. Lygia Baptista Pereira Segala Pauletto
Universidade Federal Fluminense

Dedico esta dissertação a minha grande amiga 'quase de infância' e irmã do coração Joyce Corrêa Fagundes. Se não fosse por ela este projeto nem teria começado!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Regina Abreu e co-orientadora Marília Xavier Cury pela dedicação e trabalho contínuo ao longo do desenvolvimento desta dissertação.

Ao programa de Pós-Graduação em Memória Social pelo acolhimento e aos professores que fazem parte do programa e contribuíram significativamente, através das aulas, palestras e seminários.

Aos professores Lygia Segala e José Bessa que não só fizeram parte da minha banca de qualificação de projeto e defesa de dissertação, como também acompanharam o desenvolvimento deste trabalho, através das disciplinas por eles ministradas que tive a oportunidade de cursar.

Ao Museu do Índio, representado pelo diretor José Carlos Levinho, que possibilitou minhas pesquisas abrindo gentilmente as portas da instituição. Cabe ainda mencionar Ione Couto, Lidia Zelesco, Arilza Almeida, José Antônio Medida e Renata Valente, que foram extremamente atenciosos e me ajudaram imensamente.

Ao Instituto Vital Brazil, representado pelo Diretor Presidente Antônio Werneck, que permitiu minha ausência do trabalho para realizar o mestrado. Como também ao Diretor Científico Luiz Eduardo da Cunha e Fátima Maia. E, em especial devo mencionar o apoio imensurável de Nilza Sodrê Machado.

À minha família, principalmente a minha mãe, Valeria, meus irmãos Carlos Vinicius e Vivian M^a, ao meu cunhado Victor Coelho, as minhas avós Nilda e Cilea, as minhas tias Nelma e Neusa e ao meu pai-avô que olha por todos!

Aos meus amigos queridos, devo muito mais que um simples agradecimento, pois estiveram ao meu lado em toda a minha trajetória no mestrado com muitos estímulos, broncas, carinho, risadas e comidas gostosas. Mais uma vez obrigada à Joyce Fagundes, Alessandra Gomes, Marcus Vinicius, Deize Albernaz, Yolle Bitencurt, Daniele Maria, Moreno Barros, Diego Sá,

Gisele Camargo, Barbara Aline e Ixthá Valeriano. E todos da turma do mestrado do PPGM de 2009!

RESUMO

O trabalho busca compreender as novas relações que estão sendo consolidadas, no século XXI, entre os museus etnográficos e os povos indígenas, em que estes passam a ter um papel ativo na organização e montagem das exposições. A pesquisa está focada na exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* instalada no Museu do Índio / FUNAI, Rio de Janeiro. Organizada em parceria entre a equipe do Museu do Índio, a antropóloga Lux Vidal (curadora da exposição) e os índios engajados no movimento social em prol dos seus direitos e valorização de suas culturas tradicionais. A proposta da exposição foi apresentar uma visão ampla das manifestações cotidianas comuns aos povos Karipuna, Palikur, Galibi Kali'na e Galibi-Marworno – que vivem no extremo norte do estado do Amapá - articuladas à cosmologia, ritos e arte de seu universo indígena. Objetivei descrever, portanto, a construção da exposição e as relações inerentes a este processo, levando em consideração os pontos críticos e delicados do método etnográfico quanto à multiplicidade de estruturas conceituais complexas e a dificuldade que existe em tentar 'ler' uma narrativa expográfica sobre uma determinada cultura.

Palavras-Chaves: Karipuna, Palikur, Galibi Kali'na e Galibi-Marworno, Museu do Índio, Exposição 'A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual dos Povos Indígenas do Oiapoque'.

ABSTRACT

The work seeks to understand the new relationships that are being consolidated in the XXI century, between ethnographic museums and indigenous peoples, as they now have an active role in organizing and mounting exhibitions. The research is focused on the exposure of *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* installed at the Museu do Índio / FUNAI, Rio de Janeiro. Organized in partnership between the team of the Museu do Índio, anthropologist Lux Vidal (curator) and the indians engaged in the social movement in favor of their rights and recovery of their traditional cultures. The proposal of the exhibition was to present a broad overview of the manifestations common to everyday people Karipuna, Palikur, and Galibi-Marworno and Galibi Kali'na - living in the far northern state of Amapá - articulated cosmology, rites and indigenous art of his universe. Aimed to describe, therefore, the construction of the exhibition and the relationships inherent in this process, taking into account the delicate and critical points of the ethnographic method and the multiplicity of complex conceptual structures and the difficulty that exists in trying to 'read' a story about a particular expographic culture.

Key Words: Karipuna, Palikur, and Galibi- Marworno, Galibi Kali'na, Museu do Índio, Exhibition "*A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*".

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Museu Kuahí.....	55
Figura 02	Planta da exposição.....	63
Figura 03	Imagens do prédio principal do Museu do Índio.....	65
Figura 04	Três imagens da fotomontagem da entrada da exposição.....	66
Figura 05	Convites e clarinetes turé.....	68
Figura 06	O lakuh cenográfico.....	71
Figura 07	Ritual do Turé.....	73
Figura 08	Kayeb.....	74
Figura 09	Coroa radial e butiê.....	75
Figura 10	Chapéus.....	76
Figura 11	Maracás.....	77
Figura 12	kowangbet.....	79
Figura 13	Sala dos objetos.....	80
Figura 14	Borduna.....	83
Figura 15	Flautas de osso.....	84
Figura 16	Ralador de mandioca.....	89
Figura 17	O universo da casa.....	90
Figura 18	Exposição de curta duração sobre os Iny Mahãdu.....	98
Figura 19	Instalação do abrigo preparado pelos Guarani.....	99
Figura 20	Quebra-Cabeça Uaçá e Jogo da Memória.....	100

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E POVOS INDÍGENAS NO BRASIL	19
1.1	HISTÓRIA E NAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE OS POVOS INDÍGENAS NO SÉCULO XIX.....	21
1.2	BRASIL REPÚBLICA E O PARADIGMA DA INFERIORIDADE DOS ÍNDIOS: OS COADJUVANTES DA HISTÓRIA NACIONAL.....	26
1.3	MUSEUS ETNOGRÁFICOS, ETNOGRAFIA E POVOS INDÍGENAS.....	29
1.4	DO SERVIÇO ETNOGRÁFICO A IMPLANTAÇÃO DE UM MUSEU PARA A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO E MEMÓRIA INDÍGENA.....	33
1.4.1	A Criação do Museu do Índio	36
2	MOVIMENTOS INDÍGENAS E EXPERIÊNCIAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO E DE MUSEALIZAÇÃO	40
2.1	AS ASSEMBLEIAS INDÍGENAS E SUAS LIDERANÇAS NA DÉCADA DE 1970.....	42
2.2	A CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA DE 1988 E OS DIREITOS INDÍGENAS.....	44
2.3	A EXPERIÊNCIA DE PATRIMONIALIZAÇÃO E MUSEALIZAÇÃO O INDÍGENA NA PRIMEIRA PESSOA.....	46
2.3.1	Museu do Kuahí	52
3	OS POVOS DO OIAPOQUE NA EXPOSIÇÃO DO MUSEU DO ÍNDIO	58
3.1	UMA ETNOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO <i>A PRESENÇA DO INVISÍVEL</i>	64
3.2	COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: EXPOSIÇÃO E AÇÕES EDUCATIVAS.....	93
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS	104
	ANEXO	112

INTRODUÇÃO

O Museu do Índio foi criado, na década de 1950, com a missão de valorizar e divulgar para a sociedade civil uma imagem positiva das culturas indígenas. Localizado na cidade do Rio de Janeiro (RJ), o Museu trabalha em prol não só da desconstrução de um imaginário romântico sobre os ameríndios, como também os auxilia em suas lutas contemporâneas. Em 2007 foi inaugurada, no Museu do Índio, a exposição de longa duração *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*, com a proposta de apresentar uma visão ampla das manifestações cotidianas dos povos Karipuna, Palikur, Galibi Kali'na e Galibi-Marworno, articuladas à cosmologia, ritos e arte de seu universo indígena. Escolhi estudar esta exposição por ela estar inserida nas novas relações entre os povos indígenas e os museus etnográficos, em que os grupos indígenas que antes eram apenas objeto de estudo passam a ter uma posição ativa na construção das narrativas museológicas sobre suas culturas. O Museu do Índio está na vanguarda de instituições voltadas para a memória que buscam divulgar novas visões sobre os povos indígenas e o conhecimento antropológico, levando em consideração a forma como tais grupos se percebem, no presente. E estas propostas de diálogos e construções discursivas estão expressas na exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*.

Os Karipuna, Palikur, Galibi Kali'na e Galibi-Marworno são quatro povos indígenas distintos, que vivem atualmente no extremo norte do Amapá, no município de Oiapoque (divisa com a Guiana Francesa) nas terras indígenas Uaçá, Galibi e Juminã (anexo A). Estes povos, em particular, chamaram minha atenção por terem assumido uma identidade que os uni sob a denominação de Povos Indígenas do Oiapoque, como forma de fortalecimento quanto sujeito de direito, da possibilidade de obterem maior visibilidade em outras esferas da sociedade civil e de realizarem projetos internos voltados para a valorização cultural. Atualmente, estes quatro povos realizam assembleias periódicas para discutir seus problemas e possíveis soluções, possuem a Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque (APIO) e construíram seu próprio museu denominado Kuahí, em 2007, na cidade de Oiapoque (AP).

Ao refletir sobre as representações das culturas indígenas em museus brasileiros é importante levar em conta os mais de quinhentos anos de políticas civilizatórias e projetos de assimilação dos quais os povos indígenas foram submetidos. Em seu texto *Colecionando arte e cultura* (1994), James Clifford chama atenção para o fato de que enquanto estudiosos se preocupam “saudosos” com o passado longínquo de um grupo ou pela perda de algumas

características culturais, que outrora existiam em uma determinada sociedade, os indivíduos destes grupos estão se mobilizando para reestruturação de suas culturas. São as relações de poder, imposições e mudanças que configuram o campo da memória coletiva e a afirmação de suas identidades culturais. A chegada do europeu à América, as missões e a catequese, etnógrafos, viajantes e aventureiros, escravidão e fugas, assim como as políticas coloniais e do estado nacional brasileiro influenciaram e mudaram os quadros sociais e os patrimônios culturais dos diferentes povos ameríndios, que culminaram nas configurações presentes dos grupos que se reconhecem quanto pertencentes às etnias indígenas.

As diversas sociedades indígenas que habitaram a região do rio Oiapoque e da bacia do Uaçá, por exemplo, são mencionadas nos relatos de viajantes e documentos oficiais (principalmente franceses) desde o século XVI. Porém não houve até o século XX grande interesse antropológico por tais povos, de maneira que as informações sobre estas culturas e suas relações sociais são escassas. Dentre as pesquisas feitas entre os índios do Uaçá estão as do etnógrafo Curt Nimuendajú, que passou um período de quatro meses, no ano de 1925 em Oiapoque e as do antropólogo Expedito Arnaud, que produziu uma série de artigos publicados, no final da década de 1960 (frutos dos três períodos em que passou na região de Oiapoque entre os anos 1964-1967, como pesquisador do Museu Goeldi)¹. Na década de 1990, foi iniciado o grupo de pesquisa entre os Karipuna, Palikur, Galibi Kali'na e Galibi-Marworno coordenado pela antropóloga Lux Vidal² (professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo – USP), dando início a uma série de trabalhos sobre a relação social e cosmológica destes povos. Entre os antropólogos deste grupo de pesquisa estavam os então orientandos a professora Lux Vidal do curso de pós-graduação, a exemplo de Antonella Tassinari e Artionka Capiberibe (que produziram suas teses e dissertações sobre estes os índios do Oiapoque e continuam a trabalhar junto a estes povos). Em 1994 a antropóloga Ester de Castro passa a fazer parte deste grupo de pesquisa.³

¹ Pode-se citar ainda os textos produzidos por Eurico Fernandes, funcionário do SPI, sobre os índios Palikur - *Contribuição ao estudo etnográfico do grupo Aruak* (1948), *Medicina e maneiras de tratamento entre os índios Pariukur* (1950), *Pariukur-Ienê* (1953).

² As pesquisas de Lux Vidal em torno dos grupos indígenas tiveram início no final de 1969, quando foi convidada pelo frei José Caron a visitar os índios Xikrin. Foi sobre este povo que defendeu sua dissertação de mestrado - *O ME-RERE-ME: análise de uma cerimônia entre os Xikrin* (1972) - e sua tese de doutorado - *Put-Karôt (Xikrin), grupo indígena do Brasil Central* (1973) -, na Universidade de São Paulo (USP), instituição na qual exerceu a docência. Vidal é considerada uma das pioneiras nos estudos sobre etnoestética, no Brasil, associando-os as percepções míticas e cosmológicas dos grupos indígenas. Para a antropóloga é na relação com o invisível que as culturas indígenas ganham materialidade, tantos os objetos, como as danças e cantos são formas de conexão entre as duas dimensões (visível e invisível). Na luta pelos direitos indígenas, Lux Vidal participou das discussões da Constituinte, esteve presente na luta pela demarcação das terras dos Xikrin do Catete e do Bacajá e ajudou a fundar de algumas ONGs, a exemplo da Comissão Pró-Índio de São Paulo e o Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI).

Sobre os Povos Indígenas do Oiapoque, pode-se dizer que o Galibi-Marworno é um povo de formação heterogêneo, a partir da junção tanto de indivíduos de outras etnias indígenas (das quais se destacam Aruã, Galibi, Itoutan, Maraon, Karipuna e Palikur), quanto de indivíduos de outras partes do mundo e de outras partes do Brasil (que imigraram para a região Amazônica, em busca de minerais preciosos, terras, escravos e outros benefícios). De acordo com as informações coletadas pelo antropólogo Expedito Arnaud (1989) os mais velhos relataram que migraram do norte do Brasil e que os Palikur já habitam a região. O etnônimo Galibi foi uma identificação atribuída aos índios de origem Carib, pelos colonizadores no século XVI. Posteriormente este etnônimo passou a ser a identidade assumida pelos índios falantes da Língua Geral Galibi, no século XIX. Os Galibi que habitavam o rio Uaçá, incorporaram o etnônimo Marworno, para se distinguirem dos Galibi Kali'na que passam a habitar na parte brasileira da bacia do Uaçá, na década de 1950. Grande parte da população Galibi-Marworno se reconhece como pertencente ao catolicismo e praticantes dos rituais xamânicos⁴.

Os Karipuna possuem uma história de formação tão heterogênea quanto os Galibi-Marworno. Tassinari (2006) levanta a hipótese de que o avanço português, na região amazônica, somado as rebeliões e as missões ocasionaram as fugas dos índios falantes das línguas francas Nheengatu e Galibi. A união destes indivíduos, ao longo do século XIX, pode ter sido pela afinidade das trajetórias históricas e / ou da língua para comunicação. Partindo desta teoria os Galibi-Marworno se originaram de uma maioria falante do Galibi, em quanto os Karipuna dos falantes do Nheengatu. Os Karipuna se assumem primeiro como brasileiros, reconhecimento este marcado pelas classificações impostas, de origem externa ao grupo. Nos relatos de Curt Nimuendajú (1926), por exemplo, os Karipuna são descritos como 'brasileiros do Curipi' formado por mestiços, oriundos das famílias de cabanos fugidos do Pará e outros das ilhas da costa de Belém. Os próprios Karipuna se consideram 'menos índios' se comparados com os demais grupos da região, como foi destacado por Vidal (2009A), na sua primeira visita ao Oiapoque. A origem heterogênea dos deste povo propiciou uma dinâmica social que permitisse a coexistência de duas religiões, na medida em que a formação desta etnia não possuía uma raiz "pura", mas a vivência comum de diferentes famílias que migraram para o rio Curipi, trazendo tanto as referências xamânicas quanto católicas.

³ Ainda há outros pesquisadores, que não foram utilizados no desenvolvimento desta dissertação, mas possuem trabalhos relevantes sobre os Povos Indígenas do Oiapoque, dentre eles: Laércio Fidelis Dias (defendeu sua tese sobre os procedimentos terapêuticos entre os Karipuna) e Ugo Maia Andrade (desenvolveu sua pesquisa de doutorado sobre o xamanismo no baixo Oiapoque).

⁴ No ano de 2000 foi inaugurada uma Igreja Evangélica Batista, consequência da instalação da Missão Novas Tribos do Brasi e seus adeptos vêm aumento paulatinamente. (CAPIBERIBE, 2006)

Em contra partida, o povo Palikur (que é a etnia mais antiga, dentre os quatro a habitar a bacia do Uaçá) resistiu durante muito tempo à influência dos missionários tanto católicos quanto dos protestantes. Na década de 1950, os missionários batistas do *Summer Institute of Linguistic* (SIL) se estabelecem no Uaçá, oferecendo assistência médica aos índios, como ponte para o contato para sua evangelização. Em 1967, o líder Palikur Paulo Orlando se converte e a religião pentecostal passa a ser assumida coletivamente, mudando profundamente as relações sociais das famílias Palikur que habitam o rio Urucauá. Capiberibe (2006) aponta, dentre as conseqüências da conversão religiosa o banimento dos pajés das aldeias, situadas no rio Urucauá, e a conotação negativa que as práticas xamânicas passam a ter.

Atualmente há famílias Palikur vivendo tanto no Brasil quanto na Guiana Francesa. Nos dois lados da fronteira, os Palikur tentam manter-se como grupo diferenciado e se orgulham de ter uma língua própria, o *parikwaki*, que já está deixando de ser utilizado pelas gerações mais novas, processo este visto pelos mais velhos com grande pesar. Capiberibe (2009) em seu trabalho sobre a presença da língua *créole* entre os Palikur explica que dentro da concepção das relações sociais deste povo a sobrevivência da humanidade está ligada a diversidade social (que os Palikur denominam como ‘gentes’ diferentes), salientando que:

Nas falas Palikur ser *créole* ou ser um falante de *créole* é como não ter identidade. Por conta disto, a questão em torno do *créole* não parece tanto ser de transformação, mas de se transformar aderindo a algo pouco distintivo, algo que pertence a todas as “gentes” da região e, ao mesmo tempo, a nenhuma. (p.16)

Já os Galibi Kali’na, de acordo a análise de Capiberibe (2006), são a favor do processo civilizatório. Estes não participam de nenhum ritual indígena, da mesma forma que são contra o ensino bilíngüe, alegando que somente o português é necessário, mas não abrem mão de sua identidade indígena. No século XVII este povo passa a viver aldeados em missões francesas, na Guiana, e retornam para as suas aldeias no século XIX. Em 1950, uma família Galibi Kali’na - com trinta e seis indivíduos - migra para o Brasil, oriundos da aldeia Maná (Guiana Francesa), por conta de desavenças com parentes afins na aldeia de origem. A pluralidade lingüística também está presente neste grupo, que possui uma língua própria, do tronco Carib, falam português na aldeia, tem domínio do francês e utilizam o *patois* para a comunicação com índios dos outros grupos que vivem em Oiapoque.

A antropóloga Lux Vidal dividiu em quatro fases distintas a história dos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na, na bacia do Uaçá, a partir dos relatos dos próprios

índios. A primeira fase seria o período anterior à instalação do posto do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) no município de Oiapoque. Para os índios foi o período de maior liberdade de deslocamento, embora sofressem com as pressões das disputas coloniais por mão-de-obra indígena tanto dos portugueses quanto dos franceses.

A segunda fase inicia-se com as primeiras intervenções do SPI na vida dos índios de Oiapoque, na década de 1930. A interferência efetiva do SPI só ocorre em 1942 com a instalação do Posto Indígena, na cidade de Oiapoque, com o objetivo de implantar práticas de agricultura e pecuária (que permitissem ampliar a variedade de alimentos dos índios e comercializarem o excedente), estabelecer atividades industriais na região e fornecer assistência sanitária e escolar para os povos indígenas⁵. Até o início do século XX os índios que habitavam a bacia do Uaçá tinham maior contato com a Guiana Francesa. Após o reconhecimento do estado do Amapá como território brasileiro (fronteira delimitada pelo rio Oiapoque), em 1900, pelo Conselho Federal Suíço, a maior parte da população Palikur migrou para a Guiana Francesa⁶ por convite do Governo deste país, em contrapartida os comerciantes franceses foram expulsos de Oiapoque. O Governo brasileiro tratou de reconhecer a identidade étnica dos Palikur, Karipuna e Galibi-Marworno, sem a necessidade de realizarem estudos sobre seus traços culturais - como aconteceu em outras regiões do país - motivados pela necessidade de ter maior controle das fronteiras nacionais, através da tutela destes índios. A introdução de uma nova língua e símbolos de uma cultura nacional, fez com que os Galibi-Marworno e os Karipuna perdessem suas línguas tradicionais.

A década de 1960 seria o início da terceira fase, marcada pelos trabalhos do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e da Fundação Nacional do Índio FUNAI (antigo SPI), voltados para valorização das identidades indígenas e no auxiliando os Karipuna, Palikur e Galibi-Marworno na luta pela demarcação de suas terras. A quarta fase representa o cenário

⁵ Dentre as atividades econômicas implantadas estavam: a usina para extrair óleo de pau-rosa, ouro, produção de mandioca brava, cultivo de arroz, a criação de gado (para fornecer carne e leite para a escola). O SPI também interferiu nas técnicas de pesca praticadas até então pelos índios, incentivando para que fossem abandonados os timbós, o arco e flecha e anzóis de aço, em detrimento das redes de malha e tarrafas. Os investimentos econômicos, todavia, não foram bem sucedidos (inclusive os projetos referentes a assistência sanitária e a educação), ocasionado pela falta de planejamento e agravado pela falta de verbas e de funcionários capacitados. O baixo salário e a transferência constante dos funcionários contribuíram para que as medidas socioeconômicas fossem, em sua maioria, emergenciais. O incentivo a migração de brasileiros para a região, assim como o desenvolvimento pecuário, tiveram como consequência a perda relativa do território indígena.

⁶ Dentre os Palikur só permaneceu, no Brasil, a família do capitão Augusto Flote. Esta emigração ocorreu por conta do maior contato que os Palikur tinham com os franceses, passando inclusive a utilizar o *créole* para as relações comerciais. A história de contato entre os Palikur e os colonizadores portugueses foi marcada por conflitos, que se agravou com a demarcação oficial das fronteiras nacionais e a perseguição que os índios Palikur sofriam, dentre outros motivos por não falarem a língua portuguesa. Em 1914, algumas famílias retornam ao Brasil, depois de sofrerem com as epidemias de gripe e malária, na Guiana Francesa, onde muitos índios morreram.

atual caracterizada pela atuação dos índios na esfera política da região, ocupando cargos públicos, participando de projetos e associações ligados à sustentabilidade, educação e cultura, tais como: a Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque (APIO), a Associação dos Galibi-Marworno (AGM), em 2002; Organização dos Professores Indígenas do Município de Oiapoque (OPIMO), em 2005; e a Associação de Mulheres Indígenas em Mutirão (AMIM) e a Comissão de Representante Indígenas dos Povos Indígenas do Oiapoque, ambas em 2006.

Todas estas informações sobre os Povos Indígenas do Oiapoque e suas relações com o Governo brasileiro e com os antropólogos que os estudaram (e os estudam) servem para contextualizar a história destes índios e os processos que os levaram a se organizarem em ONGs, realizarem assembléias periodicamente, construir um museu próprio (Kuahí) e serem representados em uma exposição no Museu do Índio. Procurei contextualizar todos estes fatos com outros de níveis mais gerais no que tange a construção da memória nacional e as formas em que os índios são incluídos nestes discursos.

A imagem do ‘bom selvagem’, como referência aos povos indígenas, ainda permanece no imaginário coletivo brasileiro, o que dificulta a luta pelo reconhecimento étnico dos povos contemporâneos, por não apresentarem as características estereotipadas de indivíduos pintados, nus e morando em ‘ocas’ (problema este agravado quando se fala do reconhecimento dos índios que vivem nas áreas urbanas). Diante deste quadro Cristina Brandão (2010) chama atenção para a dificuldade que o próprio Museu do Índio enfrenta em relação às imagens veiculadas nos meios de comunicação, ao analisar as formas como as programações em comemoração ao Dia Nacional do Índio, neste Museu, são exibidas na televisão. Estas reportagens freqüentemente reforçam as imagens primitivas e genéricas dos índios – dançando em rodas com os corpos pintados enfeitados de penas -, divergindo da proposta do Museu do Índio, que é o de apresentar estas etnias contextualizadas em suas dinâmicas culturais presentes.

Na perspectiva do senso comum, em nossa sociedade, opera-se com a imagem de índio genérico. Não são consideradas as variedades lingüística e social inerentes às sociedades indígenas brasileiras. Cada uma possui a sua própria identidade. Nada ou pouco é informado sobre os aspectos da vida tribal, as relações entre esta e a sua concepção de mundo, a riqueza de seu sistema de parentesco e descendência. E mais, há aqui também o apagamento da contemporaneidade dos índios, isto é, o índio é situado quase sempre no pretérito.⁷

Esta concepção reforça a idéia de que os índios são simples vítimas e não agentes de sua própria história. A participação dos grupos indígenas na formação do Estado brasileiro

⁷ BRANDÃO, 2010, p.18.

não foi passiva, pois eles fizeram suas escolhas e participaram dos acontecimentos políticos, sociais e econômicos de acordo com seus interesses. Os povos indígenas são protagonistas da história do Brasil, tanto em suas ações de resistência contra a dominação colonial, quanto na expansão do território brasileiro e na proteção das fronteiras nacionais. A resistência indígena à dominação colonial foi complexa, envolvendo diferentes alianças e conflitos, tanto entre grupos indígenas quanto entre os colonizadores, o que significa que não houve uma uniformidade na definição de aliados e inimigos.

No século XX, as contestações em torno das formas como as narrativas oficiais foram construídas ganham força e, não só os povos indígenas como outros grupos sociais (quilombolas, ribeirinhos, pescadores, por exemplo) passam a reivindicar que suas narrativas sejam reconhecidas, estejam elas divergindo ou complementando as narrativas oficiais. Estes novos discursos modificam as relações entre estes grupos e os museus, se tornando ferramentas para a luta daqueles que buscam o reconhecimento e respeito em relação a suas manifestações culturais na esfera local, regional, nacional e internacional.

O museu é um espaço de poder e construção da memória. O processo que se desenvolve dentro desta instituição se constitui na relação poder / memória e está ligada a transformação de determinados objetos que são retirados dos sistemas de trocas cotidianos e transformados em artefatos revestidos de novos valores abstratos. Estes artefatos passam a compor coleções que são ordenadas dentro de uma narrativa pré-definida. O poder dos museus está na possibilidade de divulgar determinadas informações e do seu potencial educativo. Mirian Sepúlveda dos Santos (2006, p.28) explicita o papel dos museus como produto da construção social ao destacar que tais instituições são resultados de “um conjunto entrelaçado de processos e de contradições”.

A dissertação está dividida em três capítulos, buscando compreender as novas relações que estão sendo consolidadas, no século XXI, entre os museus etnográficos e os povos indígenas, em que estes passam a ter um papel ativo na organização e montagem das exposições. Foco a discussão na exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* por estar inserida em novas formas de diálogos propostos pelo Museu do Índio com os povos indígenas brasileiros, no que tange a organização das exposições e a participação daqueles, nestes projetos expográficos.

No primeiro capítulo apresento em linhas gerais a presença indígena na historiografia do Brasil, inseridos nos debates sobre a construção da identidade nacional. Sigo a linha de análise traçada por Lúcia Lippi Oliveira (2008) em seu livro *Cultura é Patrimônio*, onde a autora apresenta algumas teorias e vertentes que foram utilizadas pelos intelectuais envolvidos

nas questões do patrimônio e da identidade nacional, problematizadas em diferentes momentos e contextos da vida política do Brasil. Pauto as discussões em torno dos museus etnográficos e as formas como estas instituições classificavam os povos indígenas, no decorrer do século XIX e meados do século XX, nos textos do antropólogo José Reginaldo Gonçalves, reunidos no livro *Antropologia dos Objetos*. Concluo este capítulo falando da criação do Museu do Índio, na década de 1950, subordinada ao Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que diferente dos museus etnográficos da época, tinha (e tem até o momento) a missão de valorizar as culturas indígenas existentes no Brasil.

No segundo capítulo abordo o crescimento da participação, a partir da década de 1970, das lideranças indígenas na luta pela reestruturação e revitalização de suas culturas e pelos direitos diferenciados – ligados a demarcação de suas terras, saúde e educação diferenciada. Desenvolvo esta discussão utilizando como base o conceito de etnogênese, compreendido aqui como a dinâmica cultural e a capacidade dos grupos sociais de reconfigurarem suas práticas a partir das relações intergrupais, definição esta proposta pelo antropólogo Miguel Alberto Bartolomé (2006). É neste processo de afirmação de suas identidades que os povos indígenas passam a utilizar os conceitos construídos pelas sociedades ocidentais de ‘cultura’, ‘patrimônio’, ‘preservação’ e ‘museu’ como meios de construir suas próprias narrativas, servindo como canais de diálogo entre os membros do grupo e as esferas externas. E novas relações vêm sendo estabelecidas entre os museus etnográficos e os povos indígenas, tendo em vista que estes se tornam agentes ativos nos discursos construídos sobre suas culturas e histórias.

No terceiro capítulo tratei da exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*, utilizando como metodologia de análise a etnográfica, entendida neste trabalho como descrição densa de eventos observados. Pautada nas definições propostas por Clifford Geertz (1989) sobre tal método procurei analisar as diferentes redes – e suas fricções, concessões, opressões etc. – que foram estabelecidas durante este empreendimento entre os Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno, Galibi Kali’na, a antropóloga Lux Vidal e o Museu do Índio. Cabe destacar que esta descrição não representa uma tentativa de encontrar a essência cultural dos Povos Indígenas do Oiapoque (que como enfatizado por Geertz, acaba por cristalizar este conjunto simbólico, transformando a cultura em folclore), mas compreender as relações inerentes ao processo de concepção e organização da exposição em questão. Levando inclusive em consideração os pontos críticos e delicados do método etnográfico quanto à multiplicidade de estruturas conceituais complexas e a dificuldade que existe em tentar ‘ler’ uma narrativa expográfica sobre uma determinada

cultura. Por conta do tempo para o desenvolvimento deste trabalho não pude realizar pesquisa de recepção com o público visitante. Procurei, desta forma, observar o trânsito dos visitantes e as visitas orientadas. Dialogo ao longo deste capítulo com alguns dos trabalhos produzidos por Lux Vidal, Antonella Tassinari e Artionka Capiberibe e o relatório final do projeto *O Museu do Índio de Cara Nova* (2009) para complementar ou / e desdobrar (quando possível) as informações disponíveis ao longo do percurso expositivo.

1 MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E POVOS INDÍGENAS NO BRASIL

As primeiras descrições do Novo Mundo feitas pelos viajantes europeus sobre suas impressões da fauna, da flora e dos seus habitantes comparavam estas terras com o jardim do Éden, uma região paradisíaca, pelo fato de seus habitantes andarem nus (os ameríndios também eram descritos como seres ingênuos), por haver uma grande quantidade de frutas e outros alimentos. Na carta escrita por Pero Vaz de Caminha, por exemplo, relatando a suas primeiras impressões do denominado Novo Mundo é explicitada a beleza do lugar e as boas feições de seu povo. O interesse em explorar as riquezas naturais e a mão-de-obra dos silvícolas com o processo colonial desconstrói, tempos depois, esta imagem positiva destes povos, que recebem a denominação de índios.

João Pacheco de Oliveira e Carlos Augusto Freire (2006) colocam que estas descrições eram pouco realistas e classificavam práticas sociais dos silvícolas tais como a antropofagia, a poligamia e a nudez como “bárbaras”. Estes relatos divulgados na Europa endossavam a concepção de que os índios eram primitivos e que só serviriam como força de trabalho escrava. Os documentos produzidos, nesta época, atestavam que os povos indígenas não possuíam rei, leis nem fé e por isto deveriam ser subjugados aos colonizadores europeus. As missões religiosas foram incumbidas de catequizar os índios e discipliná-los para servirem aos interesses coloniais. Os missionários chegaram à colônia portuguesa em 1549, endossando os estereótipos das sociedades indígenas e afirmando o projeto de catequese e civilidade dos índios.

O confronto dos missionários com pajés supostamente demoníacos tinham raízes no imaginário medieval da luta cristã contra feiticeiros, bruxas. Daí encontramos uma iconografia recorrente de mulheres canibais nos textos dos cronistas muito distante da realidade. Há gravuras em que o canibalismo é associado às práticas demoníacas, tudo indicando a necessidade de uma intervenção salvadora, disciplinadora e exterior. Foi com base nessas representações, associadas a argumentações de distintas ordens, que se construiu a crença (que naturalizou como certeza) do caráter filantrópico e humanitário da intervenção colonizadora.⁸

As mudanças que ocorreram na forma de representar as paisagens e a sociedade colonial brasileira, no início do século XVII, estavam estritamente ligadas aos interesses da administração colonial, que precisava divulgar uma imagem positiva da colônia, para incentivar a imigração de indivíduos europeus para o Brasil, a fim de suprir a escassez de

⁸ OLIVEIRA; FREIRE, 2006, p.31.

mão-de-obra e de pessoas para controlar e administrar as novas terras que estavam sendo conquistadas, além da necessidade de obter da metrópole financiamento para os projetos coloniais. As iconografias eram produzidas com a intenção de mostrar a integração das sociedades nativas à colônia, atestando que os grupos indígenas não mais representavam uma ameaça. Neste sentido, os índios passaram a ser retratados de forma mais fidedigna às suas reais feições e inseridos nas novas paisagens da colônia⁹. Estas obras por estarem compromissadas com as propagandas sobre o desenvolvimento colonial funcionavam não só como uma forma de registro do cotidiano colonial, como também um atestado de que os índios e negros já estariam totalmente incorporados àquela realidade social.

No que tange a legislação do período colonial, no Brasil, pode-se dizer de um modo geral que ela foi marcada por duas concepções divergentes dos grupos indígenas: a primeira ligada ao cristianismo, em que os ameríndios eram definidos como selvagens ingênuos e com o potencial para se tornarem bons cristãos, enquanto a segunda defendia que os índios eram pessoas bárbaras e antropofágicas e por isto deveriam ser exterminadas. A dicotomia entre índios ‘bravos’ e ‘mansos’, foi baseada nas relações estabelecidas entre os índios e os colonizadores. Aqueles que resistiram as imposições coloniais eram considerados bravos e hostis, em contraponto os que estabeleciam alianças com os colonizadores eram classificados como mansos. Estas alianças foram fundamentais para o desenvolvimento colonial, pois os colonizadores dependiam do conhecimento dos índios para explorarem o sertão, entrar em contato com outros povos, dispor de mão-de-obra para o trabalho agrícola (entre outros) e proteger o território conquistado.

As leis promulgadas, que definiam a relação entre os índios e o Governo brasileiro, até o século XX (com a criação do Serviço de Proteção ao Índio) eram ambíguas, muitas vezes utilizadas pelos colonizadores para expulsar os grupos indígenas de suas terras e agrupá-los em aldeamentos¹⁰. Uma vez vivendo nos aldeamentos os índios eram catequizados e

⁹ As historiadoras Izabel Santos e Carla Oliveira (2009) abordam em seu artigo as obras de arte produzidas pelos artistas Albert Eckhout e Zacarias Wagener sobre o Novo Mundo. As pinturas feitas pelo artista holandês Albert Eckhout da paisagem e sociedade brasileira colonial, por exemplo, simbolizaram as mudanças na forma de retratar esta sociedade. Pode-se citar o quadro intitulado *Mulher Tupi* (1641), em que a índia é retratada com traços mais humanos e leves (contrapondo-se com à expressões mais animais, que os índios vinham sendo retratados com frequência) e insere o personagem dentro da realidade social, que no caso do quadro mencionado é uma plantação de cana-de-açúcar.

¹⁰ Dentre as leis criadas pode-se citar o Regimento das Missões assegurava o direito dos índios de permanecerem em suas terras, caso não concordassem em viver nos aldeamentos. Também foi estabelecida legalmente a posse das terras das aldeias aos índios e sua demarcação, como registrado no Alvará de 26/07/1596; Leis de 1609 e 1611; Provisão de 8/07/1604; Carta Régia de 17/01/1691; Diretório de 1757. A Lei de 10/09/1611 autorizava as Guerras Justas declaradas quando grupos indígenas eram considerados ‘hostis’ e os índios capturados poderiam ser escravizados. Em 1750, foi criado o Diretório dos Índios pelo Marquês de Pombal, então primeiro ministro do rei D. José I (1750-1757). O Diretório dos Índios, neste sentido, tinha como principais propósitos estabelecer novas medidas de educação para os índios (voltada para as práticas de agricultura e comércio), estimular o

‘civilizados’. Para que os índios fossem mantidos nos aldeamentos eram reduzidos os espaços próprios para caça, por exemplo, causando-lhes, assim, dependência dos produtos agrícolas, como também eram instigados a desejar outros produtos manufaturados: como roupas, instrumentos de ferro. Os conflitos foram constantes ao longo de todo o período colonial. E a chegada da família real, em 1808, fez intensificar as ofensivas contra as populações indígenas. D. João, por exemplo, com seu grande interesse nas regiões do Vale do Rio Doce, no Espírito Santo e os campos do Guarapuava, no Paraná, autorizou guerras contra os Botocudos.

1.1 HISTÓRIA E NAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOBRE OS POVOS INDÍGENAS NO SÉCULO XIX

A chegada da família real de Portugal ao Brasil trouxe alterações também à vida cultural do país, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, onde a corte portuguesa passa a residir. Para abrigar os tesouros, o arquivo e a biblioteca real foram criadas instituições, que modificaram o cenário da cidade do Rio de Janeiro, dentre elas: o Museu Real (1818), o Banco do Brasil (1818), a Academia Imperial de Belas Artes (1822), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB - (1938) e a Biblioteca Real (1876). É neste período que as primeiras políticas culturais são incentivadas, mobilizando os intelectuais, muitos dos quais vieram na comitiva de D. João. Lúcia Lippi Oliveira (2008) aponta a Missão Artística Francesa como a primeira iniciativa da Coroa portuguesa promovida no Brasil, trazendo em 1816 pintores, arquitetos e historiadores para produzir imagens da sociedade brasileira, documentar a fauna e a flora, registrar as celebrações e momentos cívicos.

casamento entre índias e brancos (uma forma de tirar o poder sobre terras dos índios) e a proibição da língua geral e obrigatoriedade da língua portuguesa. O Diretório é suspenso, em 1798, passando a tutela dos índios, que viviam nos aldeamentos, para os juizes de órfãos, responsáveis por intermediar os contratos de trabalho dos índios. Já o século XIX foi marcado por várias discussões, na esfera política, sobre o destino das populações indígenas, porém nenhuma política foi homologada. Segundo Cunha (2006B, p.138) a “legislação indigenista do século XIX, sobre tudo até 1845, é flutuante, pontual e, como era de se esperar, em larga medida subsidiária de uma política de terras”. Com a expulsão dos jesuítas, em 1759, os grupos indígenas deixaram de ter representantes que tivessem acesso aos aparelhos governamentais, intensificando as hostilidades e rebeliões para resistirem à expansão colonial, além de raras petições ao imperador ou processos na Justiça.

O Museu Real¹¹, por exemplo, foi criado com o objetivo de “propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes”. O Museu Real passou a ser denominado de Museu Imperial, em 1824, com o advento do Império e, posteriormente Museu Nacional, em 1890.

A permanência da corte real portuguesa no Brasil acelerou algumas transformações políticas e econômicas, que levaram à independência do país, em 1822. Desde a abertura dos portos, às nações amigas de Portugal, aumentando as possibilidades de exportação dos produtores brasileiros, passando pelo aumento do movimento abolicionista até as pressões da sociedade portuguesa para que o rei retornasse ao país (ao mesmo tempo em que parte da elite brasileira apoiava a permanência de D. Pedro) contribuíram para a mobilização a favor da independência. O Brasil ao se transformar em Estado nacional necessitava construir a história e a identidade capaz de unir a sociedade nacional e delegitimar um patrimônio capaz de distinguir a jovem nação das demais.

Renato Ortiz (2006) insere na discussão sobre a construção da identidade nacional o papel dos atores sociais responsáveis pela mediação simbólica entre as narrativas nacionais construídas e os indivíduos que compõem a nação. Este trabalho é realizado por intelectuais classificados como ‘mediadores simbólicos’, por serem responsáveis por agrupar fragmentos de expressões culturais plurais, a exemplo da cultura popular, e articulá-las para formarem uma cultura universal e singular. Estes ‘mediadores simbólicos’ lutam para construir as narrativas políticas e culturais, selecionando os bens que podem servir como símbolos representativos e unificador da nação, segundo os interesses dos grupos que ocupam o poder.

As discussões em torno de quais bens poderiam servir para caracterizar a nação sempre gerou muitas polemicas e conflitos de opiniões. O conceito de patrimônio cultural e suas categorias de classificações foram criados pelas sociedades ocidentais modernas, visando estabelecer a coesão nacional e a ideia de homogeneidade cultural. O patrimônio nacional, desta forma, deve ser compreendido como um processo parcial e planejado com um propósito específico e previamente determinado. O patrimônio é definido dentro das categorias lembrança / esquecimento; aquisição / descarte, de maneira a determinar quais bens serão

¹¹ O Museu Real teve como antecessora a Casa de História Natural (1784) criada pelo Vice-Rei D. Luis de Vasconcellos e Sousa. A Casa de História Natural, mais conhecida como Casa dos Pássaros, ficava Rua do Sacramento (atual Avenida Passos) – Rio de Janeiro e tinha por objetivo organizar e armazenar exemplares da fauna e flora brasileira e artefatos indígenas para serem enviados para Lisboa. Pela demora na construção do prédio sede, a coleção de animais empalhados e alguns animais vivos – destacando uma grande quantidade de pássaros – foram colocados em uma instalação (um barracão) provisória. A Casa dos Pássaros entrou em decadência com a vinda do Conde de Resende (José Luiz de Castro) e, em 1813 D. João extinguiu todos os cargos vinculados a instituição.

conservados e incorporados à memória nacional, questões estas problematizadas nas instituições e pelos atores sociais responsáveis pela construção, divulgação e reformulação destas narrativas.

O patrimônio cultural é uma condição para que a nação possa existir enquanto entidade individualizada e independente. O conceito de noção é aqui compreendido como modalidades de construções discursivas em contextos sócio-políticos específicos e fruto das ações humanas. José Reginaldo Gonçalves (1996) discorre sobre a formação do patrimônio cultural e como este campo é importante para a consolidação do estado-nacional, focando sua análise no contexto brasileiro. O autor explica, em primeiro lugar, que o patrimônio cultural é formado por fragmentos das culturas sociais que seriam destruídas, porém são transformadas em patrimônios, no momento em que são ressignificados e passam a compor as coleções nacionais, funcionando como “sinais diacríticos das categorias e grupos sociais que venham representar” (p.23).

Gonçalves faz ainda uma análise dos conceitos de apropriação e perda, para justificar a importância destas duas categorias para a construção dos patrimônios culturais: O ato de ‘Apropriar-se’ diz respeito à herança, legitimando a propriedade e preservação do objeto de interesse, criando uma relação de identidade entre o proprietário e a propriedade. Externo ao processo de apropriação, a ‘perda’ funciona como um discurso legitimador da preservação. O temor de perder determinado objeto (e o conhecimento, nas discussões de preservação, atuais) legitima as práticas de apropriação, restauração e preservação. Estes bens estabelecem elos de pertencimento entre os membros de uma nação e a sua história, a partir dos valores atribuídos ao patrimônio e a memória que estes evocam. Seguindo esta linha de raciocínio Lucia Lippi (2008, p.9-10) coloca que:

A identidade, entendida como patrimônio de símbolos e significados, condensa a evocação da memória e um projeto de futuro, envolve discursos e práticas capazes de legitimar o pertencimento. Capazes de incorporar os indivíduos na esfera pública. Quando falo em pertencimento, refiro-me a mecanismos de inclusão e exclusão, de identidade e alteridade. A identidade nacional é uma das formas de pertencimento que teve seu apogeu nos séculos XIX e XX, que envolveu a soberania do governo sobre um território e que pressupõe a existência de mecanismos de incorporação e a construção de um sentimento de identidade para a população – povo.

No Brasil, encontrar elementos que pudessem unificar a nação dependia, dentre outros fatores, do conhecimento mais profundo da geografia e das diferentes culturas existentes em seu território fora dos centros urbanos. Por esta razão houve o incentivo e financiamento das expedições pelo interior do país, tanto de brasileiros quanto de estrangeiros. Também foram

utilizados os registros feitos pelos viajantes desde os seus primeiros contatos com os povos indígenas. É importante frisar que estes documentos representam na verdade uma construção discursiva, produzida em um determinado contexto histórico e fruto de ações humanas específicas. É nesta linha de pensamento que a autora Ana Luisa Sallas (2010) analisa os relatos e a produção iconográfica dos viajantes alemães Johann Moritz Rugendas, do príncipe Maximilian Alexandre Philip de Wied-Neuwied e Karl Friedrich von Martius revelando os papéis que estes desempenharam na construção da história e do processo de civilização do Brasil, neste período. Sallas discorre sobre as diferentes fases da tradução das iconografias dos povos indígenas, a começar com o desenho feito pelos naturalistas em seus diários de viagem e posteriormente as modificações que os desenhos sofreram quando reproduzidos, na Europa, pelos gravadores para comporem os livros que seriam consumidos no mercado cultural europeu. Estas traduções estavam ligadas ao grande interesse dos leitores europeus pelos diários de viagem, que desta forma, mais do que relatos pessoais, também visavam atrair o interesse deste público leitor.

Desta forma as narrativas produzidas sobre o Novo Mundo não podem ser interpretadas como representações reais dos povos indígenas daquele período, mas sim como estes eram percebidos pelos viajantes, que possuíam percepções preconcebidas sobre arte, beleza e natureza referente aos quadros sociais de suas culturas de origem. Sallas (2010) classifica as imagens produzidas por estes viajantes como “pinturas etnográficas”, por sua relevância ao traduzir (e preservar) determinadas práticas dos povos indígenas associadas às idéias de civilização e história. E são estes mesmos documentos algumas das fontes utilizadas pelos ‘empreendedores da memória’ brasileira, para moldar a sua identidade nacional.

Os responsáveis pela construção dos símbolos nacionais brasileiros foram os intelectuais da elite, muitos dos quais foram influenciados pelas idéias iluministas por realizarem seus estudos nas universidades de Portugal (formação esta que contribuiu bastante para os rumores que tomaram a política no Brasil e na preservação do sistema monárquico). A manutenção das relações entre Brasil e Portugal, após a independência, fez com que a identidade brasileira fosse construída de maneira singular, se comprada com outras ex-colônias da América, que fizeram uma ruptura com suas antigas metrópoles. A relação entre Brasil e Portugal foi interpretada, pelos mediadores simbólicos, como um aspecto positivo e singular, garantindo a consolidação do Estado monárquico brasileiro e fator determinante para a coesão da social. O imaginário sobre a origem do povo brasileiro, desta forma, foi construído como o produto do período colonial, a partir da mestiçagem entre os portugueses e

os índios. As ações dos portugueses ao colonizarem o Brasil foram interpretadas como o início do processo civilizatório e a independência do país seria sua continuidade.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Imperial Academia de Belas Artes (1822) foram duas importantes instituições ligadas ao projeto monárquico brasileiro e suas representações simbólicas. Uma das obras consagradas neste período foi a do pintor Victor Meirelles (1832-1903), que se tornou ícone da história nacional. Meirelles produziu o quadro intitulado *Primeira Missa no Brasil*, em Paris, durante sua viagem financiada pela Imperial Academia de Belas Artes. Meirelles se inspirou na carta escrita por Pero Vaz de Caminha descrevendo a primeira missa realizada no dia 26 de abril de 1500, na então denominada Ilha Vera Cruz (que mais tarde batizada foi de Brasil). A obra afirma a fé católica, a importância da catequização dos povos indígenas e o papel fundamental dos portugueses neste processo.

Nayana Mariano (2006), ao analisar a forma como os índios foram representados na história nacional, afirma que os membros do IHGB tentavam formular teorias para criar uma estrutura que pudesse fornecer uma identidade nos moldes europeus, favorecendo a raça branca e o vínculo com a Europa, a partir de Portugal. Nestas discussões em torno da elaboração da história do Brasil foram utilizados alguns dos relatos produzidos pelos viajantes, que percorreram o território brasileiro, e suas impressões sobre a natureza e os povos indígenas. Ana Sallas (2010) reflete sobre as interpretações dos viajantes naturalistas sobre os povos indígenas e a forma como os índios são percebidos (seres apáticos e decadentes) nestas narrativas, descrições que reforçaram a superioridade das sociedades européias. Estas conclusões embasavam a justificativa de que para a coesão nacional brasileira era importante a integração dos povos indígenas ao Império brasileiro.

A dissertação *Como se deve escrever a História do Brasil*, de 1843, escrita pelo viajante Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) ganhou o concurso promovido pelo IHGB, para selecionar as narrativas que fossem adequadas para a elaboração da identidade brasileira. De acordo com Sallas (2010) a aprovação desta dissertação pelos agentes do IHGB está relacionada ao fato de que Martius deu pouca ênfase aos negros e atribuiu a ‘raça branca’ o papel de destaque como representantes da civilização e coesão social. Martius defendia a teoria de que os índios estavam em estado de degeneração, pois acreditava que estes indivíduos eram resíduos de civilizações muito antigas que entraram em declínio. Martius propunha em sua dissertação investigar a história destes ‘índios decaídos’ a partir de suas línguas, para descrever seus mitos e encontrar uma ‘essência pura’ destes povos. O fato dos pesquisadores não encontrarem muitos vestígios pré-históricos dos povos indígenas, no

território brasileiro, endossava a idéia dos quão primitivos e pobres culturalmente os índios brasileiros. Dentre outros pontos, Martius defendeu em sua dissertação a miscigenação como um aspecto positivo da construção do povo brasileiro e como este processo representava um dos aspectos que o singularizava.

Em contraponto, outra vertente de historiadores narraram à história do Brasil valorizando aspectos das culturas indígenas. Dentre eles está o historiador Capistrano de Abreu que defendia a teoria de que os brasileiros herdaram a nobreza, generosidade e bravura dos índios e que estas características funcionavam como aspectos de distinção entre o Brasil e Portugal. Assim como Capistrano outros intelectuais trouxeram a figura do índio como uma das matrizes para a construção da nacionalidade brasileira. Contudo é a figura do índio histórico pertencente ao passado que é evocado não havendo, na maioria das discussões propostas pelos intelectuais da época, uma abertura para os povos indígenas contemporâneos, que continuavam sendo classificados como primitivos e suas culturas como modos de vidas decadentes e ultrapassadas.¹²

A literatura romântica consagrou a imagem idealizada forjada por esta vertente da historiografia. O Movimento Romântico concebeu a sociedade brasileira como conseqüência da união entre os portugueses e os índios. Dentre os românticos que constroem suas obras a partir da imagem positiva dos índios está o escritor José de Alencar. O livro *Iracema* (1865), por exemplo, narra a história de amor proibido entre um capitão português e uma índia, filha do chefe Tabajara, que tiveram um filho (simbolizando a origem do povo brasileiro). *O Guarani* (1857) é outro romance que tem como tema a relação amorosa de Peri (índio Guarani) e Ceci (branca e européia). O Movimento Romântico, de acordo com Oliveira (2008) nos países americanos recém-independentes construíram o imaginário nacional a partir de características singulares da fauna e flora e do ‘bom selvagem’ para explicar e justificar a miscigenação, entre este nativo heróico (o índio) e o europeu (branco e civilizador).

1.2 BRASIL REPÚBLICA E O PARADIGMA DA INFERIORIDADE DOS ÍNDIOS: OS COADJUVANTES DA HISTÓRIA NACIONAL

A crise do Segundo Império, no final do século XIX, propiciou para que novas teorias sociais (raciais e positivistas, por exemplo) e outras propostas políticas, que divergiam do

¹² OLIVEIRA, 2008.

regime atual, ganhassem maior espaço nos debates dos intelectuais e das figuras políticas da época. A Proclamação da República (1889) gerou novas demandas sobre as configurações da identidade nacional brasileira, visando à legitimação do novo regime político. O governo republicano brasileiro ao mesmo tempo em que investiu nas pesquisas e no desenvolvimento das coleções etnográficas alterou a imagem dos índios construída pelo Romantismo, no que diz respeito à memória nacional. Os índios têm sua uma presença diminuta nas narrativas históricas nacionais que passam a ser construídas.

Postulado pelas teorias raciais a miscigenação ganhou conotação negativa e por isto foi apontado como uma das causas do atraso da nacional. O Brasil, nesse momento, viveu um dilema por ser um país mestiço e por necessitar construir, dentro dos conceitos raciais, sua identidade. O discurso político republicano fez do Brasil uma promessa para futuro, momento em que o país seria uma nação completa, branca e civilizada. Para alcançar este objetivo foi defendida e incentivada a imigração de europeus brancos para o país, acreditando que com isto em algumas décadas o Brasil se tornaria um país de população branca e as ‘raças’ negras e índias estariam extintas.

O historiador Mauro Cezar Coelho (2003) ao discutir as formas como os povos indígenas foram inseridos na história do Brasil, no século XX, chama atenção para o fato de que estas etnias estão relacionadas, em uma quantidade expressiva de trabalhos históricos, às análises feitas sobre o processo colonial, não assumindo os povos indígenas como objetos de seus estudos. Os índios são apresentados ora como coadjuvantes da história, ora como vítimas dos colonizadores. Coelho explica que as teorias raciais que condenavam a miscigenação fizeram com que a imagem do índio símbolo da fundação nacional fosse suprimida. Desta forma, os índios passam a serem caracterizados como indivíduos degenerados e preguiçosos e por este motivo não se adequaram ao desenvolvimento colonial.

Como se pode notar, a formulação de uma imagem do índio caminhou quase que no mesmo sentido – o de atribuir-lhe um papel passivo, quase inexpressivo, na formação histórica do Brasil. Constitui-se, portanto, uma visão em tudo afeita ao que diziam os primeiros ideólogos de uma História do Brasil no século XIX, para quem o índio representava um ideal de unificação, em função de sua passividade. A falência daquele ideal não promoveu, contudo, um novo dimensionamento de sua participação histórica, antes contribuiu para a construção de visões que a diminuía.¹³

Myrian Sepúlveda dos Santos (2009), ao discorrer sobre a construção dos símbolos nacionais no Brasil, coloca que a tentativa de construir a identidade brasileira pautada nas tradições ancestrais indígenas não foi capaz de criar elementos fortes o suficiente para

¹³ COELHO, 2003.

estabelecer a união nacional. As pesquisas sobre os povos indígenas prosseguiram e ganharam maior espaço nos museus, porém para a historiografia os modos de vida destes povos eram percebidos como formas ultrapassadas, não tendo espaço para elas no presente da nação.

As instituições voltadas para a construção da memória nacional, a exemplo do Museu Histórico Nacional, Museu Imperial de Petrópolis e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foram criadas, na primeira metade do século XX, para preservar e organizar o patrimônio que assegurasse a singularidade nacional¹⁴. Nestas instituições prevaleceu o discurso valorizando o culto ao Império, a nobreza e as tradições do passado brasileiro.

O Museu Histórico Nacional (MHN) foi inaugurado, em 1922, durante os festejos da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, como parte das comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil. O MHN foi o primeiro museu brasileiro criado para narrar à história nação brasileira, focando suas exposições nos feitos e personagens da elite país e dos tempos áureos do Império. O primeiro diretor desta instituição foi Gustavo Barroso que em seu discurso valorizava os grandes feitos militares do passado e a expansão territorial. A ênfase em preservar este passado, considerado por Gustavo Barroso glorioso, entrava de certa forma em conflito com os atores sociais que estavam mais preocupavam em projetar o futuro do Brasil, do que preservar seu passado.

Em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeiro órgão federal responsável pela salvaguarda do patrimônio nacional. José Reginaldo Gonçalves (1996) em seu livro *A retórica da Perda* analisa os discursos sobre patrimônio cultural divulgado pelo SPHAN e a maneira como estas construções narrativas foram desenvolvidas por dois de seus diretores: Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães. Os primeiro período do SPHAN (1937-1979) foi focado nos processos de tombamento de monumentos arquitetônicos, em sua maioria da arte barroca¹⁵. Estes monumentos transformados em patrimônio artístico e histórico do Brasil serviam como instrumento para educar a população sobre a importância “dos valores permanentes da

¹⁴ Para além dos processos de tombamento existem outras formas de preservação simbólica, a exemplo das fotografias, dossiês, cartas, relatórios etc. Que fazem parte das coleções particulares, arquivos, bibliotecas dentre outras instituições.

¹⁵ Gonçalves (1996) aponta alguns dos motivos para a escolha destes monumentos. O primeiro motivo presente no discurso de Rodrigo Melo Franco de Andrade - pautado nos conceitos de ‘tradição’ e ‘civilização’, estabelecendo uma comparação entre as sociedades européis, vistas como evoluídas, nível este que deveria ser alcançado pela nação brasileira - residiu no fato do estado de Minas Gerais abrigava as principais construções do século XVIII. Em segundo lugar o estado foi o palco da Inconfidência Mineira, considerada um dos marcos da história nacional.

civilização”¹⁶, para a assimilação da unidade nacional e para o sentimento de continuidade na história.

O Museu Imperial de Petrópolis (MI), inaugurado em 1940, é mais um exemplo da construção da memória republicana, buscando sua consagração nos símbolos áureos do período imperial. Incentivado pelo presidente Getúlio Vargas, o Museu Imperial constrói um discurso em que a imagem de D. Pedro II possui uma conotação positiva, quanto um chefe de Estado que garantiu a unidade nacional e prosperidade econômica. De acordo com a análise feita por Santos (2004; 2006) o MI buscou reconstruir ambientes suntuosos, transmitindo a impressão de pompa, luxo e brilhantismo da monarquia, no Brasil.

Novas propostas antropológicas ganharam força em âmbito internacional, no final da década de 1940, em consequência da justificativa utilizada para a eclosão da Segunda Guerra Mundial, pautada na supremacia racial. A proposta dos antropólogos engajados consistia em acabar com as idéias racistas e estimular a valorização da pluralidade cultural. Regina Abreu (2007) denomina tal movimento como ‘antropologia da ação’, pelo fato de que muitos antropólogos passaram a lutar junto aos grupos sociais, para que estes conquistassem reconhecimento e visibilidade. No contexto brasileiro são criados o Museu Nacional do Folclore e o Museu do Índio, ambos na década de 1950, para divulgação da cultura popular e dos povos indígenas, respectivamente, existentes no Brasil.

1.3 MUSEUS ETNOGRÁFICOS, ETNOGRAFIA E POVOS INDÍGENAS

A tradição de museus, no Brasil, ganhou maiores proporções no século XX, com a valorização destas instituições pelo regime republicano e maior autonomia dos estados em relação à União. Grupioni (2008) aponta o Museu Paulista, o Museu Paraense e o Museu Nacional como as primeiras instituições financiadas e a abrigar as pesquisas científicas sobre os povos indígenas e a apoiarem os estudiosos estrangeiros e nacionais, formando coleções com os artefatos recolhidos nas expedições e publicando os primeiros trabalhos e monografias sobre etnografia no país.

¹⁶ GONÇALVES, 1996.

Museu Paraense¹⁷, inaugurado em 1894, foi o único museu brasileiro, no século XIX, a ter uma seção específica para área de antropologia, com alguma autonomia em relação aos estudos de ciência natural. Em 1894, o então governador Lauro Sodré convidou o cientista suíço Emílio Augusto Goeldi para assumir a direção do Museu Paraense. Emílio Goeldi investiu em novas pesquisas etnológicas para reunir documentações atualizadas, contratou cientistas estrangeiros para trabalhar nas seções dos museus e Sob o comando de Goeldi, que formou coleções zoológicas, botânicas, geológicas e etnográficas, além do Boletim Científico. Goeldi teve grande importância também na política brasileira, trabalhando junto ao Governo para delimitar as fronteiras entre Brasil e Guiana Francesa¹⁸. Já o Museu Paulista, somente em 1946, passou a dividir seus setores em quatro seções técnico-científicas de História Natural, Etnologia, Numismática e Documentação Lingüística.

O Museu Nacional desde seus primórdios recebeu investimentos para reunião e organização de suas coleções, desde os imperadores do Brasil, pela ligação da instituição com Marechal Rondon e, posteriormente, com o SPI. Outro figura de destaque do Museu Nacional foi Heloísa Alberto Torres que assumiu a direção do Museu Nacional, entre os anos de 1938 até 1951. Heloísa Torres acumulava ainda os cargos de conselheira no CNPI e no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas no Brasil. Este último órgão era responsável pela autorização das pesquisas feitas por estrangeiros em território nacional e da exportação de artefatos e exemplares da fauna e flora. Heloísa Torres desta maneira estava em posição estratégica que lhe permitiu adquirir diversos artefatos para a coleção do Museu Nacional, através das parcerias com os pesquisadores estrangeiros e do confisco de artefatos (através do Conselho de Fiscalização).¹⁹

Os artefatos eram percebidos, neste período, como a totalidade do conceito de cultura, em que a escala evolutiva das sociedades humanas eram classificadas tendo como base as matérias primas utilizadas na confecção dos objetos e no grau de complexidade que envolvia sua produção. A cultura material dos povos ameríndios, por exemplo, eram classificados como 'exóticas' e 'primitivas', quando comparadas com os produtos das sociedades ocidentais - estas se apresentavam como estando em estágios mais evoluídos. Os museus etnográficos reuniam em suas coleções artefatos de diferentes povos e os expunham de acordo com sua

¹⁷ O reconhecimento do Museu Paraense quanto uma repartição do Estado foi oficializado com a Lei nº 713 de 12/04/1972. Até 1894 o museu passou por várias dificuldades pela falta de verbas e pessoas especializadas na preservação de sua coleção, inclusive ficou fechado entre os anos de 1888 a 1891, quando é reaberto sob a direção de Ernesto de Sá Acton.

¹⁸ Diante de todos os seus esforços o naturalista recebeu uma homenagem com a mudança do nome do Museu Paraense de História Natural e Etnologia para Museu Emílio Goeldi, em 1931.

¹⁹ COUTO, 2005.

morfologia, sem contextualizar os papéis sociais que tais objetos assumiam nas sociedades de origem.

A construção da imagem de um grupo, através de artefatos (que são, na verdade, fragmentos de um todo coletivo) é questionada por James Clifford (1994) ao desconsiderar as particularidades do labor dos produtores, assim como as funções específicas dos artefatos dentro da dinâmica social, o que gera a impressão errônea de uma cultura estática, por não levar em consideração as transformações culturais. José Reginaldo Gonçalves (2007) atribui tal processo aos propósitos políticos de paralisar as culturas subjugadas por determinados sistemas de poder, impedindo a construção de novos discursos e narrativas da história que divergissem dos interesses dos grupos dominantes.

Gonçalves (2007) construiu sua análise sobre as relações entre as coleções etnográficas e as teorias antropológicas, do século XIX, partindo da definição de coleção inaugurada por Krzysztof Pomian, em que os objetos são percebidos como parte dos sistemas de trocas sociais e simbólicas de “distintas categorias sociais”. Estas coleções funcionariam, então, como mediadores entre o visível e o invisível de um processo universal inerente a todos os grupos sociais. As exposições etnográficas ao estabelecerem classificações dicotômicas como ‘primitivo’ e ‘evoluído’ tinham como propósito definir a própria subjetividade das sociedades ocidentais, para que estas pudessem se autovalorizar a partir do ‘outro’. Neste sentido as coleções e exposições etnográficas são representações parciais de sociedades complexas.

[...] uma coleção é sempre parcial, ela jamais atinge uma totalidade. Pela sua natureza mesma, ela problematiza essa totalidade, já que uma coleção jamais se fecha. Trata-se portanto de um conhecimento sempre situado, produzido a partir de um conhecimento sempre situado, produzido a partir de um conhecimento situado numa posição relativa. Um sujeito limitado a produzir, portanto, ‘verdades parciais’.²⁰

Gonçalves (2007) descreve duas modalidades de exposições etnográficas. A primeira denominada tipológica organizava os objetos em uma linha de evolução, dispostos da direita para esquerda (fazendo uma analogia à maneira como se lê), começando com os artefatos mais simples para os mais elaborados. O público era induzido por uma seqüência de ‘estágios’ em que se encontravam cada sociedade em forma crescente, não levando em conta os contextos e significados que cada objeto tinha para suas sociedades de origem. O segundo modelo de organização procurava contextualizar os objetos, localizando-os geograficamente e

²⁰ GONÇALVES, 2007, p.49.

as sociedades que os produziram, através da construção de cenários que reproduziam cenas cotidianas. Mesmo este tipo de expografia, as sociedades eram percebidas através de seus produtos tangíveis, restringindo o espaço para a reflexão quanto as dinâmicas e transformações sociais.

Os estudos culturais são sempre orientados pelos conceitos ‘nós’ e ‘eles’. Michael Pollak (1989) analisa o homem quanto um ser social, que depende das relações coletivas para construir sua identidade, sendo através da observação de outros (individuo ou coletividade) que a identidade social e individual vai sendo construída. Pollak conclui com esta análise que a identidade é um processo inter-relacional em que a diferenciação é estabelecida através da comparação. Neste sentido, os estudos sociais voltados para outros povos, que não ao do pesquisador, tem a finalidade de compreender as estruturas e dinâmicas do ‘outro’, criando mecanismos para estabelecer classificações e hierarquias entre a própria cultura (‘nós’) e as demais (‘eles’), com propósitos políticos e econômicos específicos.

O trabalho etnográfico decodifica as práticas sociais dos grupos estudados, através da observação, documentação e entrevistas. Não é possível ver o produto do trabalho etnográfico como algo neutro, pois este é fruto das relações entre o pesquisador e o pesquisado, em que a simples presença daquele no espaço deste faz com que o grupo passe a refletir sobre suas práticas e o porquê são objetos de curiosidade. Os discursos e comportamentos dos indivíduos estudados são moldados de acordo com a imagem que querem transmitir. A etnografia pode ser percebida, por este prisma, como uma prática que reorganiza as estruturas sociais, ao selecionarem fatos e experiências e destacando-as da dinâmica cotidiana, estabelecendo a posição de determinados grupos e culturas nos quadros e relações sociais. A etnografia, neste sentido, é interpretada como a prática de interpretar as culturas, que fixam aspectos pontuais dos saberes, práticas e ritos de determinada sociedade.

O interesse dos pesquisadores pelas práticas sociais de outros grupos também estimulam a indução para que estes grupos realizem determinados ritos que há muito tempo não praticavam. Este processo foi registrado por Curt Nimuendajú, em suas cartas sobre seu trabalho de campo entre os povos indígenas no Brasil, na primeira metade do século XX. A presença de Nimuendajú, para a antropóloga Marta Rosa Amoroso (2001), era “atuante nos conflitos com fazendeiros e patrões na condição de representante do Estado faziam ressurgir das cinzas rituais e instituições nativas aparentemente esquecidas”. O autentico, assim, não está no objeto em si, mas nos modos como estes são reconhecidos e certificados. Não há um trabalho de pesquisa com grupos sociais sem que este processo influencie em novas percepções e comportamento para o grupo estudado.

O estabelecimento de relações mais estreita entre alguns pesquisadores e os povos indígenas brasileiros possibilitaram o engajamento daqueles na luta contra o desrespeito aos direitos indígenas. As relações entre estes atores sociais contribuíram tanto para a nacionalização do território brasileiro, quanto para criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e para a própria mediação entre este órgão governamental e os povos indígenas.²¹

1.4 DO SERVIÇO ETNOGRÁFICO A IMPLANTAÇÃO DE UM MUSEU PARA A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO E MEMÓRIA INDÍGENA

No Brasil a questão indígena é pensada, no início do século XX, dentro dos princípios positivistas e do postulado burguês de igualdade e cidadania quanto direitos universais. Por isto era necessário criar um sistema que intermediasse as negociações entre os índios e as demais instâncias sociais e governamentais, com o objetivo de integrar toda a nação ao sistema capitalista e republicano. A ideia defendida pelos positivistas era a assimilação gradual dos índios nas práticas ocidentais.

Em fevereiro de 1910, é divulgado pelo então primeiro-ministro Rodolpho Nogueira da Rocha Miranda a criação do Serviço de Proteção ao Índio e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPLITN), ligado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC)²². O SPLINT tinha por objetivo catequizar os índios e transformá-los em trabalhadores úteis ao Estado. O Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon foi convidado para dirigir o SPLITN. O anúncio foi feito ao público no Museu Nacional, que era o principal repositório das coleções científicas oriundas das expedições, no território brasileiro. Antonio Carlos de Souza Lima (2006) coloca que a nomeação do Rondon como presidente do SPLITN está ligada a sua importância como figura formadora de opinião²³. A política de tutela posta em prática pelo

²¹ AMOROSO (2008); FAULHABER (2008).

²² A filiação do SPLITN ao MAIC está relacionada à necessidade de criar mão-de-obra nacional para as pequenas áreas agrícolas e fixar as fronteiras geográficas do Brasil, como, também, trabalhar para que as populações que ainda não se enquadravam na identidade nacional fossem incorporadas a ela. De acordo com Lima (2006) este princípio tutelar é estendido por toda a nação, em que o estado se torna o “guia civilizador” de todas as populações que ainda estão à sua margem.

²³ De acordo com Lima (2006) Rondon foi selecionado pela sua ligação, dentre outras, com Domingues Sergio de Carvalho, que na época era ex-professor da Seção de Antropologia, Etnologia e Arqueologia do Museu Nacional e membro SNA. Rondon também possuía vínculos com Hermes da Fonseca, durante sua formação militar. Rondon chefiou a implantação das Linhas Telegráficas, para implantar uma rede de comunicação entre as diferentes regiões do país. Em 1900, a 5ª Comissão Construtora de Linhas Telegráficas do Mato Grosso (que ficou conhecida como Comissão Rondon) Rondon, rumava em direção ao sertão não só para instalar as linhas de comunicação, mas também para reunir informações sobre a geofísica e as culturas indígenas habitam o interior

SPI comungava com a concepção de que o modo de vida indígena era um estágio transitório e que os índios gradualmente seriam incorporados a dinâmica ocidental e fariam parte da população brasileira como meros camponeses. As políticas indigenistas adotadas pelo novo órgão foram oficializadas dentro do Decreto n. 9.214 de 15/12/1911, reconhecendo o direito dos índios de viverem de acordo com suas próprias práticas sociais, mas também previa a assimilação destas sociedades de formas gradativas. Sobre este decreto Paulo H. Porto Borges (2005) coloca que:

A nova legislação indigenista garantia pontos fundamentais, como “a proteção ao índio em seu próprio território” além da “plena garantia possessória, de caráter coletivo e inalienável, das terras que ocupavam, como condição básica para sua tranqüilidade e seu desenvolvimento” (Ribeiro, 1979: 140). Apesar das diversas garantias na letra da lei, o que por si só já pode ser considerado um avanço em relação à política anterior, raras vezes esta legislação foi levada até suas últimas conseqüências quando se confrontava com os interesses do grande capital.

Em 1918, o SPLITN é transformado em Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Durante a sua existência o SPI sofre com várias transferências ministeriais. Em 1930, por exemplo, o órgão é transferido para o Ministério da Guerra, por conta do interesse do Governo em intervir junto às comunidades indígenas de fronteiras, para impedir, entre outras coisas, que indivíduos não brasileiros atuassem na educação das populações indígenas (que incluía o combate quanto às intervenções missionárias, alegando que os índios deveriam receber uma educação cívica, direcionada a prestações de serviços a pátria). Em 1939, o SPI voltou a ficar subordinado ao Ministério da Agricultura, por conta das mudanças políticas do Estado Novo, que dentre as propostas governamentais estava a de organizar o trabalho na área rural do país, capacitar a mão-de-obra no campo, criar Colônias Agrícolas e investir nas pesquisas socioeconômicas dos trabalhadores rurais. O conhecimento que os agentes do SPI possuíam das tribos indígenas foi fundamental para identificar quais grupos estariam mais aptos para o trabalho e os que ofereceriam menor resistência para se fixarem nas Colônias Agrícolas.

O interesse no mapeamento socioeconômico dos povos indígenas explica o investimento que o SPI recebeu do Governo brasileiro para a criação do Serviço Etnográfico, em 1941. Isto mostra que os fatores que contribuía para o financiamento do Serviço Etnográfico iam além do movimento de alguns intelectuais da época em registrar as culturas indígenas, por considerá-las parte do patrimônio nacional e pelo temor do desaparecimento destas sociedades por conta do avanço da civilização. Claro que havia o interesse de

do país. Grandes dossiês foram feitos com mapas topográficos, fotografias, filmes e objetos das populações indígenas. Estes documentos que descreviam a dinâmica das sociedades indígenas, que ratificavam a necessidade de tutela dos índios e estabelecer políticas educacionais que integrassem estas culturas ao projeto nacional.

estudiosos de registrar as línguas, costumes e organização social dos povos indígenas, conhecimento este que tinha por objetivo além da preservação cultural destes povos, solucionar um problema estrutural do SPI, quanto à capacitação de seus agentes regionais, que eram recrutados entre a população não-índia da região e, que por não ter nenhum preparo e informações escassas sobre os sistemas sociais dos povos indígenas, eram facilmente aliciados pelos políticos locais, latifundiários e extrativistas contrários as ações do SPI. Desta forma o recolhimento e sistematização dos dados sobre as populações indígenas funcionariam também como ferramenta para capacitar os agentes regionais, melhorando suas relações com os índios e acelerando a assimilação destes.²⁴

Ione Couto (2009) fez uma análise da história do Serviço Etnográfico, em sua tese de doutorado, em que apresenta em linhas gerais os funcionários que contratados, em 1942, para atuarem neste setor. Dentre os oito contratados, quatro ficaram responsáveis pela parte administrativa, enquanto os demais - Harald Schultz, Heinz Forthamann, Charlotte Sophie Rosenbaum e Nilo de Oliveira Velloso – ficaram responsáveis pela organização das expedições e produção dos documentários. Os quatro últimos funcionários mencionados não eram etnógrafos - mas oriundos das áreas de cinema, fotografia, propaganda - e somente Nilo de Oliveira Velloso não havia trabalhado para o Governo brasileiro, anteriormente ao ingresso no Serviço Etnográfico. A intenção política do então presidente Getúlio Vargas, ao financiar os trabalhos desenvolvidos pelo Serviço Etnográfico, era produzir um material áudio-visual que promovesse os serviços públicos de cunho assistencialista e de divulgar o projeto de desenvolvimento e integração da nação. Os filmes e fotografias produzidos pela equipe do Serviço Etnográfico, chefiada por Harald Schultz, foram divididos em dois planos: um de cunho científico, destinado aos pesquisadores etnográficos – captando os aspectos tradicionais dos povos indígenas, incluindo as habitações, os artefatos e a fauna e flora local -; e outro de cunho jornalístico, em que seriam incluídos os ‘benefícios proporcionados’ aos índios, pelo Governo brasileiro através da tutela do SPI.

Com a publicação do Regimento Interno do Serviço de Proteção ao Índio, em outubro de 1942, o órgão passou a contar com três seções: Seção de Administração (SA), Seção de Orientação e Fiscalização (SOF), Seção de Estudos (SE). As duas primeiras já existiam, porém eram denominadas apenas como 1º Seção e 2º Seção. A SE ficou responsável pela “pesquisa etnográfica, arquivo cinematográfico, biblioteca, divulgação e intercâmbio, censo indígena e museu; cuja orientação não foi definida”²⁵. O Serviço Etnográfico foi incorporado

²⁴ COUTO, 2009.

²⁵ COUTO, 2009, p.52.

ao SE e este passou a ser referência na produção de conhecimento científico do SPI. No que tange a organização e utilização da coleção etnográfica, era na Seção de Estudos que os artefatos eram tratados, documentados e organizados (em armários e mesas) por técnicos especializados. A partir desta coleção várias exposições foram organizadas, assim como a realização de empréstimo para diferentes instituições de ensino e pesquisa. Contudo ainda não havia um nome ou uma estrutura que pudesse ser identificada como um museu.

1.4.1 A Criação do Museu do Índio

Aliado a reestruturação do SPI, a nomeação de José Miranda da Gama Malcher como diretor do órgão, em 1951, foi fundamental para as reformas que propiciaram as condições favoráveis para a criação de um museu subordinado à Seção de Estudos. Dentre as medidas adotadas por Malcher estiveram: a compra de mobiliário novo para o acondicionamento e exposição da coleção etnográfica e a efetivação dos etnógrafos Darcy Ribeiro e Max Boudim, possibilitando a nomeação de Ribeiro, em 1952, como chefe da Seção de Estudos. O objetivo de Malcher era de melhorar a imagem do SPI que convergiu com a vontade de Darcy Ribeiro de concretizar a proposta de organização de um museu.

A partir de cartas pessoais e documentos oficiais produzidos por Darcy Ribeiro, Couto (2009) apresenta alguns elementos que nos fazem compreender os motivos que levaram Ribeiro a construir um museu voltado para educar o olhar do público visitante no que tangia a valorização das culturas indígenas. O primeiro ponto seria o descontentamento de Darcy Ribeiro quanto às práticas do SPI junto aos índios, que segundo sua perspectiva, divergia do discurso institucional. Para Darcy a política do SPI estava ligada a assumir a responsabilidade de mediador entre os povos indígenas e a sociedade civil e de possibilitar a demarcação de suas terras, porém o que vinha acontecendo de fato era a assimilação compulsória dos índios. O segundo ponto estava ligado aos objetos etnográficos, que para Darcy Ribeiro deveria ser percebido como parte do patrimônio nacional e - diferente do que muitos intelectuais da época acreditavam - possuía forte poder estético²⁶. O museu neste sentido seria uma ferramenta relevante para a promoção de seu projeto político de defender e preservar as culturas indígenas. De acordo com a antropóloga Regina Abreu (2007, p.120):

²⁶ Cabe aqui relativizar que o conceito de beleza e classificação estética, pois os artefatos eram avaliados quanto sua beleza pelos padrões ocidentais e não na perspectiva e significado destes objetos para as populações indígenas

A proposta de Darcy [Ribeiro] era, portanto, apresentar uma narrativa humanista e contemporânea da alteridade, na qual os índios aparecem como indivíduos vivos, portadores de culturas diversificadas, contrariando a visão evolucionista que os colocava no passado. Darcy se opõe à visão do índio genérico e romantizado, e vê o museu como um lugar propício para apresentar suas diferenças.

Antes da construção do museu, Darcy Ribeiro realizou pesquisas de opinião sobre a imagem que a população civil tinha dos índios brasileiros. Foram entrevistadas crianças, jovens, estudantes, populares e analisadas as imagens divulgadas sobre os índios nos veículos de comunicação (televisão, rádio, cinema e imprensa escrita). O resultado obtido quanto à opinião pública, de um modo geral, estava dividida em duas vertentes: de um lado a imagem de seres inferiores intelectualmente, sem qualidades humanas e preguiçosas; de outro lado à imagem idealizada de seres de caráter aventureiro, altruísta e nobres. Em relação aos veículos de comunicação foi constatado que divulgavam uma imagem estereotipada dos índios baseada nos filmes e histórias inspirados nas narrativas norte-americanas de *far-west*.²⁷ Estas concepções, de acordo com Mário Chagas (2003), eram vista por Darcy como efeito, em grande parte, das representações das culturas indígenas nos museus etnográficos, que não instigavam o interesse pelo lado humano dos índios, o que conseqüentemente despertavam a perplexidade e o horror, impossibilitando a compreensão de tais culturas.

Para o desenvolvimento do projeto de implementação do Museu do Índio (como foi denominado) Darcy Ribeiro contou com a colaboração do museólogo Geraldo Pitaguary, Hebert Baldus e Eduardo Galvão, dentre outras coisas, para selecionar o mobiliário, dispor os artefatos e selecionar os objetos que seriam expostos. O Museu do Índio foi inaugurado em 19 de abril de 1953, junto às comemorações do Dia Nacional do Índio, instalado nas dependências do SPI, na Praia Vermelha (Rio de Janeiro). “Das peças selecionadas para compor a primeira exibição, foram escolhidos os objetos dos índios do Xingu, Kadiwéu, Terena, Bororo e Karajá, então recolhidas por Pitaguary em 1950, em sua primeira viagem etnográfica.”²⁸

A missão do Museu Índio consistia em derrubar o preconceito contra as culturas indígenas, organizando exposições que mostravam as semelhanças entre os índios e as demais culturas, de maneira que fosse possível perceber que todos os indivíduos são iguais, enquanto seres humanos e que todos interagem com a natureza em busca de liberdade, inovações e felicidade. Um aspecto singular do Museu do Índio era o papel do “explicador”, um mediador

²⁷CHAGAS, 2003.

²⁸ COUTO, 2009, p.269.

que conduzia a uma leitura da exposição, auxiliando a desconstrução da imagem de um índio genérico, através da ênfase às particularidades de cada cultura indígena e as diferenças entre si.

Ao que tudo indica, visitar o Museu do Índio nos seus primórdios era uma espécie de entrada em outro território, cujas regras de leitura e comportamento precisavam ser aprendidas. Ao colocar-se como lídimo defensor da “causa indígena” o Museu apresentava-se também como voz autorizada a falar pelo “outro” e a dizer que o “outro” e o “nós”, não são apenas diferentes, como também semelhantes. Mesmo relativizando o uso genérico da categoria índio o Museu não deixou de utilizá-la e não deixou de ensinar um discurso que na prática genericamente absorvia o índio no âmbito do nacional.²⁹

O Museu do Índio passou por diversas modificações e enfrentou vários problemas financeiros e de apoio, para o desenvolvimento de suas atividades e prestação de serviços. Em 1978, o Museu do Índio é obrigado a se mudar, do prédio do Ministério da Agricultura, no Maracanã, onde ficou sediado de 1954-1977, por conta das obras do metrô, transferindo-se para o bairro de Botafogo. O prédio principal do Museu do Índio passa a ser uma mansão construída, no século XIX, para ser residência do empresário da indústria alimentícia João Rodrigues Teixeira, tombada pelo IPHAN, como uma das construções exemplar arquitetônico representativo do período de urbanização do bairro de Botafogo. O Museu permanece no mesmo endereço até a presente data e é um dos pontos culturais do bairro, que abriga um dos principais cartões-postais do país: a Enseada de Botafogo (com os morros do Pão de Açúcar e da Urca) e centros culturais (Museu Villa-Lobos, Museus Casa Rui Barbosa, Museu do Índio), além de cinemas e shoppings.

Em relação às questões administrativas, o Museu do Índio passa a ser subordinado, em 1963, ao Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), dentro do setor da Seção de Documentação e Divulgação. Com as mudanças administrativas brasileiras todos os órgãos referentes à questão indígena foram agrupados na Fundação Nacional do Índio (FUNAI), com a extinção do SPI. O Museu do Índio passa assim a ser um órgão da FUNAI / Ministério da Justiça, em 1967. Neste mesmo ano, boa parte dos documentos do antigo SPI é perdida em um incêndio. O fim da ditadura militar, no Brasil, e a retomada do discurso democrático são outros acontecimentos que trazem mudanças para a dinâmica da instituição.

O Museu do Índio possui desde sua gênese transmitir a um público não-índio e urbano a riqueza e a diversidade dos povos indígenas lutando contra o estereótipo de um primitivismo e homogeneidade, que foi estabelecida no imaginário nacional. Levando em consideração os

²⁹CHAGAS, 2003, p.226.

conflitos internos à instituição e os diferentes interesses que permeiam suas atividades, o Museu do Índio pode ser percebido como um espaço em que há uma abertura para divulgar as diferentes memórias dos diferentes povos indígenas que fazem parte da nação brasileira, mas que ficaram de certa forma esquecidas / silenciadas em outras instituições responsáveis por representar a história nacional.

2 MOVIMENTOS INDÍGENAS E EXPERIÊNCIAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO E DE MUSEALIZAÇÃO

Vários grupos étnicos foram, por muitos séculos, inseridos em classificações genéricas (a exemplo do termo ‘índio’), suprimindo seus direitos de autonomia no que tange suas estruturas sociais e práticas culturais distintas. Os grupos indígenas atuais são consequência dos diversos processos históricos que precede inclusive o início da colonização. Miguel Bartolomé (2006) coloca que os grupos sociais encontrados pelos conquistadores europeus, no século XVI, na América, eram formações recentes e que as práticas coloniais foram responsáveis tanto pela destruição de grupos indígenas quanto pela criação de novas identidades.

A evangelização e catequização dos índios, já no século XVI, promoveram uma dinâmica interessante no que diz respeito às relações entre as crenças dos povos indígenas e a doutrina cristã. De acordo com Lúcia Oliveira (2008), os missionários utilizavam elementos da cultura indígena para realização de peças teatrais, como forma de lhes causar admiração e espanto. A catequese, neste momento, era mais uma forma de fazer os índios gostarem da religião, do que entender as práticas católicas. A utilização dos símbolos das culturas indígenas possibilitou que tais expressões pudessem conviver (e sobreviver) com a cultura ocidental.

Os autos eram montados nos pátios das igrejas ou em tabladros especiais e expressavam o sincretismo religioso e cultural. Faziam uso de símbolos, costumes e tradições indígenas, estabelecendo pontos de ligação com o cristianismo. A presença do diabo, por exemplo, explorava o pavor dos índios pelos maus espíritos. Anjos e santos eram apresentados como defensores dos mortos. Incenso, água benta, rosário, santinhos, ex-votos, círios, tudo isso era usado mais para que os índios passassem a gostar da religião do que para que entendessem o catecismo. [...] Assim, o teatro e a música serviam para atrair, explorando o gosto pelo canto e pela dança.³⁰

Os aldeamentos, no período colonial, foram espaços de socialização entre diferentes etnias, que tiveram que conviver com as novas práticas sociais impostas pelos colonizadores. Em contra partida formavam-se núcleos de resistência e aliança entre diferentes grupos indígenas. Friedrich Siering (2008), ao refletir sobre a resistência indígena no período colonial aponta que nos aldeamentos, por exemplo, os índios podiam se organizar e camuflar suas práticas culturais e interesses políticos, enquanto os colonos acreditavam que estavam

³⁰ OLIVEIRA, 2008, p.21.

controlando-os. O fato de estes índios aldeados estarem mais próximos dos órgãos administrativos auxiliava-os a reivindicar seus direitos reconhecidos na própria legislação colonial. Havia outras formas de resistência como as fugas para os sertões, a luta para não perderem suas terras e na realização de seus ritos religiosos.

A disciplina imposta aos índios para que se tornassem vassalos do reino português envolvia uma resistência pouco conhecida: frequentemente os índios negavam o aprendizado, abandonando os aldeamentos em busca de seus territórios nos sertões. Não era de reconhecimento do cristianismo o problema, mas a dificuldade em abandonar seus costumes mágicos e religiosos, regras de parentesco (poligamia e outros).³¹

As generalizações criadas pelos colonizadores e a perda do valor etnográfico dos grupos indígenas ao incorporarem práticas acidentais tornaram invisíveis muitos dos seus atos de resistência e preservação de suas identidades étnicas. O surgimento de novas configurações sociais ou o ressurgimento de grupos considerados extintos são discutidos por Miguel Bartolomé, que denomina tal processo como etnogênese. A etnogênese nada mais é que a capacidade dos grupos étnicos de reconfigurarem suas práticas a partir das relações intergrupais e adaptação ao meio ambiente. Para Bartolomé (2006, p.43) “a etnogênese apresenta-se como processo de construção de uma identidade compartilhada, com base em uma tradição cultural preexistente ou construída que possa sustentar a ação coletiva”³². Este processo é inerente a qualquer grupo social e sua história de contato, porém se tornou necessário classificar o surgimento de novas etnias e o ressurgimento daquelas consideradas extintas, de maneira a dar visibilidade às demandas sociais e políticas destes grupos.

O contexto de ressurgimento de uma determinada etnia é algo complexo e que envolve diversos fatores. A etnogênese faz parte da trajetória do grupo e sua relação com seu próprio passado histórico. Este dinamismo social é inerente aos processos e a complexidade interna do grupo social, que deve ser levado em conta para entender sua capacidade de assimilar novos códigos sociais. Em outras palavras, para que novos códigos sejam inseridos em uma cultura estes devem ter uma lógica semelhante às estruturas que já fazem parte do conjunto de códigos do grupo em questão.

A continuidade de um “nós” diferenciado advém também da existência de um grupo diverso para considerá-lo como “outros”. A etnogênese propõe então um novo conteúdo e um sentimento étnico, possível à diferenciação historicamente constituída. Nesses, casos, as identificações não se “inventam”, mas se atualizam, embora a atualização não recorra necessariamente a um modelo pré-hispânico já

³¹ OLIVEIRA; FREIRE, 2006, p.27.

³² BARTOLOMÉ, 2006, p.43.

existente. Recupera-se um passado próprio, ou assumido como próprio, a fim de reconstruir um pertencimento comunitário que permita um acesso mais digno ao presente. Não se trata de uma invenção voluntarista, mas da expressão de um processo de produção simbólica concernente aos ideólogos e a todos os protagonistas.³³

O reconhecimento de determinada identidade está estritamente ligado às classificações atualizadas e construídas socialmente. As políticas de integração das comunidades indígenas às práticas nacionais permitiram, em contra partida, que os mecanismos políticos ocidentais fossem apropriados por determinadas lideranças indígenas e utilizados em prol de suas lutas (organizações sindicais, partidárias, associações etc.). Entre as décadas de 1960 e 1980 diferentes grupos indígenas (inclusive os que eram historicamente inimigos) começam a se unir, ao perceberem que seus problemas advinham de causas comuns e que sua união ajudaria a fortalecer o movimento.

2.1 AS ASSEMBLEIAS INDÍGENAS E SUAS LIDERANÇAS NA DÉCADA DE 1970

Na década de 1970 o Governo brasileiro propôs uma política de emancipação daqueles grupos e / ou indivíduos, que de acordo com as definições oficiais não mais pudessem ser classificados como índios. Esta proposta era uma forma de tirar do Estado a responsabilidade de tutela dos índios, na medida em que deixassem de apresentar características estereotipadas do que seria interpretado como elementos das culturas indígenas. Vários atores sociais (dentre eles antropólogos) criaram diferentes organizações para reagir contra esta proposta política, a exemplo: das Comissões Pró-Índio, da Associação Nacional de Ação Indigenista e do Centro de Trabalho Indigenista (CTI). Viveiro de Castro (2006) coloca que a mobilização dos índios também aumentou ao perceberem como esta política de emancipação era nociva, visto que corriam o risco de perderem o reconhecimento e legitimidade de suas identidades e seus direitos específicos. A partir deste momento, as lideranças indígenas se tornaram mais visíveis, por se fazerem ativos na esfera política brasileira.

Na II Conferência Geral do Episcopado Latino em Medellín (1968) houve a demanda por parte do clero em discutir sobre a postura e a forma como a Igreja Católica agiria junto aos povos indígenas, no que diz respeito inclusive quanto ao apoio em suas questões políticas. Em 1972 foi criado o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), que atua “junto aos povos

³³ BARTOLOMÉ, 2006, p.57.

indígenas como parceiros políticos em suas lutas por terra e pelo direito de continuarem a ser índios”³⁴. O CIMI teve papel muito importante entre os índios do Uaçá, com destaque para o trabalho realizado pelo padre Nello Ruffaldi e pela irmã Rebecca Spires que, dentre suas ações, incentivaram o uso do *patois*, na comunicação entre os quatro povos. A organização das Assembleias Indígenas do Oiapoque, para tomada de decisões e encaminhamento de reivindicações para as instancias oficiais que possibilitou o início do processo para a demarcação e homologação de suas terras. O padre Ruffaldi também esteve presente nas manifestações para pressionar o Governo a desistir da construção da rodovia BR-156 passando pelas terras indígenas, ainda que não obtivessem sucesso³⁵. Tassinari (2003) coloca que é a partir daí há uma maior interlocução entre os Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na e a formação de uma identidade comum.

Outras organizações foram surgindo, posteriormente, a exemplo da União das Nações Indígenas (UNI), em 1980; a União das Nações Indígenas do Acre (UNI/AC); Aty Guasú Guarani e o Conselho de Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (1992), com sede em Brasília. Quanto à importância da organização e realização de assembleias dos povos indígenas, no Brasil, Paula Caleffi (2003, p.28), expõe que:

Estas assembléias foram fundamentais, pois proporcionaram que os representantes de diversas culturas indígenas, habitantes de diferentes partes do Brasil, tivessem a oportunidade de confrontar e comparar seus problemas e suas realidades, conseguindo assim projetar alguns objetivos em comum. Estas assembléias porém não foram aceitas com tranqüilidade por parte do poder público, sendo várias delas suspensas por ordem da própria FUNAI que temia perder o monopólio de controle sobre grupos envolvidos.

O Convênio 169 sobre Povos Indígenas e Tribais em Países Independentes, assinado pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), em (1989) representa outra forma de mobilização, de âmbito internacional, em prol dos povos indígenas. O Convênio 169 está na base da Declaração Universal dos Direitos dos Povos Indígenas, aprovada em 2007, na Assembléia da ONU, reconhecendo que as sociedades indígenas são preexistentes as formações dos Estados nacionais e, por isto possuem legitimidade para exigir de seus governos a efetivação dos seus direitos. As declarações e convênios não modificam as diretrizes constitucionais de cada país, mas funciona como uma base para construção de políticas em relação aos povos indígenas. As autoras Vivian Urquidi, Vanessa Teixeira e

³⁴ BORGES, 2005.

³⁵ Os índios envolvidos na luta contra a construção da BR-156 e as pessoas que apoiaram os índios, como o padre Nello Ruffaldi e César Oda (então responsável pelo posto indígena no Curipi) sofreram represálias. As lideranças acabaram assinando um acordo, como o Governo, permitindo a passagem d BR-156 por suas terras e a construção de um posto indígena junto à estrada.

Eliana Lana (2008) apontam as principais diretrizes estabelecidas pelo Convênio 169, tais como: a participação dos grupos indígenas na elaboração de leis que possam afetá-los; a promoção da educação nas comunidades indígenas em suas línguas originais e o reconhecimento do direito que os índios têm sobre os recursos naturais em suas terras.

2.2 A CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA DE 1988 E OS DIREITOS INDÍGENAS

Com o fim do período do regime militar, no final dos anos 1970, o Brasil tenta estabelecer uma nova política dita democrática. Esta proposta é pertinente para as reivindicações indígenas, que fazem pressão para que seus direitos sejam incorporados à nova constituição em desenvolvimento. De acordo com Carlos Marés (2001) a Constituição Federativa do Brasil de 1988 rompeu com o paradigma que fez parte das políticas integralistas brasileiras, que perduraram mais de quinhentos anos, ao reconhecer o direito coletivo dos povos indígenas.

Marés (2001) analisa o direito coletivo dos povos indígenas reconhecidos na Constituição de 1988 dentro de três categorias: territorial, cultural e autonomia na organização social. O direito territorial está relacionado com o reconhecimento constitucional de que a propriedade de terras indígenas é um direito natural, não necessitando “de uma lei para terem vigência e reconhecimento”, assim como sua demarcação deve ser feita de acordo com a percepção do limite destes espaços por cada povo indígena, levando em consideração suas dimensões míticas, rituais, farmacológicas e de subsistência.³⁶ Ainda que tenham ocorrido deslocamentos forçados, por conta das políticas de descimentos, e a fusão de diferentes grupos ao longo do processo colonial, a memória coletiva mantém viva a ligação com este território. A demarcação das terras indígenas tem por obstáculo as próprias instâncias do Governo, por serem terras muito cobiçadas (por suas riquezas naturais), entrando na disputa por elas grandes latifundiários, muitos dos quais fazem parte do Governo ou/e possuem alianças com vários políticos.

A segunda categoria está relacionada ao direito cultural, na medida em que possibilita cada grupo manifestar seus ritos e costumes sem repreensões. A dificuldade em manter certa

³⁶ O reconhecimento da propriedade de terra dos povos indígenas é uma política que vem desde o período colonial. A grande diferença está que antes da Constituição Federativa do Brasil de 1988 a liberação de terras para os índios tinha o caráter provisório, visto que a intenção do Estado era integrá-los a sociedade oficial e, conseqüentemente, suas terras deixariam de ser propriedade ‘dos índios’, sob a justificativa de extinção de tais etnias nestas áreas.

autonomia cultural está na intervenção do Estado na educação utilizando um programa pedagógico “universal urbano”, não contemplando um conteúdo diferenciado, que atenda as demandas específicas de cada cultura.

A terceira categoria, referente ao direito de auto-organização social, defende a não interferência externa na administração interna dos povos indígenas. Esta questão é muito delicada, pois há um temor por parte do Estado de que tal autonomia possa criar estados independentes dentro do território nacional. Embora haja momentos que se faz necessária à intervenção do Estado nas comunidades indígenas, por causa das novas configurações que algumas comunidades apresentam, ao agruparem um número cada vez maior de indivíduos, alterando a estrutura tradicional das aldeias e necessitando de obras de infraestrutura (arruamentos, esgotos etc.), fazendo com que tais grupos tenham um diálogo e contato maior com o Estado. Há ainda as interferências de outras instituições, a exemplo dos grupos religiosos e ONGs, que, muitas vezes, interferem diretamente na dinâmica social dos povos indígenas.

Com a homologação da Constituição de 1988 as comunidades indígenas passam a ser percebidas como sujeitos coletivos de direitos coletivos. Utilizando as discussões de Viveiro de Castro (2006) sobre as repercussões identitárias a partir deste novo status jurídico “ser índio” está estritamente ligado ao coletivo indígena e não ao indivíduo em si.

[...] a referência indígena não é um atributo individual, mas um movimento coletivo, e que a “identidade indígena” não é “relacional” apenas “em contraste” com as identidades não-indígenas, mas relacional (logo, não é uma identidade), antes de mais nada, porque constitui coletivos transindividuais intra-referenciados e intra-diferenciados. Há indivíduos indígenas porque eles são membros de comunidades indígenas, e não o inverso.³⁷

A homologação da Constituição Federativa do Brasil de 1988 rompe juridicamente com o processo de assimilação dos povos indígenas, possibilitando que estes indivíduos que outrora negavam ou ocultavam suas culturas indígenas passam a revitalizá-las e a lutar que estas sejam reconhecidas pela sociedade envolvente. Viveiro de Castro (2006) se posiciona contra a necessidade de definir quem é ou não é índio e afirma que esta é uma discussão jurídica e não antropológica levantada pelo Estado, para que os órgãos competentes determinem quais grupos serão contemplados com direitos diferenciados. Para o autor a “indianidade” não pode ser interpretada como um estado transitório de grupos ou indivíduos, que em um determinado momento deixaram de ‘ser índios’, em decorrência do processo

³⁷ CASTRO, 2006.

civilizatório, mas sim como "estado de espírito", que nas palavras do autor é "um modo de ser e não um modo de aparecer".

Viveiro de Castro (2006) propõe uma definição de comunidades indígenas, compreendida como "(1) comunidade fundada em relações de parentesco ou vizinhança, e (2) que mantém laços históricos ou culturais com as organizações sociais indígenas pré-colombianas". A 'indianidade' está além das culturas contemporâneas que se reconhecem quanto índios, pois mesmo com as práticas de catequização, civilização e cidadania não é possível apagar toda a história e memória da população brasileira, da qual as culturas e referências indígenas fazem parte.

A discussão sobre quais grupos podem ser incorporados à classificação de etnia indígena é historicamente longa e complexa e está pautada nas políticas vigentes externas aos povos ameríndios. Mesmo diante das grandes dificuldades que ainda são impostas contra os direitos diferenciados destes grupos, cabe ressaltar o significativo avanço alcançado com a promulgação da Constituição de 1988. Este é o caminho para o Estado deixar de buscar a transição dos povos indígenas entre os supostos níveis evolucionistas, abandonar as políticas de assimilação e garantir mecanismos para a sobrevivência das culturas indígenas e uma boa convivência como os demais segmentos da sociedade nacional.

2.3 A EXPERIÊNCIA DE PATRIMONIALIZAÇÃO E MUSEALIZAÇÃO O INDÍGENA NA PRIMEIRA PESSOA

O patrimônio cultural de um grupo social funciona como um referencial, que garante o sentimento de pertencimento e cria um elo entre os indivíduos e a história do grupo. José Reginaldo Gonçalves (1988) coloca que a noção de patrimônio é inerente a todas as sociedades humanas, com a função de demarcar domínio e estabelecer o sentimento de proprietário e propriedade em relação aos bens culturais. O autor afirma que os "patrimônios culturais podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, através dos quais é definida a identidade de pessoas e de coletividades como a nação, o grupo étnico etc."³⁸. Cabe lembrar que a construção social de um grupo humano e seu conjunto simbólico estão ligados as relações entre os indivíduos tanto na esfera interna quanto externa ao grupo.

³⁸ GONÇALVES, 1988, p.266-7.

Para entender o trabalho da memória é necessário comparar as culturas e entender como elas utilizam os mecanismos mnemônicos para estabelecer a coesão social. A memória está na vivência, na continuidade dos ritos e tradições entre gerações. Utilizando o conceito de Pierre Nora sobre os *lugares de memória*, o museu é percebido com um espaço para preservar determinadas tradições e costumes que fazem parte da história do grupo, mas que não estão tão ativas em suas práticas presentes.

Diante da mobilização e a necessidade de determinar um conjunto patrimonial que garanta aos grupos seu reconhecimento, o museu é utilizado pelos próprios agentes comunitários para defender uma autoimagem, reclamando a reparação histórica, estabelecendo novos esquemas representativos, que valorize estas memórias específicas. As lideranças indígenas passam a utilizar o museu como um espaço de desenvolvimento de atividades diferenciadas, um canal para estabelecer novos diálogos e para divulgar suas culturas para as demais esferas da sociedade. No cenário atual é possível perceber o aumento em organização de exposições etnográficas que se preocupam em problematizar as dinâmicas culturais contemporâneas dos grupos sociais. Pautada na percepção de João Pacheco de Oliveira (2007) o museu aqui é percebido como um espaço de “acumulação de símbolos, sentidos e emoções referidos a uma multiplicidade de atores sociais”, parto da premissa que as exposições devem instigar a reflexão do público e a construção de novos discursos.

A construção dos museus indígenas representa a apropriação de conceitos e práticas ocidentais pelos índios para servirem ao seu favor. Estes novos espaços são criados em contextos políticos e históricos específicos contrapondo-se ou complementando as narrativas expostas nos museus tradicionais. Clifford (2009) faz uma análise comparativa entre os museus nacionais e os locais, no Canadá, em que a história indígena é contemplada, caracterizando aqueles como sendo espaços em que estão expostos objetos que transmitem o sentido de um tesouro nacional e autenticidade. Já nos museus indígenas os objetos e narrativas estão voltados para uma postura de resistência, aos processos de exclusão de suas experiências e combates atuais. Clifford explica que nos museus indígenas, não há uma distinção entre arte e cultura, assim como não se procura fazer uma relação entre as práticas locais e as práticas nacionais, mas sim exaltar aspectos de diferenciação. Pode-se dizer, ainda, que as exposições funcionam como canal para estabelecer novas alianças, chamar atenção para o grupo e intervir na forma como os índios se percebem, contribuindo para o aumento do prestígio e capital político étnico.

Nas instituições responsáveis pela preservação do patrimônio, a exemplo do IPHAN, no final do século XX, ampliaram-se as discussões e o número dos colaboradores que

criticavam a preservação basicamente dos bens que referenciavam as elites nacionais, defendendo a inclusão das diferentes expressões culturais de diferentes segmentos da sociedade nos processos de tombamento. Os defensores da preservação de múltiplas expressões culturais dos diferentes grupos sociais que compõem a nação brasileira são percebidos através da implantação de novas políticas de preservação do patrimônio, como por exemplo, a criação do Inventário dos Saberes Tradicionais, na década de 1990, com o objetivo de salvaguardar os saberes e sua perpetuação.

Todas as discussões ligadas ao patrimônio cultural e suas regras classificatórias são postas em âmbito internacional. Neste sistema complexo supranacionais estão interligados os processos de trocas, negociações e imposições simbólicas. O que defini a identidade particular de cada grupo é a forma como este se apropria das categorias estabelecidas e do poder político que exerce. Diferentes estratégias patrimoniais são determinadas para atender as mudanças sociopolíticas de um determinado momento para garantir a permanência de determinado grupo no poder (ou a ascensão de outros). Neste sentido, devemos entender que a abertura para que expressões de outros segmentos da população brasileira fossem valorizadas está inserida em uma complexa trama de interesses e pressões (inclusive dos grupos minoritários) que levaram a criação, por exemplo, do tombamento dos saberes tradicionais.

Com a mobilização cada vez maior de atores indígenas na luta pela preservação de suas culturas tradicionais e no reconhecimento étnico cria-se, após da década de 1970, uma nova relação com os museus etnográficos, com o objetivo de resgatar documentos que reconstituam os conhecimentos indígenas ancestrais e informações que provêm sua história de ocupação territorial. Com a criação dos museus indígenas seus idealizadores e administradores estão cada vez mais interessados em resgatar fotografias, vídeos, artefatos e outros documentos para compor suas exposições e os livros didáticos utilizados nas escolas das aldeias. Os museus etnográficos também são solicitados para ministrarem cursos e consultorias aos índios e suas respectivas comunidades para a construção e administração de seus museus.

Donisete Grupioni (2008) chama atenção para as possíveis deficiências dos museus etnográficos mediante as recentes demandas dos índios. Para o autor, a influência dos estudos culturais de vertente norte americana, na segunda metade do século XX, acarretou a mudança do foco dos antropólogos brasileiros em relação aos grupos indígenas estudados, deslocando-se dos artefatos para suas estruturas sociais (relações de parentesco, organização social e cosmologia). Esta mudança é justificada pela percepção de que os objetos produzidos pelos povos indígenas até então eram muitas vezes classificados como produtos de baixa

especialização contrapondo-se com a rica estrutura social e cosmológica que possuíam. Por isto houve uma significativa diminuição na coleta de artefatos para comporem as coleções museológicas e ocasionou o distanciamento entre antropologia e a museologia. Todas estas mudanças são percebidas por Grupioni como um problema diante da crescente demanda dos povos indígenas em ter acesso às informações destes museus que estão carentes de etnógrafos na curadoria das coleções indígenas e a falta de informação sobre o recolhimento, origem e usos sociais destes objetos.

O repatriamento dos artefatos indígenas, muitos dos quais estão fora de circulação nas reservas técnicas dos grandes museus, é uma proposta defendida por pesquisadores tais como James Clifford (2009), Alexandre Gomes e João Paulo Viera Neto (2009) e Donisete Grupioni (2008). Estes autores colocam que a devolução dos artefatos para as suas comunidades de origem configura a possibilidade de construção de outras versões da história, servindo de recurso didático para apresentação das narrativas locais. Grupioni (2008) lança uma questão em torno deste debate sugerindo uma guarda compartilhada entre as comunidades indígenas e os museus etnográficos, como uma possível solução para este impasse, argumentando que tais artefatos funcionam como um patrimônio nacional ao mesmo tempo em que fazem parte do conjunto patrimonial de grupos específicos.

[...] os objetos guardados em museus não são apenas “patrimônios da nação”, eles são patrimônios de povos específicos, produzidos por pessoas, cujos descendentes ainda estão vivos e para os quais essas produções poderiam ter novos e insuspeitados sentidos. É na condição de patrimônios étnicos que eles podem ser postos à disposição desses povos indígenas e é com este status que eles a estes povos.³⁹

Grupioni (2008, p.28) também coloca que:

Reivindicações de acesso a bens culturais depositados em museus fazem parte, hoje, do rol de demandas do movimento indígena internacional, e têm sido debatidas em fóruns globais como a ONU e a UNESCO, gerando inclusive, legislação específica para tratar de pedidos de repatriamento de bens culturais. Tais questões também entram em pauta no Brasil. Na Conferência Indígena realizada pela Funai em 2006, que reuniu cerca de 1.000 representantes indígenas de todo o país, entrou na pauta de reivindicações o acesso e a devolução de documentos históricos e etnográficos guardados em museus para as comunidades indígenas.

Independente das formas de apropriação dos processos de patrimonialização pelos índios e as parcerias, entre grupos indígenas, antropólogos, historiadores e instituições financiadoras para a construção das exposições, é preciso ter a consciência que da história dos

³⁹GRUPIONI, 2008, p.30.

povos indígenas, marcada pela supressão dos seus direitos, ainda estão presentes nas relações entre os índios e o Governo brasileiro. Tal questão, como colocado por José Ribamar Bessa Freire (2009), deve estar presente quando se fala de memória e representações dos povos indígenas.

O Museu Magüta, da etnia Ticuna, situado na cidade de Benjamim Constant (AM) foi o primeiro museu brasileiro construído com a participação dos índios na organização. Ligado a luta pela defesa de suas terras, a liderança Ticuna conseguiu mobilizar cerca de cem aldeias para a produção de objetos para compor seu acervo. A construção do Museu foi marcada por muitos conflitos, inclusive armado, tendo sua inauguração adiada, por conta de uma manifestação mobilizada pelo prefeito de Benjamim Constant (com o incentivo de políticos, madeireiros e latifundiários) contra a abertura do museu⁴⁰. O Museu Magüta foi inaugurado em dezembro de 1991 (três semanas depois do previsto), que dentre outros aspectos positivas possibilitou a população local conhecer melhor cultura Ticuna.

[O museu Magüta] Mostrou às lideranças indígenas de todo o Brasil a força que pode ter um museu para reafirmar a identidade de uma etnia e para modificar a imagem que os brasileiros têm sobre os índios. E despertou, em muitos grupos indígenas, que tomaram conhecimento de sua existência, a vontade de criar novos museus tribais [...].⁴¹

Outras lideranças indígenas investiram na criação de seus próprios museus. Durante minhas pesquisas me deparei com diferentes projetos de revitalização cultural de grupos indígenas a partir de centros culturais e museus, funcionando sob a gestão dos próprios índios e/ou em parceria com antropólogos, historiadores e apoio do governo⁴². Selecionei quatro

⁴⁰ FREIRE, 2009.

⁴¹ FREIRE, 2009, p.222.

⁴² A falta de documentação sobre a construção de centros culturais com a participação indígena impossibilitou realizar um mapeamento com dados atualizados para compor esta dissertação. Em 2006 a Coordenação Geral de Artesanato (CGART/FUNAI) criou o Projeto Casas de Culturas em aldeias indígenas, no Brasil. A falta de um planejamento à longo prazo e de capacitação de agentes das próprias aldeias para gerirem as casas de cultura acarretou no abandono de muitas das iniciativas e alguns dos edifícios construídos com a verba do projeto, posteriormente, abrigaram outras instituições como escolas e postos médicos. A documentação do Projeto Casas de Culturas agora está no Museu do Índio, mas os dados estão desatualizados e não foi encontrada outra fonte para verificar se estas instituições ainda estão funcionando. Junto ao setor de Serviços e Pesquisas do Museu do Índio foi obtida uma relação de museus indígenas ligadas a FUNAI: Museu Ikuipá, Cuibá – MT; Casa de Cultura Xavante, Pimentel Barbosa - MT (etnia Xavante); Museu Kuikuro, Canarana - MT (etnia Kuikuro); Museu Kuahí, Oiapoque - AP (etnias Palikur, Karipuna, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na); Centro de Documentação Kayapó - PA (etnia Kayapó); Centro de Formação Wajãpi, Pedra Branca do Amapari e Laranjal do Jarí - AP (etnia Wajãpi); Museu Magüta, Benjamim Constant - AM (etnia Tükuna); Centro Cultural Boreí dos Povos Indígenas do Alto Madeira, Humaitá - AM (etnias Parintintin, Tenharim, Apurinã, Mura, Pirahã e Jiahui); Centro Cultural da Aldeia do Trevo, Caraíva – BA (etnia Pataxó); Centro Cultural da Coroa Vermelha, Santa Cruz de Cabrália – BA (etnia Pataxó). No livro *Museus e Memórias Indígenas no Ceará* (2009), dos autores Alexandre Gomes e José Paulo Viera Neto, são citados os centros culturais indígenas: Memorial Cacique-Pernade-Pau, Caucaí – CA (etnia Tapeba); Museu Indígena Jenipapo-Kanindé, Aquiraz – CA (etnia Jenipapo-Kanindé); Museu Indígena Kanindé, Aratuba – CA (etnia Kanindé); Oca da Memória, Poranga – CA (Kalabaça

experiências, para descrevê-las brevemente, nas próximas linhas. O Memorial Cacique Perna-de-Pau e o Museu do Kanindé ambos no estado do Ceará (pois tive a oportunidade de participar da palestra ministrada pelo historiador João Paulo Viera Neto, que assessorou estes projetos); a Casa do Sertanista para ilustrar a utilização de edificações para abrigar as exposições e divulgação das culturas indígenas, onde outrora foram residências de personalidades e/ou órgãos do Governo que defendiam a extinção dos povos indígenas; e por último, dediquei um tópico para tratar especificamente do museu do Kuahí criado pelos índios do Oiapoque.

O Memorial Cacique Perna-de-Pau foi construído no complexo do Centro de Produção Cultural Tapeba - Caucaia (CE). Para que tal projeto fosse executado foi necessário que os índios envolvidos no projeto trabalhassem durante a madrugada, pois a obra foi embargada, quando políticos e posseiros recorreram à justiça alegando que o memorial estava sendo construído em uma área que ainda não havia sido definida como pertencente aos índios Tapeba. Na verdade, havia certo temor por parte dos interessados nas terras em questão de que o museu servisse a favor dos Tapeba, no processo de demarcação. O Memorial Cacique Perna-de-Pau foi inaugurado em novembro de 2005, reunindo um acervo com fotografias, objetos da vida cotidiana das dezessete tribos Tapeba, além de ervas medicinais e outros documentos que auxiliam na descrição histórica deste povo. É interessante chamar atenção para a utilização, não só neste caso, de documentos etnográficos como complemento informacional das narrativas expositivas nos museus indígenas.

O Museu do Kanindé, localizado no município de Aratuba (CE), foi criado por José Maria Pereira dos Santos, conhecido como Cacique Sotero. O recolhimento e guarda dos objetos foram mantidos em sigilo até 1996, por conta da perseguição as populações indígenas⁴³. Segundo o depoimento do Cacique Sotero, transcrito no texto dos autores Gomes e Viera Neto (2009), a identidade indígena era negada diante a sociedade civil e só mencionada no âmbito familiar, devido ao medo de represália⁴⁴. O Museu do Kanindé possui vários objetos e outros documentos (fotografias e recortes de jornal, por exemplo) que estão

e Tabajara); Centro Cultural Abanaroca (Casa do Índio), Monsenhor Tabosa – CA (etnias Potyguara, Gavião, Tabajara, Tubiba-Tapuia); Casa de Apoio dos Pitaguary, Monguba (Pacatuba) – CA (etnia Pitaguary).

⁴³ A questão indígena, no Ceará, é marcada pela negação da presença de tais populações na região, desde o século XIX, em decorrência da perseguição e extermínio dos índios e da política de assimilação destes indivíduos na sociedade civil. Outro fator que agrava o problema é a história de deslocamento da população, incluindo as famílias indígenas, da região nordeste para outras áreas do Brasil. Este processo violento contra as populações indígenas, no Ceará, fez com que, por uma questão de sobrevivência, tais memórias fossem silenciadas.

⁴⁴ O cacique Sotero fala do medo que seu pai tinha de seu envolvimento com o movimento indígena, mas também conta de sua percepção de que esta identidade não poderia ficar silenciada e, com sua concepção de museu começou a reunir objetos, que pudessem representar a cultura Kanindé. (GOMES; VIEIRA NETO, 2009, P.43)

dispostos nas paredes, chão e mesa, dando um aspecto “caleidoscópio à primeira vista, com dezenas de objetos visualizados ao mesmo tempo”⁴⁵.

A Casa do Sertanista, situada na cidade de São Paulo, abrigou o centro cultural Embaixada dos Povos da Floresta, na década de 1990. Este prédio fora sede dos bandeirantes, no século XVIII, responsáveis pela captura e escravização dos índios. O centro indígena Embaixada dos Povos da Floresta funcionou de 1990-1992 (permaneceu aberto somente durante a gestão da então prefeita da cidade Luiza Erundina). O centro cultural foi criado por uma ONG formada por índios, denominada Núcleo de Cultura Indígena (NCI). Foram realizadas exposições, performances, cursos, mostras de vídeos e encontros interculturais, tendo como público-alvo a população urbana, focado numa abordagem pluriétnica. O centro cultural foi fechado no fim do mandato de Erundina, pois o NCI teve que devolver o prédio para a prefeitura de São Paulo. O NCI continuou a realizar eventos de divulgação das culturas indígenas, através de “exposições, mostras e intervenções culturais e outros espaços de São Paulo, da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais”⁴⁶, trabalhos estes que já eram desenvolvidos por esta organização desde 1985.

2.3.1 Museu do Kuahí

A proposta concreta de criar um museu indígena, para divulgar e preservar as culturas dos Palikur, Karipuna, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na, foi apresentado ao governo do Amapá, pelas lideranças indígenas, em 1998. O projeto foi assessorado por Lux Vidal, a convite dos índios, e por Lúcia H. van Velthem, do Museu Paraense Emílio Goeldi. O projeto estabelecia entre outros pontos que o museu fosse gerido majoritariamente pelos índios e mantido pelo estado do Amapá, desenvolvendo cursos e oficinas para capacitar indivíduos escolhidos das comunidades indígenas a se tornarem técnicos em Museologia.

Em retrospectiva, a ideia de construir um espaço para o desenvolvimento de atividades voltadas para pesquisa, comunicação científica e apoio a educação, se concretizou em 1997, após uma viagem que as lideranças indígenas fizeram à Alemanha, França e Portugal, junto com a deputada Janete Capiberibe, para um torneio de canoas. Retrocedendo ainda mais, arrisco dizer que a ideia embrionária da criação de um museu sobre as culturas dos Povos

⁴⁵ GOMES; VIEIRA NETO, 2009.

⁴⁶ FREIRE, 2009.

Indígenas do Oiapoque pode ser datada do ano 1990, com o início das pesquisas etnográficas sobre estes povos pela antropóloga Lux Vidal e financiado pela Universidade de São Paulo (USP).

Lux Vidal visitou os Povos Indígenas do Oiapoque pela primeira vez em 1990, a convite do índio Dionísio Karipuna (que morou na cidade de São Paulo, onde conheceu Vidal), acompanhada de sua então aluna de graduação Antonella Tassinari. Em entrevista concedida a Valéria Macedo e Luiz Donisete Grupioni, em 2009, Vidal relata seu fascínio ao entrar em contato pela primeira vez com os índios falantes de *patois* e de sua percepção quanto à “riqueza de misturas” entre aqueles povos. Contudo esta não era a visão de grande parte dos índios do Oiapoque que afirmavam não possuir nenhuma riqueza material, afirmação que mostrava a forma como estes povos eram percebidos pela sociedade envolvente, que os classificavam como “crioulos”, “caboclos” e “aculturados”.

Lux Vidal e, em menor quantidade, Artionka Capiberibe procuraram reunir artefatos que representassem expressões materiais que fizessem parte da vida cotidiana dos índios Karipuna, Palikur e Galibi-Marworno⁴⁷. Os objetos coletados passaram a compor uma nova coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), vinculado a USP, denominada *Povos Indígenas do Oiapoque - MAE*. Durante seu o trabalho de campo Lux Vidal procurou desenvolver um trabalho de resgate cultural entre os índios, instigando-os a contarem histórias que envolvia sua cultura material e seus usos rituais e cotidianos. Castro (2001) enfatiza a forma como o trabalho de coleta e reunião das informações visou registrar as expressões atualizadas das culturas dos índios do Oiapoque, em que os artefatos contivessem características claras dos processos de contato entre as culturas ameríndias e as ocidentais, “como, por exemplo, a bolsa denominada *sacole*, cuja referência imediata é a bolsa de design europeu, porém confeccionados com a matéria-prima, as técnicas e os grafismos do trançado próprios dos índios Karipuna” (p.37).

Outra dinâmica interessante neste trabalho etnográfico foi à criação de fichas catalográficas pensadas como documentos abertos para que novas informações pudessem ser continuamente acrescentadas sobre os artefatos. Estes dados depois de organizados foram entregues os índios do Oiapoque para contribuir com novas perspectivas e reflexões sobre suas culturas, possibilitando a construção de uma identidade positiva por eles. Vidal (2009B) relata a dificuldade de mostrar os resultados de suas pesquisas - que incluíam livros,

⁴⁷ Não foi coletado, neste primeiro momento artefatos dos Galibi Kali’na (VIDAL, 2008 A; CASTRO 2001; 2008).

gravações e fotografias – por causa da quantidade de aldeias existentes na região e da perda de muitos.

Outro apoio importante para a valorização interna das tradições indígenas, entre os índios do Oiapoque, é o do Instituto Iepé (Instituto de Pesquisa e Formação Indígena) que tem por objetivo contribuir para fortalecer os povos indígenas, que vivem no Amapá e no norte do Pará, cultural e politicamente. O Iepé busca estabelecer relações sólidas entre estes povos dando-lhes maiores condições para suas lutas por questões coletivas para terem maior representatividade em outras esferas sociais. Dentre as iniciativas desenvolvidas com parceria entre o Iepé e a Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque (APIO) está o Projeto de Formação de Gestores do Patrimônio Cultural, organizado pelo Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - Iepé / Petrobrás Cultural, ministrado para os professores indígenas⁴⁸, capacitando-os a gerirem seu patrimônio cultural, visando à divulgação interna e externa destes bens.

A APIO também desenvolveu diversos projetos ligados à cultura a exemplo do: Projeto de Resgate e Fortalecimento Cultural, em parceria com o Programa Demonstrativo para População Indígena do Ministério do Meio Ambiente (PDPI/MMA), com o intuito de garantir que os saberes tradicionais fossem transmitidos para as gerações mais novas, através de oficinas que incentivaram os mais velhos e ensinar seus conhecimentos. Os artefatos produzidos nas oficinas, filmes sobre os processos de confecção e os depoimentos dos velhos artesãos foram reunidos e guardados pela APIO, junto a outras peças antigas, que não eram mais fabricadas, e que posteriormente passaram a compor uma coleção especial do Museu do Kuahí.

Lux Vidal (2009B) fala das dificuldades enfrentadas para a construção do Museu Kuahí por conta dos conflitos existentes entre o governador do Amapá e o prefeito de Oiapoque. Por conta destes obstáculos o museu levou dez anos para ser construído, no município de Oiapoque (Avenida Barão do Rio Branco, 160 – Centro). O Museu do Kuahí⁴⁹ contou o financiamento através do convênio 158/2005 entre a Secult/AP e o Ministério da Cultura – MinC, para mobiliar e equipar as salas. Inaugurado em 19 de abril de 2007, o Museu conta com duas salas expositivas, um auditório, uma biblioteca e uma sala de pesquisa,

⁴⁸ Foram escolhidos para participarem do curso os professores que atam junto as aldeias próximas a rodovia BR-156, pois estes índios se encontram em uma área de vulnerabilidade por estarem próximos da estrada e da linha de transmissão. Estas obras do Governo atraem várias pessoas da região, que acabam fixando residência próxima às terras indígenas, causando vários conflitos entre estes novos moradores e os índios, como será visto no próximo capítulo.

⁴⁹ Kuahí é o nome de um pequeno peixe da região da bacia do Uaçá e de um padrão gráfico muito utilizado nos objetos produzidos pelos índios do Oiapoque.

uma sala de leitura, uma sala pedagógica e uma loja para venda de artesanato. O museu recebe visitantes indígenas e outros indivíduos do estado do Amapá, além de muitos turistas, inclusive da Guiana Francesa. Com o Museu Kuahí o estado do Amapá passa a ter nove museus. Além disto, o Kuahí é um dos três museus que não estão localizados na cidade de Macapá.⁵⁰



Figura 01: Museu Kuahí.

Fonte: Imagem retirada do site City Brazil <www.citybrazil.com.br>.

A importância desta instituição para luta dos índios de Oiapoque também está presente no depoimento Sérgio dos Santos (da etnia Galibi-Marworno), gestor do museu, em coloca que:

O Museu indígena tem um significado muito forte de luta, de tradição, de cultura e de história. Começamos a imortalizar a nossa história a partir do Oiapoque. O museu é referência para os povos que habitam as áreas indígenas do Amapá e para a própria história do nosso Estado⁵¹.

Para Lux Vidal (2008A, p.114):

Um outro aspecto interessante com referência ao Museu é que a demora em implementá-lo fez com que os índios se apropriassem dele, inclusive pedindo insistentemente ao governo que o inaugurasse. O Museu lhes aparece, assim, como

⁵⁰ Os museus que fazem parte do estado do Amapá são: Parque Nacional Montanhas do Tumucumaque (Tartarugalzinho), Parque Nacional do Cabo Orange (Oiapoque) Museu Kuahí (Oiapoque); Centro de Pesquisas Museológicas Museu Sacaca; Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva; Museu Fortaleza de São José de Macapá; Museu de Arqueologia e Etnologia; Museu da Imagem e do Som; Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas do Amapá da Universidade Federal do Amapá, estes seis últimos localizados na cidade de Macapá. (Relação disponível pelo Sistema Brasileira de Museus, 2011).

⁵¹ TAVARES, 2010.

mais uma conquista do movimento indígena. Como consequência deste processo, o Kuahí hoje é considerado como mais uma instituição indígena na região, tal como as outras associações indígenas ou a FUNAI (também comandada pelos índios), isto é, um sujeito político no contexto institucional indígena da região, com poder de representação. Por outro lado, muitos eventos da cidade de Oiapoque acontecem no Museu, pelo espaço de qualidade que ele oferece, o que também prestigia os índios no meio urbano e municipal.

Na exposição inaugural a equipe de curadoria decidiu expor todas as peças que tinham reunido para o museu, que de acordo com Vidal (2009B, p.800) expressava a relação destes artefatos com o invisível – “O pote de caxiri estava no alto de um suporte e pareci um *karuãna*, um encantado, uma coisa que dominava o resto, as esculturas dos seres sobrenaturais”. Porém, em 2008, a exposição foi remontada e os artefatos da vida cotidiana foram separados da ritual e as grandes esculturas foram transferidas para a reserva técnica, os responsáveis pela organização da exposição, disseram que a mudança foi para facilitar as explicações para os estudantes e visitantes. Lux Vidal, diante desta mudança, sugeriu que a reserva técnica também virasse sala de visita.

Em 19 de abril de 2010, foi realizada uma exposição em *banners* intitulada *Memória e Identidade dos Kali'na Tilewuyu*, no Museu Kuahí, com os resultados de um projeto desenvolvido nas aldeias ao longo da BR-156, coordenado por Lux Vidal. O trabalho consistiu em entrevistar os moradores mais velhos dessas aldeias e realizar oficinas com todos os moradores, para registrar a memórias daquelas aldeias, que seriam removidas por conta da obra da rodovia. Resumidamente a exposição traz a história de um grupo Kali'na que foi levado à Paris e Amsterdã, no final século XIX, para as grandes exposições universais, em que, por conta do frio e doenças, muitos acabaram morrendo por lá. Os índios que se apresentaram na Europa foram fotografados pelo príncipe Roland Bonaparte. Estas imagens se perderam e foram recuperados muitos anos depois. Os Galibi Kali'na da Guiana Francesa foram, em 1990, até Paris para a exposição montada com as fotos de Bonaparte e as narrativas destes índios. A partir de documentos e cópias das imagens foi montada a exposição *Memória e Identidade dos Kali'na Tilewuyu*, que inclui em sua narrativa a chegada da família do Senhor Lod ao Brasil. Foram produzidos textos e desenhos pelos próprios Galibi Kali'na, durante as oficinas preparatórias para a organização desta exposição.

As novas interlocuções que passam a existir entre as etnias de diferentes regiões, por conta da criação dos museus indígenas, são significativas e permite um maior intercâmbio entre os povos indígenas. Como por exemplo, a exposição temporária denominada *Jane Reko Mokasia – Organização Social dos Wajãpi*, que foi inaugurada em 29 de maio de 2009, no Museu do Kuahí, apresentando aspectos da vida dos Wajãpi. A exposição contou com

fotografias, artefatos, textos e desenhos elaborados pelos pesquisadores Wajãpi, envolvidos no projeto Plano de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial Wajãpi.⁵² Os índios desta etnia foram até Oiapoque e participaram da inauguração da exposição, deram palestras e acompanharam as visitas guiadas. Mesmo com as dificuldades de investimentos para a manutenção do Museu do Kuahí e dos conflitos internos no museu – “reproduzindo as tensões do lado de fora, uma região onde convivem quatro etnias”⁵³ - os índios conseguiram dar prosseguimento ao desenvolvimento de pesquisas, documentação e exposições.

⁵² A exposição foi realizada pelo Apina-Conselho das Aldeias Wajãpi e Iepé, com apoio do Museu do Índio-Funai, Museu Kuahí, AER-Funai Macapá e Oiapoque e Secult. Inaugurada inicialmente na Fortaleza São José de Macapá, no final de 2008. (Iepé, 2009)

⁵³ VIDAL, 2009B, p.800.

3 OS POVOS DO OIAPOQUE NA EXPOSIÇÃO DO MUSEU DO ÍNDIO

Como já dito, anteriormente, o Museu do Índio desenvolve vários projetos que visam divulgar as diversas expressões culturais dos diferentes povos indígenas brasileiros. O Museu do Índio oferece visitas orientadas, visando o diálogo interdisciplinar e possibilitando enfatizar temas relacionados às diferentes áreas do conhecimento, de acordo com as diferentes disciplinas do currículo escolar a partir dos elementos expográficos. A instituição conta também com a publicação do jornal *Museu ao Vivo*, desde 1991, com o objetivo de “divulgar as atividades da instituição e a causa indígena”⁵⁴. O jornal é distribuído gratuitamente para diferentes pesquisadores, órgãos públicos, todas as escolas da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro, entidades indígenas etc. O *Projeto Índio no Museu* foi outro projeto desenvolvido tendo por finalidade capacitar os índios interessados nas técnicas administrativas de museus, para que possam gerir seus próprios centros culturais. Enquanto que o curso *Povos Indígena: conhecer para valorizar* objetivou dar subsídios para os professores sobre a história indígena, (obrigatória nas escolas de acordo com a Lei 11.645/2008).

Professores e alunos costumam a se lembrar dos índios somente no Dia do Índio (19 de abril) ou quando a imprensa noticia alguma tragédia envolvendo tribos brasileiras. No entanto, através do conhecimento de seus costumes, o público constata que a questão indígena é atual. As tramas, cores e formas dos objetos indígenas podem inspirar os alunos para as aulas de Arte, Matemática e Ciências. O Museu do Índio não está voltado apenas para a área de História. Professores de outras disciplinas também podem trabalhar seus conteúdos enquanto visitam a exposição.⁵⁵

Os novos projetos e novas atividades propostas pelo Museu do Índio estão associados às novas configurações sociopolíticas no que diz respeito ao espaço que o movimento indígena vem ganhando (principalmente a partir da década de 1990) e que interferem diretamente nas formas com que estes grupos passam a interagir com as instituições ligadas ao patrimônio. No caso do Museu do Índio foi estabelecida uma política de exposição, que consiste nas quatro metas descritas a seguir: realizar exposições que foquem culturas indígenas particulares, desconstruindo a imagem de índio genérico; realizar exposições com a curadoria dos antropólogos que trabalhem com povos indígenas específicos – “valorizando a adoção de um ponto de vista particular, nomeando o sujeito do conhecimento, a perspectiva a

⁵⁴ BRANDÃO, 2010.

⁵⁵ *Museu ao Vivo*, n.21, 2002.

partir da qual a cultura é construída”⁵⁶; estimular a participação dos índios, promovendo o intercâmbio entre estes povos, os funcionários dos museus e os curadores; e produzir exposições com sofisticadas técnicas museográficas. Neste sentido a nova política do Museu do Índio permite, de acordo com Grupioni (2008, p.30) romper:

[...] com o paradigma do patrimônio da nação, iniciativas como estas evidenciam a possibilidade de estabelecimento de outros tipos de relações de comunicação e de informação, contribuindo para a formação de uma nova visão sobre os povos indígenas a partir de uma popularização de conhecimentos antropológicos. Informadas por pesquisas de ponta e por publicações recentes, levam ao grande público questões novas a respeito da existência desses povos e de sua persistente presença no cenário nacional.

Um dos projetos de vanguarda do estreitamento das colaborações e parcerias entre o Museu do Índio e as populações indígenas foi o realizado com os Wajãpi (povo habitante do estado do Amapá). Os Wajãpi possuem uma organização política estruturada desde 1994, denominada Apina⁵⁷ – Conselho das Aldeias Wajãpi. Formada pelos chefes de cada aldeia a Apina foi criada para dar maior subsídio à luta pela demarcação das terras Wajãpi, entre outras necessidades. O Museu do Índio contribui para o reconhecimento da arte *Kusiwa* – pintura corporal e arte gráfica Wajãpi - como patrimônio imaterial, em 2002. Inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão a arte *Kusiwa* representa o primeiro grupo indígena que teve sua arte registrada.

No mesmo ano, foi inaugurada a exposição *Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi*, no Museu do Índio, com a curadoria da antropóloga Dominique Gallois. Foi a primeira vez que o Museu apresentou uma exposição de uma cultura indígena específica e com a intensa participação dos membros do povo representado. O projeto expositivo mobilizou as aldeias Wajãpi, reunindo 333 (trezentos e trinta e três) artefatos - dentre adornos, vestimentas, cestas -, na edição do vídeo sobre sua cultura e na construção uma *jurá* (casa), no jardim do Museu. A exposição buscou apresentar ao público visitante um pouco do patrimônio cultural dos Wajãpi, através de objetos, sons e imagens.

Em 2007, a exposição *Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi* foi substituída pela exposição de longa duração sobre as culturas dos povos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na. A ideia de utilizar estes povos como tema da exposição foi sugerida pelo diretor do Museu do Índio José Carlos Levinho, convergindo com o interesse de Lux Vidal e dos próprios índios do Oiapoque envolvidos com os projetos culturais em ampliar a

⁵⁶ ABREU, 2008, p.139

⁵⁷ Apina era nome dado aos antigos Wajãpi considerados valentes.

divulgação de suas culturas. A exposição foi denominada *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* e faz parte do projeto *Museu do Índio de Cara Nova*, este com o objetivo de promover uma exposição etnográfica de longa duração, com recursos de uma moderna linguagem multimídia; equipar as dependências do Museu do Índio com alarmes contra incêndio, furtos e depredação e; possibilitar aos índios, que participaram da inauguração da exposição realizar um estágio museográfico na cidade do Rio de Janeiro. O projeto (concebido pelo Instituto de Pesquisa e Formação Indígena – Iepé – em benefício do Museu do Índio) foi financiado pelo BNDES, nos termos da Lei Federal de Incentivo Fiscal com o orçamento de R\$ 674.657,33, aprovado pelo Ministério da Cultura.⁵⁸

A exposição foi montada no prédio principal do Museu do Índio, ocupando todo o piso principal (uma vez que há um piso inferior que, supõe-se, fosse o respirador da casa ou porão). Foi utilizada água para criar um ambiente aquático o que representou um grande desafio, pelo fato do local ser uma mansão antiga. (com a Biblioteca Marechal Rondon bem abaixo!). Foram seis meses (de janeiro a junho 2007) de trabalho entre a elaboração do projeto e a inauguração da exposição.

Na organização deste projeto expográfico estiveram envolvidos cerca de 120 (cento e vinte) profissionais, parte deles vinculados às instituições envolvidas diretamente com o projeto – Iepé e Museu do Índio – e parte deles contratados temporariamente. A coordenação geral ficou a cargo de José Carlos Levinho e de Luís Donisete Benzi Grupioni (diretor do Iepé). A curadoria geral e o desenho conceitual da exposição, a redação dos textos, argumentos, legendas e o material de divulgação ficaram a cargo de Lux Vidal. A assessoria curatorial foi coordenada pelos sociólogos Maria Zacchi, Francisco Simões Paes e Ana Paula Nóbrega, que ficaram responsáveis por encomendar e recolher os artefatos na cidade de Oiapoque, por organizar a exposição, no Museu do Índio e por acompanhar os índios que vieram à cidade do Rio de Janeiro participar da inauguração da exposição. A equipe de cenografia foi coordenada pela cenógrafa e produtora cultural Simone Mello. A coordenação dos serviços educativos, museológicos e de comunicação ficaram sob a responsabilidade dos chefes das respectivas áreas do Museu do Índio: Arilza Nazareth de Almeida (Serviços Educativos), Maria José Novelino Sardella (Museologia), Cristina Brandão, Rosangela Abraão e Marta Gontijo (Comunicação).⁵⁹

A maior parte das peças que compõem a exposição foi encomendada a diferentes artesãos entres os índios do Oiapoque, que participaram do projeto Resgate Cultural. Não foi

⁵⁸ MUSEU DO ÍNDIO, 2009.

⁵⁹ MUSEU DO ÍNDIO, 2009.

encontrada informações da forma de pagamento por este trabalho, contudo Lux Vidal (2009B) ao falar sobre o processo de produção dos artefatos para venda afirma que para os índios do Uaçá não existe remuneração coletiva e, por isto, o pagamento é feito para os artesãos que estiveram diretamente envolvidos no projeto. Ao todo foram produzidas 203 (duzentas e três) peças. Estes artefatos passaram a compor uma nova coleção etnográfica do Museu do Índio – “e se constitui na primeira coleção completa e representativa destes povos depositada no museu”⁶⁰. Os próprios índios do Oiapoque ao verem o resultado do trabalho ficaram muito impressionados com os objetos fabricados. Inclusive algumas peças confeccionadas pelos mais velhos (referentes à astronomia e aos potes de barro) eram desconhecidas por grande parte das novas gerações. Os objetos foram reunidos no Museu Kuahí e enviados para o Rio de Janeiro no avião da Força Aérea Brasileira.

Outras 53 (cinquenta e três) peças, selecionadas para compor a exposição, já pertenciam ao acervo do Museu do Índio, recolhidas entre as décadas de 1940-50 por Eurico Fernandes e outros indigenistas. A maior parte destas peças pertenceu aos índios da etnia Palikur. Lux Vidal (2007) explica que a ideia de incluir artefatos antigos foi uma forma de reinserir velhas coleções pouco documentadas no contexto museográfico, servindo como modelo, no presente, para os índios em suas novas produções. Vidal (2009 A) ao falar desta coleção antiga relata a satisfação dos índios que vieram de Oiapoque para a inauguração da exposição *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*, em ‘rever’ os artefatos que outrora pertenceram a seus antepassados. Ao fazer uma análise das mudanças e continuidade quanto à confecção de determinados artefatos Vidal (2009 A, p.113) coloca que:

Há peças de plumária que hoje não produzem mais, ou fazem com decoração diferente. Antigos clarinetes, os famosos turé, e pequenos objetos delicados, que serviam como convites para os rituais, além de pequenas borduras que as mulheres usavam durante os rituais para chamar a chuva [...].

[...] armas de pesca; estas até hoje não mudaram, são os mesmos artefatos confeccionados com madeira, taboca, fio de curuá e ferro batido. Em 2008, como em 1940-50, as mesmas formas, o mesmo uso cotidiano. Por outro lado, comparando os típicos chapéus Palikur, se antigamente o cobre-nuca de plaquetas de buriti era sempre ornamentado com marcas geométricas, hoje os índios pintam desenhos mais figurativos com temas míticos ou da vida cotidiana, ou ainda capas de revistas ou DVDs.

A exposição conta ainda com diversas fotografias exibidas em monitores, painéis, textos, desenhos (feitos pelos próprios índios), mapas, cerca de 10 (dez) áudios, 13 (treze) vídeos e 5 (cinco) videografismos. As imagens exibidas ao longo dos módulos expográficos

⁶⁰ MUSEU DO ÍNDIO, 2009.

estão relacionadas com a preparação dos índios para o ritual do Turé, a confecção de diferentes objetos e trançados, a paisagem da região do Amapá, as aldeias e a construção da rodovia BR-156. Para finalizar a montagem da exposição e participar de sua inauguração (realizada no dia 27 de abril de 2007) vieram à cidade do Rio de Janeiro os índios escolhidos por suas comunidades, entre eles artesãos, casais praticantes do Turé e seis membros do Museu do Kuahí.⁶¹ Estes índios preparam a bebida caxiri, montaram um *laku*h no jardim do Museu do Índio e realizaram o Turé.

A proposta curatorial foi divulgar a riquezas das culturas dos Povos Indígenas do Oiapoque, desmistificando, de acordo com Vidal (2008B), a imagem de ‘culturas pobres’. A exposição tem a dupla missão de mostra os traços culturais comuns aos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na, ressaltando quando possível às características particulares de cada povo. No dossiê produzido pelo Museu do Índio sobre a exposição (2007B) foi relatado à intenção de articular os objetos e as ambientações permitindo uma visão ampla e articulada do universo indígena dos povos ali representados. A ênfase pelos aspectos cosmológicos foi uma escolha dos próprios índios, que estão em um momento de valorização e busca da preservação de seus patrimônios culturais.

O projeto cenográfico foi desenvolvido com a intenção de transportar o público para um pátio de uma aldeia e remetê-lo ao contexto cosmológico e artístico específicos dos índios do Oiapoque. Foram preenchidos 500 metros quadrados, com 8 (oito) salas, 13 (treze) módulos expográficos e 3 (três) nichos de passagem (figura 02). Nestes módulos são apresentadas 15 (quinze) temáticas distintas sobre as histórias, mitos e objetos que fazem parte da vida cotidiana e ritual destes índios. A proposta conceitual da exposição foi de apresentar uma visão ampla e articulada do ciclo de cura xamânica – que vai desde o diagnóstico e a cura do doente até o ritual público de agradecimento oferecido aos *karuãna* (seres encantados, que auxiliam os pajés). O circuito expositivo possui dois pólos (o pátio da aldeia e o ambiente doméstico), ligados pelos módulos que apresentam os objetos e sua relação com as práticas rituais e cotidianas destes índios.

⁶¹ De acordo com a relação apresenta no relatório do projeto Museu do Índio de Cara Nova, vieram de Oiapoque 18 (dezoito) indivíduos representando a etnia Galibi-Marworno, 7 (sete) representando a etnia Karipuna, 5 (cinco) representando o Museu do Kuahí e 1 (um), Domingos Santa Rosa, representando a FUNAI ERA Oiapoque.

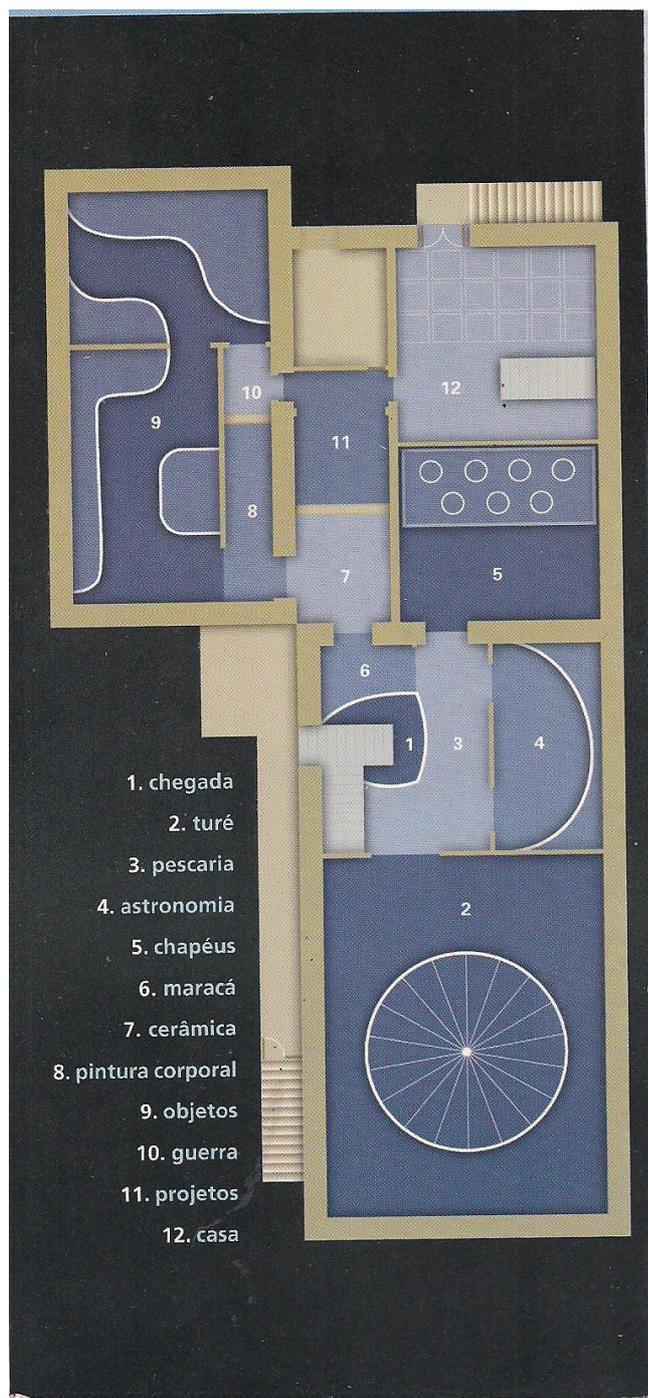


Figura 02: Planta da exposição.

Fonte: Folder da exposição A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque.

3.1 UMA ETNOGRAFIA DA EXPOSIÇÃO *A PRESENÇA DO INVISÍVEL*

A descrição da exposição *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* feita nesta dissertação corresponde à minha percepção sobre este circuito expográfico. Segui o circuito proposto pela organização da exposição, como ilustrado no folder (figura anterior). Esta sequência não impede ao visitante realizar percursos diferentes e retornar aos módulos que desejar.

A exposição *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* foi instalada no segundo andar do prédio principal do Museu do Índio e o acesso é por uma escada externa (figura 03). O módulo introdutório da exposição corresponde ao corredor e varanda deste segundo andar, onde há um grande painel e um vídeo, apresentando informações gerais sobre os índios Palikur, Karipuna, Galibi-Marworno e Galibi-Kali'na e aspectos geofísicos da região de Oiapoque. As imagens exibidas são de um passeio de barco mostrando as casas ribeirinhas, os pescadores e a fauna e flora local. O painel, em frente à tela, contém os dados sobre a base alimentar da população (basicamente peixes e farinha de mandioca) e a comercialização da farinha excedente na cidade de Oiapoque (geralmente em troca de produtos industrializados). Em relação as características fluvias da região é colocado que as terras são banhadas por três grandes rios: Uaçá, Urukauá e Curipi, além de seus afluentes, lagos e igarapés. Entre os rios prevalece a floresta tropical de terra firme, em que se destacam as montanhas Cajari, Carupina e Tipoca, que são referências físico-cosmológicas para os índios do Oiapoque. No painel há um mapa das terras indígenas Uaçá, Galibi e Juminã, em que é possível localizar as aldeias, os rios (e seus afluentes) e a rodovia BR-156 (que liga Macapá a Oiapoque, perpassando as terras indígenas).



Figura 03: Imagens do prédio principal do Museu do Índio. No primeiro andar está localizada a Biblioteca Marechal Rondon e o Espaço Museu das Aldeias. No segundo andar foi instalada a exposição *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*. Na segunda imagem é possível visualizar a escada lateral de acesso ao segundo andar do prédio.

Fonte: Fotografia tirada pelo autor desta dissertação.

A porta de entrada para a exposição está localizada no fim do corredor descrito anteriormente. Ao entrar no primeiro módulo expográfico escuta-se o barulho da água

corrente e uma canção. A sala tem pouca luz, com seu foco sobre uma fotomontagem de 180°, que cobre as laterais, da margem de um rio e uma casa ao fundo (figura 04). Na frente da fotomontagem há piscina em formato de ‘U’ (uma espécie de córrego) e uma ponte de palafitas, permitindo ficar mais próximo da fotomontagem, fazendo o visitante sentir-se dentro da cena. Estes são os primeiros elementos que transportam o público para o universo místico dos índios do Oiapoque, como se tivéssemos feito uma viagem de barco e desembarcássemos em uma aldeia, para o ritual do Turé. Ao passar pela ponte cenográfica, à direita, há um pequeno balcão de recepção (que sendo pequeno não interfere no circuito), onde se encontra um guarda e / ou um educador, que entrega ao visitante o folder com a apresentação da exposição.

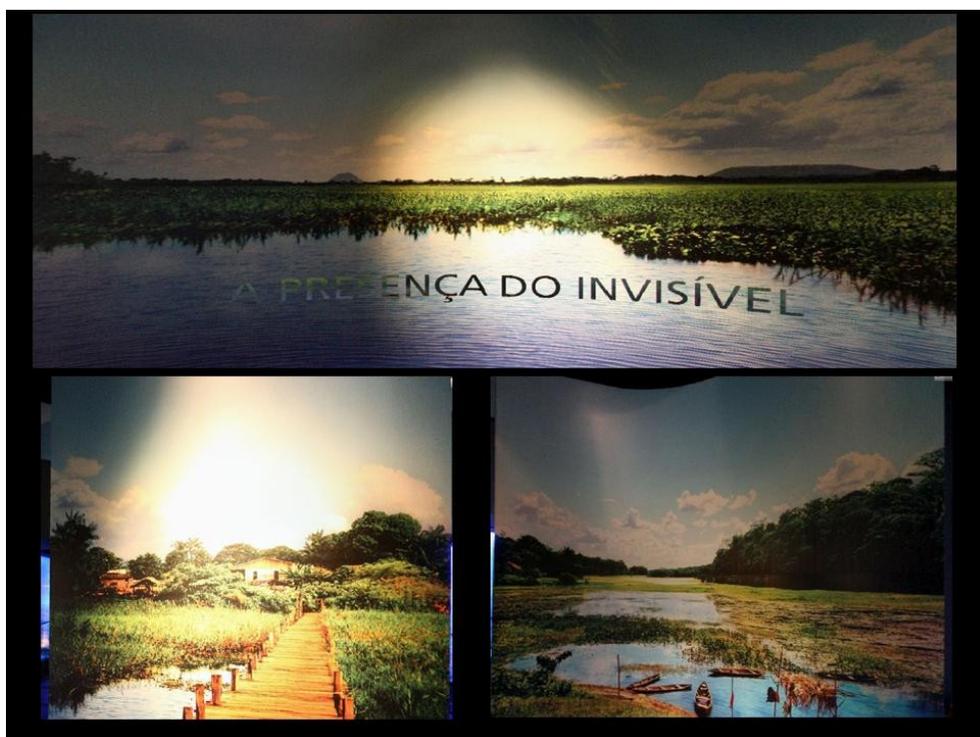


Figura 04: Três imagens da fotomontagem da entrada da exposição.
Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2007.

Após a fotomontagem, à esquerda, há um texto que traz a proposta da exposição e alguns dados históricos sobre a atual formação dos povos Karipuna, Galibi-Marworno, Palikur e Galibi Kali’na, dentre elas: as trajetórias de contato entre diferentes grupos indígenas e os colonizadores, que contribuíram para o desenvolvimento de características comuns entre estes quatro povos e para fato de muitos destes índios serem falantes de quatro línguas (o *patoá*, do português, do francês, do galibi e do palikur). Cabe ressaltar que a língua é um importante marcador cultural e na definição das identidades sociais. A individualidade

entre os Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na é percebida pelas diferentes línguas, funcionando como um dos principais marcadores culturais entre estes povos. A permanência das línguas tradicionais dos Galibi Kali'na e Palikur, por exemplo, é uma característica que confere a estes dois grupos o *status* de 'mais índios'. O português e o *patois* são as línguas de comunicação interétnicas, a primeira na relação com outras comunidades brasileiras e a segunda utilizada em assembleias e entre índios de diferentes grupos. Os Karipuna e Galibi-Marworno assumiram o *patois* como suas línguas tradicionais, mantendo distinções fonéticas entre si. Por utilizarem uma língua franca criada no contexto do sistema colonial os Karipuna e Galibi Marworno sofrem críticas dos Palikur e Galibi Kali'na, pois para estes a utilização do *patois* não é bem vista.

No mesmo painel, os povos indígenas do Oiapoque são apresentados, posteriormente, como tema da exposição, que revela suas culturas, tecnologias, saberes, vida ritual e cotidiana. É ainda mencionada a procedência dos artefatos – a maior parte produzida pelos artesãos especialmente para a exposição e a outra parte composta por objetos antigos que já faziam parte da coleção do Museu do Índio (como descrito no início deste capítulo). A última informação do painel trata da proposta da exposição, que consiste em apresentar as manifestações indígenas, para além do plano visível, para compreender como os indivíduos, os objetos e os espíritos (seres encantados) se relacionam. Em seguida, há um portal, com 4 (quatro) monitores de TV que exibem diversas imagens do cotidiano dos índios do Oiapoque (crianças na escola e brincando, idosos, mulheres cozinhando, pessoas na entrada de suas casas etc.).

A canção da entrada nos segue até o segundo ambiente, onde se mistura aos sons das flautas de Turé. O segundo módulo é um dos pólos do circuito expositivo, onde foi reproduzido o *laku*. Nesta ambientação é possível ver os objetos em seu contexto de uso para a realização do ritual. O fundo sonoro dos índios entoando os cantos do Turé e a iluminação (representado o céu estrelado) nos conduz pelo universo místico destes índios. Ao longo deste módulo há diversas informações sobre a relação dos índios do Oiapoque com o xamanismo, seus mitos e o papel dos artefatos no ritual do Turé. Primeiro, observo duas vitrines. Na primeira estão expostos cinco convites do ritual do Turé (figura 05), feitos de bambu e algodão. Estes objetos eram utilizados pelos Palikur para definir quem seria o responsável pela organização dos festejos (aquele que tirasse o pedaço de bambu com o pedaço de algodão). Na segunda vitrine estão três clarinetes turé (figura 05), utilizadas para convidar os *Karuãna* (entidades espirituais) para a festa (acredita-se que o som dos instrumentos musicais alcança o outro mundo).



Figura 05: Convites e clarinetes turé (da esquerda para direita).
Fontes: Fotografias tiradas pelo autor desta dissertação.

Ao lado destas vitrines foi transcrito uma versão do mito da Cobra Grande em *patoá*, sem tradução para o português. Para facilitar a compreensão há uma legenda com o texto explicativo sobre este ser sobrenatural, narrado por Sidroni Palikur, transcrito abaixo:

A cobra grande é um ser sobrenatural, que pode se apresentar sob diversas formas, sendo chamada pelo pajé para participar do Turé. No fim do ritual, ela é simbolicamente reconduzida, pelos dançarinos, até a margem do rio, convidada a mergulhar e voltar a seu habitat no “outro mundo”.

Vale apenas fazer uma observação sobre a Cobra Grande, por ser um mito recorrente na Etnologia Sul Americana e de grande relevância para a etnologia dos povos indígenas do norte da Amazônia. Os mitos sobre a Cobra Grande articulam as concepções cosmológicas, a ocupação do território e os ciclos naturais (ver versões Palikur e Galibi-Marworno no B). Na mitologia dos povos indígenas do Oiapoque as cobras míticas⁶² vivem nos rios e as mudanças geológicas são atribuídas ao seu deslocamento por este território. Nestes mitos diferentes tempos são fundidos, fatos históricos e elementos simbólicos contemporâneos são incorporados⁶³. Esta dinâmica está inscrita em um tempo em que tudo já existia, mas que

⁶² Lux Vidal (2009 A) em seu texto dedicado a análise das diferentes versões sobre o mito da Cobra Grande, entre os Palikur, Galibi-Marworno e Karipuna, apresenta uma interlocução de um tema comum aos índios do Oiapoque, que vivem em um intenso intercâmbio simbólico, sublinhando as particularidades de cada grupo dentro do campo das representações. As versões dos Galibi-Marworno e dos Palikur são opostas entre si: na versão Galibi-Marworno a cobra fêmea é quem se alimenta de humanos, enquanto que na versão Palikur é o macho, neste caso por este povo ter uma estrutura patriarcal. A narrativa Galibi-Marworno afirma os Palikur como o povo mais antigo da região, neste sentido a Cobra Grande a ser vencida representa os povos que já viviam na região, antes da migração dos Galibi. Para os Karipuna este mito foi uma apropriação para que este grupo pudesse se inserir no universo indígena, formando uma identidade que os legitimasse quanto índios. Na versão Karipuna foi feita uma negociação com a Cobra Grande para que os cristãos (Karipuna) pudessem ocupar o Curipi, desta forma os princípios católicos e indígenas passam a coexistir para este povo.

⁶³ Algumas destas histórias foram registradas por Lux Vidal (1999; 2001; 2009 A).

precisava ser revelado, desta forma a fé cristã, os aparatos tecnológicos (carro, telefone, bebidas alcoólicas etc.) são facilmente incorporadas às diferentes versões de diferentes mitos.

No Amapá, entre os grupos do Uaçá, existem vários tipos de cobra, sendo a Cobra Grande o paradigma de todas elas. A Cobra mitológica *aramari* é a mais perigosa, um monstro canibal eliminado graças às estratégias de um índio herói. Às vezes os índios dizem que a cobra é o dono de todas as outras espécies de animais ou mesmo vegetais.

No Uaçá, a Cobra é também percebida como uma entidade arquetípica, símbolo do povo índio, ou melhor, do “povo índio antigo”.⁶⁴

Dando prosseguimento ao percurso expositivo, o *laku* foi reproduzido, em um plano mais elevado, com o acesso por uma rampa. As paredes em torno do pátio foram revestidas por uma fotomontagem de uma aldeia e suas casas, que cobre todas as paredes laterais e a do fundo. A sensação é estarmos realmente em um pátio de aldeia, com as casas distribuídas de forma circular e o *laku* construído ao centro. Na fotomontagem é possível visualizar, por exemplo, antenas parabólicas, cabines telefônicas, telhas brasilites, botijões de gás e painéis de alumínio.

Ao subir a rampa de acesso ao *laku* podemos observar os painéis com informações relacionadas ao ritual do Turé. No primeiro constam informações sobre os rituais xamânicos e a relação dos índios do Oiapoque com os *Karuãna*. De acordo com a crença local existem dois mundos: ‘este mundo’, em que os seres são visíveis e o ‘outro mundo’, habitado pelos *Karuãna* (que transitam entre estas duas dimensões). Os *Karuãna* “neste mundo” possuem a forma exterior de animais e plantas e só são vistos pelos pajés. São estes seres sobrenaturais que auxiliam os pajés nos processos de cura e que doaram aos índios os belos cantos, os grafismos e as pinturas. Como agradecimento as estas dádivas concedidas é realizado o Turé. Sobre este ritual aparece a seguinte descrição:

[O Turé] Inicia-se em um fim de tarde com os cantos dos mastros, do caxiri e dos bancos entoados dentro do círculo cerimonial montado para a ocasião, o *laku*, acompanhados de clarinete que emprestam o nome a festa. Tudo tem um sentido dentro do *laku* e todos eles referem-se ao Outro Mundo. O mastro central é por onde descem os *karuãna* que chegam pelo ar para participar da festa e são vigiados por Uaramin, a pomba- *karuãna* disposta no topo do mastro.

No próximo painel está o desenho sistemático do *laku* (figura 06), com o nome de cada parte desta construção e a função de cada um. A disposição dos objetos descritos neste esquema é similar a qual eles estão no *laku* cenográfico. Com estas informações podemos discorrer que o *laku* é o espaço sagrado para a realização do Turé formado por um mastro

⁶⁴ VIDAL, 2009, p.31.

com braço (onde são pendurados os **pavilhões** – tecido vermelho onde os *karuãna* dos bichos, dos encantados e dos espíritos dos mortos pousam para assistir ao Turé), fincado no centro, ornamentado com vários motivos sonhados pelo pajé ou pelos artesãos, tendo no topo a **Estrela d’Alva**, um **maracá** e uma **pomba**. As estacas de madeira que delimitam o espaço do *laku* são denominadas **piroro**, onde pode pendurar os chapéus e os diademas. Entre os piroro são amarrados **fios de algodão**, **tufos de algodão** e **penas**, itens que fazem a ligação entre o mundo dos humanos e o mundo dos sobrenaturais, onde os *karuãna* pousam quando chegam ao *laku*. O **mastro menor** fica fora do *laku* e é ligado ao mastro com braço por fios de algodão, próximo a este mastro está o **banco do urubu ou gereu** (onde os faltosos pagam o castigo, forçados a beber grandes quantidades de caxiri)⁶⁵, os **potes de caxiri** (bebida a base de farinha de mandioca, que representa um elemento importante na negociação com os *Karuãna*, que gostam da bebida tanto quantos os índios e, por isto, ela é indispensável nas festas) e as **cuias** (para servir a bebida). No interior do *laku* está o **banco do pajé** (geralmente representando uma ave), o **pakará** (cesto onde o pajé guarda seus instrumentos – maracá, cigarros *tawari* e bastão), **bancos** (onde sentam os participantes - podendo comportar até quinze pessoas – representam geralmente cobras e espadartes, pintados com vários motivos) e os instrumentos musicais (**maracás**, **clarinetes turé** e **buzinas cuti**).

⁶⁵ O preparo do *caxiri* é responsabilidade das mulheres. A bebida é servida em diferentes ocasiões. O caxiri é um elemento essencial da cultura indígena destes povos e é adorada tanto pelos *karuãna*, como pelos índios e não-índios. De acordo com sua dosagem ela pode trazer bem estar como servir de castigo, como descrito por Vidal (2009, p.43): O mesmo acontece em relação ao caxiri oferecido durante um Turé. A dosagem discrimina funções diferenciadas. Uma pequena dose é como um refresco. Doses maiores, oferecidas pelas moças encarregadas desta tarefa aos participantes do Turé sentados em bancos, significa uma retribuição aos *Karuãna*, espíritos dos seres do *outro mundo*, que vêm receber o pagamento de seus serviços de cura durante a cerimônia. Mas, se algum indivíduo desobedecer às regras bem definidas do ritual, será punido pelos *gendarmes*, responsáveis pela ordem, e lá mesmo será forçado a ingerir de uma só vez, como castigo, três grandes cuias da bebida.



Figura 06: O *lakuh* cenográfico.
Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2007.

No fundo desta sala há três monitores de TV exibindo as fases de preparação do Turé, sendo que para dois monitores laterais (exibindo as mesmas imagens) existem arquibancadas para o público sentar. Nesta parte do percurso expositivo pode-se optar por ver primeiro as imagens ou entrar no *lakuh*. Optei por ver as imagens dos índios se preparando para o ritual: construção do *lakuh*, dos bancos, dos chapéus, dos cigarros e os índios se ornamentando para a festa. Em seguida, entrei no *lakuh* e sentei em um dos bancos. Nesta posição observei a projeção de jogo de luz - simulando um céu estrelado, em que as cores vão mudando, como se transcorresse o tempo entre o pôr-do-sol e o amanhecer – e acompanhei o vídeo que exhibe partes do ritual do Turé. Pude perceber que a mudança de luz do teto é em sincronia com a performance dos índios apresentada no vídeo. Ainda sentada pude ler as informações contidas na legenda próxima aos cestos, encostados no mastro com braço, que apresenta a narração feita por Wet Palikur e Getúlio Galibi Marworno, sobre o Turé, transcrita abaixo:

O pajé sonha no seu banco. Tocando maracá, convida os espíritos dos encantados a descer no *lakuh* e se alegra no meio da gente. Todos estão alegres, visíveis e invisíveis, dançando, bebendo e fumando.

Os papagaios chegam ao *laku* de tarde cantando sua própria história. As garças vêm em bandos, remando e dançando com a maré e as enchentes. O pombo Warami ajuda o pajé e chama todos para o Turé porque tudo está pronto, a sala, os bancos, o mastro e a pintura. Ele veio da floresta festejar com as pessoas que o esperavam e que somos nós mesmos. É uma felicidade para Warami porque é um aniversário para ele mesmo.

Embora já tenha discorrido sobre a importância do Turé para os índios do Oiapoque, vale apenas apresentar a hipótese levantada por Lux Vidal (2009 A) sobre a relação deste ritual, os mitos que envolvem a Cobra Grande e os elementos que compõem o *laku*. Em linhas gerais a Cobra Grande (anexo B) aparece nas histórias narradas entre os Palikur e Galibi-Marworno como um ser que teve de ser dominado, enquanto que os Karipuna relatam um processo de negociação. A narrativa Galibi-Marworno afirma os Palikur como o povo mais antigo da região, neste sentido a Cobra Grande a ser vencida representa os povos que já viviam na região, antes da migração dos Galibi. Para os Karipuna este mito foi uma apropriação para que o grupo pudesse se inserir no universo indígena, formando uma identidade que os legitimasse quanto índios. Na versão Karipuna foi feita uma negociação com a Cobra Grande para que os cristãos (Karipuna) pudessem ocupar o Curipi, desta forma os princípios católicos e indígenas passaram a coexistir para este povo. De uma forma ou de outra, para que os índios pudessem viver nas margens dos rios da bacia do Uaçá, eles tiveram primeiro que definir algum tipo de relação com a Cobra Grande fosse ela a guerra ou a aliança. Neste sentido Vidal (2009 A, p.38-9) coloca que:

[...] durante o ritual do Turé, o buraco cavado para a armação do mastro é o buraco da Cobra Grande mítica. O maracá esculpido no alto do mastro é a cabeça controlada pelo xamã. Os bancos de madeira colocados no *laku*, pátio, e com forma de cobras, jacarés e outros bichos, representam os seres do *fundo*. Especialmente entre os Galibi-Marworno, a performance de um Turé é coisa muito séria, perigosa e exige inúmeros cuidados. Os que atuam dentro do *laku*, delimitado pelo *piroro* – uma cerca circular de finas estacas –, estão, sem dúvida, atuando em um espaço sagrado, lugar de encontro entre os humanos e os sobrenaturais, que lembra ao mesmo tempo um lago onde entidades míticas vivem até hoje e o cerco armado ao redor do buraco da Cobra no momento de sua execução pelos ancestrais.

O Turé (figura 07) é o momento em que os índios e os *Karuãna* se encontram para festejar. Estas entidades espirituais vão à festa e bebem caxiri, dançam e cantam com os índios⁶⁶. Os bancos em forma de animais (cobra grande, jacaré e colhereiro para os convidados) são mais que representações, pois os espíritos dos bichos incorporam nestes

⁶⁶ Lux Vidal (2007, p.27) descreve a vestimenta dos índios da seguinte forma: “os homens usam o *calimbé*, um pano vermelho amarrado na cintura, usam ainda a coroa ou o famoso chapéu de penas e o colar de miçangas com pendentos de algodão e, na ponta, asas de besouro que fazem barulho durante a dança. As mulheres usam saia e corpete vermelho, além da coroa e colares”.

objetos, que se tornam vivos. Por exemplo, uma “escultura ou um instrumento musical, sonhado pelo pajé, às vezes é objeto, às vezes é pessoa, às vezes animal, outras vezes vegetal, espírito, encantado, mas sempre ‘marcado’ de sentido e desejo de beleza”.⁶⁷



Figura 07: Ritual do Turé.
Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2007.

Nos próximos 9 (nove) módulos expográficos os artefatos são apresentados de acordo com sua tipologia, com informações sobre as técnicas de produção, estética e função social. Estes artefatos apresentam uma forte ligação com a concepção cosmológica dos índios do Oiapoque, principalmente com o ritual do Turé, a exemplo dos ornamentos de cabeça, as marcas e grafismos, os potes de caxiri e os maracás. Todos estes elementos culturais são percebidos como produtos da relação entre os índios e os seres sobrenaturais.

O terceiro módulo expográfico é dedicado à pescaria, onde estão expostas, 17 (dezessete) armas de arremesso para pesca, das quais 10 (dez) estão dispostos na posição vertical, em uma espécie de pequeno lago, e 7 (sete) na posição horizontal⁶⁸ em uma vitrine permitindo visualizar o acabamento feito com penas. A pesca é uma atividade cotidiana importante na bacia do Uaçá, pois os peixes e frutos do mar são a base alimentar da população da região. Um dado que não consta na exposição, mas considero interessante é que de acordo com alguns mitos as chuvas, os peixes e outros frutos do mar são na verdade restos de alimentos (espinhas, restos de caça, beiju, caxiri) que *Laposiné* (uma categoria de karuãna) joga ‘neste mundo’ e são transformados em peixes e caças novamente.⁶⁹

⁶⁷ VIDAL, 2007, p.11.

⁶⁸ As armas de arremesso que estão na vitrine são peças antigas. (MUSEU DO ÍNDIO, 2009)

⁶⁹ Lux Vidal (2009) trata detalhadamente sobre como os ciclos de chuva e a renovação da natureza são associados a estes seres sobrenaturais.

O acesso para o quarto módulo expográfico dedicado a Astronomia é por uma rampa. Foi reproduzido um ambiente que simula sensorialmente o ambiente aquático, com as paredes e duas poltronas revestidas na cor azul, cortinas d'água e um piso elevado de vidro, permitindo que vejamos a água passar sob nossos pés até 'desaguar' em um espelho d'água, onde há uma prateleira de acrílico suspensa com duas esculturas de madeira representando a *Kayeb* (figura 08). Ao sentar nas poltronas podemos observar a projeção da *Kayeb* (ser sobrenatural) e outras estrelas no teto. A forte ligação entre os índios do Oiapoque e a água mais uma vez é mencionada. A chuva é apresentada como símbolo de vida e renovação, e o mar, os lagos e o fundo dos rios são alguns dos locais onde vivem os seres sobrenaturais.



Figura 08: *Kayeb*.

Fonte: Fotografia tirada pelo autor desta dissertação

Em duas vitrines estão expostas pequenas clavas cerimoniais, que eram utilizadas pelas mulheres, em certos momentos rituais para atrair chuva. Em uma das paredes, visualizamos a transcrição do mito de origem do mundo (anexo C) – a narrativa conta a história do primeiro homem, chamado Parayne, que vivia no mar dentro de um pote e, em um determinado momento passou a desejar que o mundo tivesse outras coisas e, assim, a fauna e flora foram se formando. Na outra parede, é apresentado um texto sobre o mito da Cobra Grande denominada *Kayeb*, que faz parte da cosmologia Palikur (anexo D). A história relata que Cobra de Sete Cabeças, *Kaybe*, vai morar no céu, pois não gostou do mau cheiro deixado por uma moça menstruada no rio onde habitava.

A saída deste módulo é por outra rampa oposta à primeira. O módulo expográfico seguinte tem como tema os ornamentos de cabeça. São apresentados três tipos de ornamentos: os chapéus, as coroas radiais e os butiês. Os chapéus são as peças com maior destaque, pois estes artefatos possuem grande relevância simbólica para os Palikur, Karipuna e Galibi Marworno, por configurar “o emblema da ‘indianidade’ destes povos” e, por isto são utilizados tanto em rituais internos, como em reuniões políticas, visitas de autoridades e outras solenidades.⁷⁰

As coroas radiais e os butiês (figura 09) estão expostos em uma vitrine vertical em seis boxes individuais. A coroa radial é um delicado diadema, confeccionado, pelos homens, com penas de aves de cores variadas, presas em uma armação de trançados ou de algodão, utilizado pelas mulheres durante o ritual do Turé. O butiê é um ornamento ritual de cordões de miçangas, borlas de algodão, sendo usado nas costas, preso à *Kuhon* ou ao cabelo (os pingentes de élitros de besouro emitem um som suave quando as pessoas dançam).



Figura 09: Coroa radial e butiê (da direita para esquerda).

Fonte: VIDAL, 2009B.

Nove chapéus (figura 10) foram colocados sobre suportes de ferro, com suas cobrenucas viradas para o público, ou seja, estes artefatos de cabeça estão expostos a partir da parte de trás, para que seja possível observar os desenhos e os grafismos impressos nos cobrenucas. Outro chapéu está em um suporte giratório, no interior de outra vitrine, girando em 360°, para que o visitante possa apreciar todo o artefato. A identificação e a nomenclatura de

⁷⁰ Informação retirada do painel, intitulado ‘Arte plumária’, que faz parte da exposição aqui tratada.

cada parte do chapéu são apresentadas em um pequeno painel, ao lado desta última vitrine mencionada. Outra informação apresentada diz respeito as mudanças quanto a decoração das cobre-nucas, que atualmente é mais livre, não se restringindo aos padrões geométricos específicos (principalmente os *dãdelo*, *Kuahí* e *macoco*), seguindo a inspiração de cada artista, que podem ser animais, paisagens ou imagens de revistas.



Figura 10: Chapéus (*xapo* ou *plumaj* em *patois*, *iuti* em palikur).
Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2009.

No sexto módulo expográfico estão expostos seis instrumentos de percussão utilizados tanto nos rituais como nas sessões de cura, denominados maracás (figura 11). No painel contém informações sobre a matéria-prima utilizada para a fabricação destes instrumentos, sua função durante o Turé e um desenho com quatro maracás. O módulo conta ainda com recurso sonoro, reproduzido o som feito por estes instrumentos. Fabricados com frutas de cuieira (em tamanho pequeno) e sementes de *caxaicó*, para produzir o som, os maracás são tocados pelas mulheres, batendo “no chão com força para marcar o ritmo, enquanto os homens tocam os clarinetes *turé*”. Acredita-se que estes instrumentos se transformam em seres sobrenaturais, que participam das festividades dançando e bebendo caxiri e, no final, são reconduzidos pelos dançarinos às águas. Acredita-se que alguns seres sobrenaturais ao beberem uma grande quantidade de caxiri não conseguem encontrar o caminho de volta ao

outro mundo e ficam vagando nas margens dos rios. O maracá representa estes seres que são reconduzidos, pelos dançarinos, até o fundo dos rios e igarapés. É por isto que nos primeiros dias posteriores ao Turé se recomenda que ninguém sai para pescar, pois podem se encontrar com um *Karuãna* não amigável.



Figura 11: Maracás.

Fonte: Fotografia tirada pelo autor desta dissertação.

A cerâmica produzida pelos índios do Oiapoque é o tema do sétimo módulo expográfico, onde estão expostas dezessete peças em duas vitrines com prateleiras e um pote grande de caxiri. Ao lado da primeira vitrine há uma legenda informando os nomes dos potes, de acordo com seu tamanho e forma, a matéria-prima e as ferramentas para a confecção destes objetos. No painel, intitulado ‘Cerâmica: potes de caxiri’, encontra-se uma breve descrição sobre o preparo dos potes e um vídeo com imagens de todo o processo: desde a retirada da argila do fundo do rio pelos homens; passando ao preparo da matéria-prima para a modelagem e a confecção dos potes pelas mulheres; até a queima das peças, para dar acabamento ao trabalho. A produção destes potes envolve desta forma toda a família. Outro dado interessante sobre a produção destes potes: eles são fabricados atualmente, somente pelas mulheres Palikur, porém este povo não consome mais a bebida, por pertencerem à religião pentecostal.

O caxiri está presente em muitas das relações sociais dos índios, deste as festas xamânicas e católicas até os mutirões nos períodos de abertura de roças e nos períodos de colheita. Para os Karipuna o caxiri é obra de Deus, que criou o homem junto com a bebida. Em um mito Palikur sobre a origem de seus clãs (as nações) o grande pote de caxiri se transforma em “Arca de Noé” durante o grande dilúvio indígena. Em outro mito, um pote serve de esconderijo ao pequeno herói que livrará seu povo das inúmeras mortes provocadas pela Cobra Grande.

O oitavo módulo tem como temática a pintura corporal. Neste ambiente as paredes foram revestidas de espelhos reflexivos e, nestes espelhos foram afixadas formas geométricas e fotomontagens de pinturas corporais e faciais e suas nomenclaturas, apresentando os diferentes grafismos corporais utilizadas pelos índios. De acordo com o mito (anexo E), as primeiras pinturas corporais foram copiadas do corpo de um *Karuãna* chamado Sini Kapukuia. A história conta a relação entre uma índia e Sini Kapukuia, o rei das lagartas, que foi morto pelos irmãos da moça, depois que eles descobriram os encontros do casal. No corpo de Sini Kapukuia ficaram os desenhos que os artesãos da aldeia os copiaram. Os artesãos se inspiraram também nos movimentos naturais (ondas, caminho das formigas etc.) e na fauna da região (escamas e peles) para criarem seus grafismos.

Neste espaço, há uma bancada com carimbos (industrializado, preparados para a exposição) e folhas de papel em branco, para que o visitante possa carimbar tais desenhos no corpo e / ou na folha. Há uma televisão e uma câmera embutida, para registros fotográficos e *upload* no sitio do Museu do Índio. Os Palikur produziam carimbos denominados *kowangbet* (figura 12) utilizados no processo de pintura corporal. Os *kowangbets* eram feitos de madeira onde se esculpam os grafismos. Estes objetos estão na exposição, mas no módulo expográfico sobre objetos e marcas não há nenhuma informação sobre eles. Pude identificar estes carimbos pelo catálogo produzido por Lux Vidal sobre a exposição *A Presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* (2007).



Figura 12: *kowangbet*. Objetos exposto no Museu do Índio.
Fonte: Fotografia tirada pelo autor desta dissertação.

O nono módulo expográfico tem por tema objetos e marcas. O ambiente foi dividido em duas partes interligadas por um portal (figura 13). Ao todo são cerca de 80 (oitenta) peças de madeira e palha distribuídas em 5 (cinco) estruturas escalonadas que funcionam como bases expositoras, cada uma com uma tipologia de objetos. As paredes da sala foram pintadas de verde e exibem diferentes formas geométricas em vinil adesivado na cor prata. Há uma tela exibindo a confecção de cuias. Este trabalho é feito por mulheres, que decoram estes artefatos “segundo um desenho que é produzido diretamente pelo seu espírito, transferindo para um ato de mimeses ou de pura criatividade. Por isto, às vezes, sabem nomear o desenho, mas às vezes não, responsabilizando então o ‘espírito’”⁷¹. Em outra tela são apresentados os desenhos, os grafismos e os trançados feitos nos objetos. Na terceira tela é exibido o processo de fabricação dos bancos e esculturas.

⁷¹ VIDAL; 1999.



Figura 13: Sala dos objetos e marcas.
 Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2007.

Na primeira base (localizada ao lado da porta que liga o oitavo e o nono módulo expográfico) estão esculturas de animais e os *kowangbet*. Em frente há outra com colheres (artefatos produzidos pelos homens com madeira de jenipapo e ornamentados pelas mulheres, que utilizam tinta preta de *cumatê*). De maneira geral as colheres são produzidas inspiradas em animais: a concha de forma oval representa a cabeça de um peixe, cobra ou ave; já as colheres mais arredondadas representam a cabeça de um macaco. Nos cabos as colheres são talhadas nas duas extremidades, representando o ‘pescoço’ e o ‘rabo’ “em forma estilizada de rabo de jacaré ou cabeça de ave”. Estes objetos possuem distinção de forma entre os Karipuna, os Galibi-Marworno e os Palikur, para os dois últimos as colheres são mais curtas e os entalhamentos decorativos mais acentuados.

As cuias expostas na base ao lado das colheres são tradicionalmente confeccionadas pelas mulheres, mas atualmente alguns homens vêm se dedicando a produção destes objetos, por causa dos projetos ligados à memória e saberes tradicionais. As cuias possuem diversas utilidades cotidianas, podendo ser utilizadas para servir farinha, seus derivados e outros alimentos, para pegar água, guardar miudezas etc. Nos ritos religiosos, a exemplo do Turé, do Divino Espírito Santo e de Santa Maria são utilizadas cuias grandes para servir o *xibé* (bebida

feita com água e farinha) ou o *caxiri*.⁷² Ao atravessar o portal de ligação entre as duas salas deste módulo, estão expostas em uma base expositora a cestaria e em outra as esculturas de pássaros, bancos e mastros. Há uma grande quantidade de esculturas em forma de passáros devido ao papel destes animais na dos índios do Oiapoque. As aves são consideradas as grandes auxiliares dos pajés, com quem realizam suas viagens para outros mundos (anexo F).

O décimo módulo expográfico tem como tema a Guerra. As informações do painel explicam que as guerras eram constantes, na região que atualmente é norte do Amapá e parte da Guiana Francesa, não só entre os povos indígenas, mas também, a partir do século XVI, com os colonizadores, caçadores de escravos, piratas e outros interessados na riqueza da região. Neste módulo há um painel em que aborda, em linhas gerais, os conflitos que ocorriam na bacia do Uaçá naquele período. Uma das guerras mais conhecidas foi travada entre grupos de língua Aruak e Carib, que ficou conhecida como a Guerra dos Palikur contra os Galibi. A pressão colonizadora contra os povos indígenas e a migração de alguns grupos para a região da bacia do Uaçá foram alguns dos fatores que deu início a esta guerra. Este conflito foi de tal importância, que continua sendo narrado até os dias de hoje. De acordo com a informação disponível na exposição, as antigas guerras entre os índios envolviam cantos, como meio de comunicação, belas vestimentas e, claro, a ajuda dos *Karuãna* (considerados ‘armas espirituais’ utilizados pelos pajés).

Faço aqui um ‘parêntese’ para apresentar alguns dados sobre o mito da Guerra dos Palikur contra os Galibi, por ser um dos mitos mais narrados pelos índios do Oiapoque (junto com o mito da Cobra Grande). O mito trata dos conflitos que marcaram a luta pela demarcação territorial entre os diferentes povos que já habitavam a região ou migraram para lá, fugindo dos colonizadores. A história narrada pelos Palikur é diferente dos Galibi-Marworno, porém ambas mencionam as tentativas dos Galibi em acabar com a hegemonia Palikur no Uaçá. Lux Vidal (2001) faz uma análise de versões deste mito (anexo G), nos quais analisa “os mecanismos de construção da alteridade e da identidade destes grupos”.

Para os Palikur este mito está focado fortemente na relação entre os índios e os *Karuãna*, na percepção das transformações geológicas e narra o surgimento mítico do povo Galibi. Ainda analisando as versões Palikur a guerra foi dividida em duas fases; a primeira travada entre os Galibi e Aruak e o segundo momento a guerra é travada no plano espiritual, ou seja, com a participação do *Karuãna*. Nas versões Galibi-Marworno os Palikur perdem a guerra e passam a habitar as margens do rio Urucauá. As versões coletadas entre os dois povos fazem parte de um discurso contemporâneo construído de acordo com as relações que

⁷²VIDAL, 2007.

estes índios têm entre si, os interesses políticos e as religiões a qual cada informante pertence. O mito mostra também a percepção que os índios possuem do meio ambiente e o profundo conhecimento da região, estando presentes ao longo das narrativas as mudanças geológicas e os ciclos naturais, em que as estratégias de guerra levavam em conta as mudanças de marés e a duração dos dias e das noites, por exemplo.

Retomando a descrição do circuito expositivo - e explorando ainda o módulo expográfico sobre Guerra - são apresentados alguns dos artefatos que eram utilizados nas batalhas: uma borduna (ou clavas), um escudo e quatro flautas de osso. Estes artefatos ainda são produzidos pelos Palikur (de acordo com as informações do painel), com base na memória coletiva deste povo. As bordunas (figura 14), ornamentadas com marcas esculpidas e pinturas que representavam animais (a exemplo de cobras e jacarés), eram as principais armas utilizadas nas guerras. Na ausência das bordunas eram utilizados paus improvisados (*saurú*) amarrados nos braços. Quanto aos escudos (figura 14) poderiam ser tanto camisas grossas, produzidas da entrecasca da árvore, quanto de madeira esculpida e pintada (é este último tipo que está exposto). Há um painel, onde foi impresso a arte original de um escudo decorado com o desenho de guerreiros ornamentados e suas armas.



Figura 14: Borduna (ou clavas) e escudo.
Fonte: Fotografia tirada pelo autor desta dissertação.

As flautas de osso (figura 15) tinham a função de comunicação entre os grupos inimigos. Utilizava-se este instrumento para avisar que a guerra estava começando, que algum inimigo havia morrido e para estabelecerem outras conversas. A flauta funcionava como uma espécie língua franca entre os grupos étnicos diferentes. Para o Sr. Iok Labonté este instrumento musical funciona “[...] como um telefone, tem que ter dois lados para se comunicarem. Senão, se um tem e o outro [grupo inimigo] não tem, e aí como é? Não se entendem”⁷³.

Estas flautas, utilizadas por ambas as partes em confronto, permitiam transmitir, em linguagem codificada, mensagens inteligíveis para “eles combinarem através da flauta, eles faziam a cena para guerrear, se abusavam e acusavam. Esta flauta condena mesmo. A música era para guerrear (como no quartel uma clarinetada)”. Afinal, a guerra precisa se desenvolver de maneira adequada e como prova disso observamos o tempo e o cuidado dispensados nos preparativos do confronto.⁷⁴



Figura 15: Flautas de osso.
Fonte: Fotografia tirada pelo autor desta dissertação.

⁷³ VIDAL, 2001, p.125.

⁷⁴ VIDAL, 2001, p. 136.

O décimo segundo módulo expográfico trata dos projetos sociais desenvolvidos em benefício dos índios do Oiapoque. Há um painel intitulado “Projetos; Desafios para o futuro”, uma projeção da localização das aldeias e quatro vídeos, com áudios particulares, com depoimentos. O painel apresenta, em linhas gerais, as conquistas dos índios do Oiapoque, nos últimos anos, tais como: a legalização das terras indígenas Uaçá, Juminã e Galibi⁷⁵, homologadas em 1992; a formação da Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque (APIO) e o desenvolvimento de atividades culturais e sociais, pela APIO, “buscando aplicar à educação, saúde e às intervenções desenvolvimentistas modelos adequados às suas especificidades culturais”.

A projeção exhibe um percurso de barco, passando pelos rios Uaçá e Oiapoque, pela cidade de Saint Georges (Guiana Francesa) até chegar à aldeia São José (a única aldeia dos Galibi Kali’na). De acordo com os dados publicados por Tassinari (2003) o deslocamento das aldeias para as cidades vizinhas, inclusive na Guiana Francesa⁷⁶, varia de acordo com a época do ano, por conta dos terrenos ora alagados ora secos (nos períodos de chuva os rios enchem e cobrem os campos; na estiagem os terrenos ficam enlameados e o deslocamento até o rio é feito com canoas, empurradas com varas; quando os terrenos estão completamente secos o leito do rio fica muito distante e o percurso é feito a pé). O traslado geralmente é feito por mar e as aldeias maiores possuem embarcações que levam os índios até a cidade, uma vez por mês, para a realização do comércio e recebimento de benefícios (salário e aposentadoria). O percurso entre as aldeias e a cidade de Oiapoque pode ser feito por terra (indo até a aldeia Manga e, de lá, pegar um caminhão). Com o povoamento da BR-156, já existe linha de ônibus regular.

O primeiro vídeo com áudio, deste módulo expográfico, intitulado “Sustentabilidade: gestão de plano ambiental” apresenta as novas estratégias para a exploração dos recursos naturais, de maneira que diminua o impacto ambiental. Para tal, a FUNAI ofereceu cursos de gestão ambiental aos índios com o intuito de reforçar o conhecimento que possuem do uso dos recursos naturais. O Plano de Gestão Ambiental teve como ponto inicial o mapeamento da região, via satélite, para que as pessoas das comunidades identificassem as diferentes áreas de exploração, apropriada para cada atividade desenvolvida (pesca, caça e roçado). Como resultado destes cursos foi iniciado a produção e comercialização do óleo de andiroba, criação

⁷⁵ Nos dados disponíveis na exposição as três terras aparecem como homologadas em 1992, porém a terra Galibi, dos índios Galibi-Kali’na foi homologada em 1982, pelo Decreto nº 87844, de 22.11.82.

⁷⁶ As restrições impostas pelo governo da Guiana Francesa em relação ao deslocamento dos índios para este país em busca trabalho (que também tem sido combatido pela APIO) causaram um aumento dos conflitos internos nas aldeias. Este problema foi apontado por Tassinari (2003), o que leva algumas famílias a irem residir em outros locais.

de abelhas sem ferrão e a produção de mel. Outro projeto exibido é sobre o controle populacional de jacarés (por conta do aumento populacional do jacaré-açu e da diminuição dos jacarés-tingá e tracajá - estas duas últimas espécies fazem parte da alimentação dos índios de Oiapoque) e quelônios, desenvolvidos em 2002.

O segundo vídeo trata da criação do Museu do Kuahí. Este projeto, segundo o documentário, surgiu no decorrer das aulas nas oficinas de Resgate Cultural, em que os índios do Oiapoque voltaram a produzir peças artesanais (a exemplo dos bancos para o Turé e bijuterias feitas com miçangas), como um mecanismo de revitalização cultural. Os conhecimentos e tecnologias para a produção dos artefatos ficaram a cargo dos mestres artesãos de cada localidade que transmitiram seus conhecimentos para os mais jovens interessados. O professor de artesanato, Nordeval dos Santos, relata as oficinas foram importantes para o trabalho de resgatar um pouco da cultura tradicional destes povos indígenas, que estava sendo esquecida. Em outro depoimento, uma mulher (sem identificação), destaca a importância da transmissão dos saberes tradicionais para os jovens e de fazer com que eles se interessem em preservá-los. Nestes dois depoimentos são repetidas as palavras “perda” e “esquecimento”, ligadas ao medo de que não haja uma continuidade destas práticas culturais. O grande desafio, para garantir a sobrevivência destas memórias está na possibilidade de fazer com que tais saberes continuem a circular entre os indivíduos do grupo.

Com a produção artesanal realizada nas oficinas de Resgate Cultural surgiu a necessidade de criar um espaço tanto para absorver os objetos produzidos, como para guardar a memória dos quatro povos. O Museu do Kuahí foi criado, desta forma, para exibir a riqueza da cultura material dos Karipuna, Galibi Kali’na, Galibi-Marworno e Palikur para suas comunidades e para os visitantes externos. De acordo com o depoimento da antropóloga Lux Vidal, o Museu do Kuahí representa uma nova proposta museológica, pois não é um museu **sobre** índios, mas sim **dos** índios, ou seja, um espaço em que as histórias, ritos e mitos são apresentados na perspectiva dos próprios atores destas ações e portadores da memória.

O terceiro vídeo apresenta a construção da BR156, no estado do Amapá (que vai do Laranjal do Jari ao Oiapoque), transpassando as terras indígenas Uaçá, Galibi e Juminã. A construção da estrada vai trazer benefícios para as comunidades, porém são grandes os problemas que já são enfrentados, com sua construção. O vídeo começa com imagens de um percurso feito em um carro, em que se observa os tratores abrindo a estrada e um ônibus que vai levantando muita poeira enquanto passa. Os depoimentos (não há identificação dos

depoentes) apresentados relatam os problemas enfrentados pela população local, por conta deste empreendimento:

O primeiro depoimento é de um homem, que relata o processo de assoreamento do igarapé das Sete Voltas, no km 42 da BR156, causado, segundo ele, pelo desvio do rio e a construção mal feita das galerias fluviais. Em outra cena aparece um grupo de homens, sobre uma pequena ponte, por onde passa outro igarapé. Eles falam da diminuição do volume de água e o risco de contração de doenças, pois o igarapé em questão, também é utilizado para a passagem do gado de uma fazenda local e da proximidade da estrada com a aldeia. O terceiro depoimento é de um senhor, na beira de um rio (próximo a uma encosta), que não fala em português e não há uma legenda, para que possa ser compreendido o que está sendo dito. O quarto depoimento é de outro senhor, sobre a erosão do solo (agravado pelas chuvas) por conta das obras da estrada, o que está causando a sedimentação do rio.

Após este depoimento, volta o passeio de carro mostrando a proximidade da estrada com as casas⁷⁷. Em outro depoimento um senhor, na porta de sua casa, afirma saber dos benefícios que a estrada pode trazer, mas também coloca que a poeira e o barulho são muito ruins e cita o caso de um pajé e suas crianças, que não podiam dormir por conta da gripe e da dor de cabeça. É exibida ainda a imagem de uma área de vegetação completamente queimada.

O quarto e último vídeo intitulado “União e associação”, retrata a importância de uma organização política única representando os interesses dos povos Karipuna, Galibi Kali’na, Galibi-Marworno e Palikur. A luta pela demarcação de terras levou a organização da Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque (APIO). A ideia de criar uma associação surgiu de acordo com o depoimento de Domingues Santa Rosa (da etnia Palikur), de informações obtidas em outras comunidades indígenas, para saber os meios utilizados por elas para legalizarem suas terras, tendo como resposta: a criação de uma associação, para ter força jurídica e apoio de outras instâncias para a causa. Os quatro povos já viviam amigavelmente, mas não havia uma unidade política organizada até aquele momento. As negociações políticas entre estes índios e os órgãos do Governo brasileiro eram feitas pelos caciques de cada povo.

A criação da APIO permitiu que os índios do Oiapoque se estruturassem politicamente para buscarem financiamento para as áreas de educação, saúde e saneamento básico e

⁷⁷ A invasão das terras indígenas é um problema que ainda persiste, assim como a interferência do Estado na vida das aldeias, como um discurso ainda muito impregnado com as ideias de progresso. Os problemas enfrentados pelas populações indígenas do Oiapoque por conta da construção da BR 156 é um exemplo. Para dar seguimento a este projeto os índios são utilizados ainda como marcadores de fronteira, como nos tempos do SPI. Neste caso, a FUNAI está incentivando a formação de núcleos familiares ao longo da estrada, onde está situado o seu posto de vigilância, escola e enfermaria. A vigilância está ligada a migração incentivada pelo governo Amapá, “divulgando a Zona Franca de Macapá como uma ponte para a Comunidade Econômica Européia” (TASSINARI, 2003, p.80). como uma ótima oportunidade.

dependerem menos dos repasses da verba pública, mesmo que a capitação de recursos muitas vezes esteja ligada aos projetos sociais do Governo⁷⁸. Ainda sim os benefícios básicos relacionados às áreas de educação, saúde e transporte chegam até os índios de acordo com os jogos políticos. A falta de médico, professores e transporte são constantes, tanto pelo fim de projetos criados pelo próprio Governo⁷⁹ quanto pela falta de verba da FUNAI.

A saída do módulo expográfico sobre objetos, através de um portal, chega-se ao último módulo da exposição que representa o ambiente doméstico. Neste módulo foi reproduzido o interior de uma casa ‘típica’ dos índios do Oiapoque, em um plano mais elevado, para o qual ascendemos por uma rampa construída para esta finalidade expográfica. O acesso à casa cenográfica é por um corredor, que a meu ver pode ser percebido como um quintal, pois ali estão expostos elementos e informações sobre a produção de farinha de mandioca. Há um painel e um vídeo mostrando sua produção (em que aparece o ralador de mandioca) e três grandes sacos (no chão) que são utilizados para o armazenamento da farinha. As comunidades indígenas do Oiapoque produzem uma grande quantidade de farinha de mandioca, “algumas aldeias conseguem exportar, especialmente para a Guiana, no caso dos Palikur, mais de duas toneladas por mês”⁸⁰.

Entre os índios do Oiapoque funciona o sistema de mutirões entre as famílias nos períodos preparo da roça, plantação e colheita da mandioca. De acordo com as informações retiradas do texto de Vidal (2007) a farinha de mandioca é produzida em um local específico (casa de farinha ou *cabê*), e além do ralador (figura 16) estão utilizados outros instrumentos tais como: as peneiras, os cochos, os cestos cargueiros, os viradores de beiju, os abanos de palha e os grandes fornos, canoas, facões entre outras.

⁷⁸ Os índios da região estão cada vez mais ligados à política tendo representações Palikur, Karipuna e Galibi na Câmara dos Vereadores e no cargo de Prefeito de Oiapoque, destacando-se: Manoel Primo dos Santos (Karipuna), como o primeiro vereador índio da região (a Câmara Municipal hoje tem o seu nome) e; João Neves (Galibi-Marworno) eleito prefeito, em 1996. A participação dos índios como funcionários da FUNAI, também aumentou, trabalhando nos postos indígenas e como administrador.

⁷⁹ Tassinari (2003) descreve um caso desta natureza, ocorrido na década de 1990, em que as enfermarias das aldeias contavam como, pelo menos, os remédios básicos, comprados com as verbas do Projeto Calha Norte, porém quando, em 1993 a responsabilidade é passada da FUNAI para a Fundação Nacional de Saúde os atendimentos nestas enfermarias caem bruscamente. As famílias passaram a comprar os remédios nas farmácias e, com a falta de dinheiro organizaram plantações comunitárias só para a compra de medicamentos.

⁸⁰ A agricultura é a principal atividade economia, mas por conta da necessidade de ter maior renda os índios ainda produzem artefatos (na aldeia Kumarumã produz remos e canoas) e fazem serviços temporários. A venda destes produtos, geralmente, é feita nos dias dos transportes coletivos, o que faz com que os índios não tenham tempo para fazer bons negócios, pois eles têm que vender suas mercadoria e fazer suas compras na cidade antes que o transporte parta da cidade de Oiapoque. Os negócios feitos em Saint Georges eram muito vantajosos para os índios até 1991, quando a prefeitura da cidade determina, por questões alfandegárias, que para que os índios realizem o comércio eles teriam que ter um comprador direto, causando-lhes problemas “ao menos que o produtor tenha onde se abrigar até encerrar a venda, ou em caso de encomendas” (TASSANARI, 2003, p.78)



Figura 16: Ralador de mandioca: formado por uma tábua com madeira, geralmente de louro, e pedaços de ferro afiado retirados de velhas panelas, pregadas de acordo com uma forma geométrica específica, que torna o ralador mais eficaz. O ferro utilizado é extraído das antigas panelas de ferro, utilizados para a produção de rapadura, na época da escravidão. Atualmente, é difícil de achar os ferros, que são vendidos em pedaços, que são vendidos somente na Guiana Francesa e com preços altos. Poucos artesãos se dedicam a fabricação deste objeto, que trabalham por encomenda, o que de acordo com Lux Vidal (2007) revela “uma rede de relações de trocas dentro das aldeias”.

Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2007 A.

As casas das aldeias dos índios do Oiapoque são feitas, em sua maioria, de palafitas, com assoalho e paredes de madeira; com divisões internas (o quarto, a sala e a cozinha). A área da cozinha é parcialmente aberta, com um fogão (de barro ou a gás) e sem mesa (as refeições são postas no chão). Não há muita mobília nas casas, mas a maioria já possui televisão, antena parabólica e geladeira.



Figura 17: O universo da casa. Na primeira imagem (de cima para baixo) mostra uma espécie de altar doméstico com santos, fitas e a pomba do Divino, em seguida uma prateleira com troféus de campeonatos de futebol e, abaixo da prateleira algumas cestas. Na parte de baixo há duas imagens: a primeira (da esquerda para direita) uma rede estendida, na segunda, há uma *Tukay* no centro da imagem.

Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2007 A.

No interior da casa cenográfica (figura 17) é possível ver diversos objetos que mostram o sincretismo religioso destas culturas. Observa-se uma bancada com imagem de santos e a pomba do Divino Espírito Santo, como também bancos do ritual do Turé e a *Tukay* (espaço onde os pajés realizam os processos de cura). Dentre os demais objetos expostos estão: troféus de campeonatos de futebol, remos, colares e pulseiras feitas com miçangas, redes, esteiras, um fuso de algodão⁸¹. Há um grande painel com imagens que mostram o cotidiano dos índios do Oiapoque em torno da casa: o preparo de comida, um momento de refeição, na cozinha; uma escola; pessoas no pátio etc. Não há maiores informações sobre a relação destes índios com o futebol ou a produção de colares e pulseiras, contudo sobre estes últimos itens Lux Vidal (2007, p.86) relata que:

⁸¹ A tecelagem, de acordo com as informações recolhidas por Lux Vidal, em 2007, estava sendo praticada por apenas uma tecelã do povo Galibi Kali'na. Com o projeto de Resgate Cultural APIO/PDPI-MMA outras mulheres estão aprendendo esta atividade artesanal.

Os índios do Baixo Oiapoque gostam de usar colares (*kolie, gohget, hasad, patoá, akabdet, palikur*) e pulseiras (*bhasle, patoá, akawanty, palikur*) de sementes, coquinhos, bambu e ossos de animais, mas, especialmente, de miçangas coloridas no caso das mulheres. As pulseiras podem ser de miçangas coloridas, formando variados padrões, de dentes de macaco, de ossos de veado esculpido segundo as marcas recorrentes como o *kuahi, dādelo* e a Estrela d'Alva. Os dentes de macaco estão relacionados à saúde, pois os macacos são tidos como animais que não adoecem.

Na região do Uaçá, os anéis (*bag, patoá, akawagti, palikur*) são feitos com o coco das palmeiras injá e tucumã. São esculpido com motivos zoomorfos como peixes, jacarés e tracajás, além de pequenas incrustações de metais.

Estes enfeites, às vezes elaborados com muito esmero desde o tratamento da matéria-prima até um acabamento cuidadoso, são, maioria das vezes, vendidos na própria área indígena, mas também como artesanato, a visitantes, turistas e lojas em Oiapoque e Saint-Georges.

A *Tukay* cenográfica é formada por paredes de tecidos. Em seu interior estão dispostos: o banco do pajé (em forma de arara) e o *pakará* (cesta em que são guardados os objetos do pajé utilizados nos rituais e nas curas). Um jogo de iluminação cria na parede de tecido uma projeção de sombra masculina ao mesmo tempo em que o espaço é tomado por uma canção. Estes afeitos representam os rituais de cura realizados pelos pajés, que entoam dentro da *Tukay* espécies de ladainhas (que é a forma com seus *Karuãna* são chamados, para auxiliar o pajé a diagnosticar doenças)⁸².

A existência de elementos cristãos e xamânicos neste módulo expográfico simbolizam a relação que parte dos índios do Oiapoque (principalmente *Karipuna* e *Galibi-Marworno*) possui com estas crenças. A relação entre as práticas católicas e xamânicas não é considerada por Tassinari (2000) como sincretismo religioso. Tal classificação é apontada pela autora como uma forma ingênua de analisar a dinâmica cultural das sociedades e suas histórias de contato, na medida em que tal percepção traz consigo a noção de cultura “tradicional” e “pura”. O fato de não haver uma fusão entre as duas concepções religiosas faz com que o conceito de sincretismo fique um tanto quanto inadequada. Tassinari defende tal ponto de vista utilizando os estudos de Eduardo Galvão⁸³ sobre a religiosidade cabocla para analisar a coexistência do catolicismo e do xamanismo na Amazônia:

⁸² Expedito Arnaud descreve em seu texto o ritual de cura xamã. “Por ocasião de uma sessão de curandeirismo, segundo vários testemunhos, pede a cada um dos sobrenaturais invocados para expulsar a doença do paciente ou então a indicação de um remédio capaz de extingui-la. Assim que se manifesta algum espírito de modo julgado satisfatório, o xamã sai do mosquiteiro e passa a fazer no enfermo repetidas fumigações com o cigarro, ao mesmo tempo que sacoleja o maracá em torno dele, detendo-se, por fim, em um ponto onde parece estar localizada a doença. Às vezes chupa o lugar afetado para extração de corpos estranhos os quais exhibe aos presentes. E também receita beveragem para o enfermo.” (1970, p.7)

⁸³ GALVÃO, Eduardo **Santos e Visagens**: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas. Companhia Editora Nacional, Brasileira v.284, 1976.

Catolicismo e xamanismo são partes complementares da religiosidade desse povo. Crenças e práticas ligadas ao universo dos santos católicos e dos “Karuãna” dos pajés complementam-se enquanto recursos explicativos e formas de acesso aos seres sobrenaturais, mas não se fundem numa teoria de mundo única e globalizante. Antes, os seres sobrenaturais ligados à pajelança e as figuras sagradas do catolicismo são concebidos como pertencentes a domínios diferentes, são evocados e festejados em ocasiões diversas e para finalidades que, mesmo quando coincidentes (explicações para acidentes, cura de doenças, sucesso nas gestações e partos, fartura nas roças), utilizam teorias explicativas, linhas de raciocínio, atitudes e práticas bem específicas.⁸⁴

Outro dado interessante, que considero pertinente para esta discussão, diz respeito às pesquisas realizadas por Arnaud (1970) a cerca do xamanismo na região do Uaçá - entre os anos de 1965-1968, com os índios das etnias Palikur, Karipuna e Galibi-Marworno - ficou constatado que mesmo com a incorporação das religiões cristãs, nenhuma das três etnias negava a existência dos *Karuãna*, mas mudaram a forma de lidar com os encantados. No caso dos Palikur pentecostais, estes seres passam a representar o mau. Já em pesquisas mais recentes feitas por Lux Vidal, os Galibi-Kali’na acreditam que a vinda dos europeus para o território indígena provocou a interrupção da comunicação entre os *Karuãna* e os índios. Enquanto que para os Karipuna Deus criou todas as coisas, inclusive os *Karuãna* e, desta forma, os santos e seres sobrenaturais são festejados e invocados em situações diferentes.

A exposição é encerrada com um painel sobre os Galibi Kali’na, fazendo uma analogia (acredito eu) ao fato destes terem sido o último dos quatro povos, representados na exposição, a imigrarem para Oiapoque. Os Galibi Kali’na, de acordo com as informações do painel, vieram da cidade de Saint-Georges, na Guiana Francesa, na década de 1950, com aproximadamente 45 pessoas, pertencentes à mesma família, chefiada pelo Senhor Geraldo Lod. Passaram a habitar a aldeia São José, onde vivem até hoje.

Não é mencionada na exposição, mas a as relações entre estes índios e o Governo brasileiro são bem peculiares, como destaca Vidal (2000B). O Sr. Geraldo Lod, conseguiu autorização e a documentação necessária, em 1948, do então diretor do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) Eurico Fernandes, para migrarem para o Brasil. Logo conseguem estabelecer uma boa relação com os militares locais. E, em 1982, conseguem a homologação da Terra Indígena Galibi (quase dez anos antes das Terras Indígenas Juminã e Uaçá). Apesar disto, Lux Vidal afirma que a relação entre os Galibi-Kali’na e os demais índios do Oiapoque como boa, embora aqueles mantenham pouco contato com os demais.

Este ultima painel encontra-se próximo a porta de saída (situada no fundo do prédio). Por uma escada chega-se novamente ao térreo.

⁸⁴ TASSINARI, 2000, p.1.

3.2 COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: EXPOSIÇÃO E AÇÕES EDUCATIVAS

A exposição museológica é percebida pela museóloga Marília Xavier Cury (2002; 2005) como um meio de dar visibilidade ao museu. A autora parte da premissa de que o museu é uma instituição complexa e que através da exposição que o seu lugar social é publicamente definido. A comunicação museológica, desta forma, deve dar conta de transmitir a mensagem construída pelo museu, havendo um trabalho de reflexão e diálogo entre a instituição e o público. Neste sentido, o público também passa a ser percebido como sujeitos produtores de sentidos. O conceito de sujeitos produtores sentidos é ampliado por Cury (2005) ao afirmar que estes sujeitos são todos os atores sociais que tiveram algum tipo de relação com os objetos expostos: desde os indivíduos produtores dos artefatos e aqueles que os utilizaram, passando pelos que coletaram, pesquisaram, preservaram, organizaram os objetos nos museus até o público visitante, que interpreta os significados da exposição e criam novos conhecimentos a partir desta dinâmica.

Desde a modernidade os museus assumiram o caráter pedagógico para educar o indivíduo (quanto ao senso estético e afirmação das identidades nacionais). Revisões e discussões acadêmicas sobre as formas de interpretar as coleções, as exposições e o público vêm sendo observadas, desde a metade do século XX, momento em que muitos profissionais passaram a valorizar a diversidade cultural. Ao falar de cultura devemos ter em vista que o conceito está ligado às interações sociais e as diferentes formas de diálogo. Para Clifford Geertz (1989) a cultura é como “um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas e instruções” socialmente compreendida, para que haja comunicação entre os indivíduos, servindo de orientação e mecanismo de construção de suas vivências. Geertz conclui que a cultura, portanto, não pode ser vista como padrões cristalizados, mas sim como possibilidades de agir diante das ações naturais e sociais impostas. Lux Vidal (2009) baseia-se no texto de Fredrik Barth⁸⁵ para questionar as possíveis limitações implícitas no conceito de cultura, podendo “sugerir um todo fechado”. Vidal coloca que o conceito ‘conhecimento’ é mais amplo, reconhecendo a existência de “um processo de mudança global contínuo, o que nos leva a estar atentos aos intercâmbios”.

As representações culturais não podem ser percebidas como a totalidade cultural, nem como uma verdade absoluta, mas sim como uma perspectiva dos fatos. O diálogo estabelecido

⁸⁵ BARTH, Fredrik. Other knowledge and other ways of knowing. *Journal of Anthropological Research*, n.51, 1995.

entre o museu (emissor) e público (receptor) é através dos objetos. A historiadora Carina Martins Costa (2008, p.221) ao refletir sobre a ação pedagógica dos museus de história coloca que “o museu educa por meio da tridimensionalidade e, nesse sentido, a exposição e todas as linguagens que a compõem educam não somente o olhar, mas também sobre a História”. O diálogo permite a criação de vínculos significativos entre os conhecimentos prévios e as novas informações, possibilitando a construção de uma aprendizagem histórica significativa que ultrapasse a mera memorização.

A comunicação museológica, de acordo com Cury (2005) compreende uma etapa do processo curatorial, em que as coleções são formadas, organizadas e comunicadas a partir de valores que possibilitam sua legitimação. Esta inteligibilidade da exposição é fundamental para que seja possível compreender os significados atribuídos aos objetos, levando em consideração os referenciais do público. No caso da exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*, selecionei algumas das questões propostas por Costa (2008), para problematizar a etnografia desenvolvida. Busquei avaliar se a exposição, aqui estudada: a) apresenta informações com reavaliações historiográficas das últimas décadas; b) possui conteúdo informativo que possibilite a compreensão do cenário e o processo de mudança e permanência das práticas sociais; c) contextualiza o artista na coleção e em seu tempo de produção; d) permitiu a discussão sobre memória preservada no museu ou sobre a existência de outras memórias; e) as ilustrações, as fontes são oriundas dos objetos do acervo.

A proposta da exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* foi de apresentar uma visão ampla das culturas indígenas do Oiapoque, possibilitando entender suas manifestações cotidianas e rituais, priorizando os aspectos da cosmologia indígena. O módulo expográfico em que são exibidos os vídeos dos projetos é a parte da exposição que aborda de forma mais clara as questões presentes destes quatro povos, quanto à organização política, problemas ligados a invasão das terras indígenas, saúde e preservação da natureza e a preocupação em preservar os saberes tradicionais.

Achei interessante a forma como as palavras ‘cultura’, ‘religião’, ‘história’ e ‘identidade’ foram escritas no plural, dando ênfase a diversidade e distinguindo, de maneira sutil, os quatro povos entre si, o que possibilita a desconstrução da imagem romântica de uma cultura indígena genérica. Houve um cuidado, ao organizar a exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* de apontar alguns elementos singulares dos Palikur, Karipuna, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na, mas mantendo o foco na identidade comum e união política dos índios do Oiapoque. As

características singulares são sinalizadas ao longo do circuito expositivo quando, por exemplo, no módulo expográfico da astronomia a *kayeb* é apresentada como a constelação mais importante para os Palikur e que o chapéu é um artefato de grande importância simbólica para os Palikur, Karipuna e Galibi-Marworno (não incluindo os Kali'na). Neste mesmo sentido, em todas as narrativas apresentadas são identificados os nomes dos narradores e o povo ao qual pertencem, penso que este cuidado ajuda o visitante distinguir qual povo fala o quê (e como fala).

Relacionando a questão dos processos de mudanças e permanência das práticas sociais com a narrativa da exposição, podemos extrair, em primeiro lugar, que houve um cuidado em adquirir artefatos de criações contemporâneas. E, ao longo do circuito expositivo, há informação sobre novas formas de produção de determinados objetos, como os desenhos feitos nos cobre-nucas dos chapéus. A exposição também informa sobre os índios Palikur que aderiram à religião pentecostal e, por isto, não consomem mais o caxiri (esta última informação pode levar a seguinte indagação: os índios protestantes praticam ou não o ritual do Turé, por conta das regras da nova religião adotada?). A fotomontagem que mostra as casas, no segundo módulo expográfico do *laku*, traz aparatos tecnológicos ocidentais (botijão de gás, painéis de aço e cabine telefônica) mostrando a incorporação destes elementos pelos povos indígenas.

No último módulo, também ao tratar sobre o ambiente doméstico, há informações sobre a incorporação de redes e camas, elementos da religião católica, troféus de torneios de futebol etc. Fala-se também dos artefatos antigos que foram incorporados a exposição justamente para ser possível perceber as mudanças e continuidades das tradições culturais, contudo não achei que a expografia deu ferramentas suficientes para o visitante fazer tal análise. Não há nenhuma sinalização explícita de quais são os artefatos que já faziam parte da coleção do Museu do Índio e/ou que não são mais utilizados pelos índios. Contudo é possível identificar através das informações textuais, alguns elementos que não fazem mais parte da vida cotidiana e ritual dos índios do Oiapoque, por conta do emprego de alguns verbos no passado.

Em relação à contextualização do artista na coleção e em seu tempo de produção é preciso entender, primeiramente, como a questão da autoria individual ou coletiva é interpretada pelas culturas das quais estes artesãos estão inseridos. No caso dos índios do Oiapoque, Vidal (2009B) explica que não “há artista no sentido de autoria, mas há aqueles que fazem muito bem e são reconhecidos”. Ao longo do circuito expositivo não há menção dos nomes dos artesãos que produziram os artefatos, porém na base de dados do Museu do

Índio e no dossiê da exposição estes indivíduos estão identificados. Com exceção dos artefatos antigos, pois são pouco documentados.

A interlocução entre as ilustrações os textos e os objetos expostos possibilita maior abertura para o diálogo entre o público e a coleção. Além destes elementos devem ser incluídos os recursos sonoros e de iluminação, que contribui para criar um ambiente místico, aproximando o público da realidade xamânicas dos índios do Oiapoque. Os desenhos nos painéis, ao meu entender, deram conta de traduzir para imagens os mitos que apresentados. A impressão dos grafismos nas paredes do módulo de objetos, por exemplo, tornavam mais visível e claro os detalhes gravados nos diversos objetos ali expostos. O recurso sonoro deu vida aos instrumentos musicais, a exemplo dos maracás e das flautas, assim como as músicas que são entoadas durante o ritual do Turé.

O Museu do Índio oferece visitas orientadas às suas exposições, oferecidas pelo Museu do Índio são realizadas majoritariamente por grupos escolares, com alunos de educação infantil e os primeiros anos do ensino fundamental. Este tipo de atividade faz parte da comunicação museológica e é considerado por Cury (2005) como o “subtexto invisível”, a “mensagem subliminar da exposição” transmitida a partir do diálogo entre o educador e o visitante. O discurso educativo está ligado ao discurso expositivo, em uma relação de complementaridade. Segundo Cury (2005):

São dois saberes que potencializam conjuntamente, mas são dois saberes. Os objetivos são, também, distintos pois a exposição por si só alcança certos objetivos e agrega passo que a ação educativa nessa mesma exposição incorpora os seus objetos e agrega outros que a materialidade expográfica não sustenta com a mesma intensidade que a interação humana. Se a exposição é o meio de comunicação primordial de um museu, a ação educativa é a essência da finalidade da instituição museológica. Mas, o mais importante é que as duas devem atuar unidas, pois é na união de ambas que contemplamos plenamente a experiência do público visitante do museu.

A demanda escolar acontece basicamente nos meses de abril e maio, por conta das comemorações do Dia Nacional do Índio. Os educadores responsáveis pelas visitas orientadas no Museu do Índio são selecionados a partir da sua desenvoltura com as crianças, não sendo necessário como pré-requisito especialização, mas precisam ter alguma noção de museologia. São realizadas pelo próprio Museu do Índio palestras para estes educadores sobre as exposições e as culturas dos povos indígenas representados, focado em capacitá-los a transmitir informações em uma linguagem para crianças. Não realizei nenhuma pesquisa de recepção, porém acompanhei algumas visitas guiadas e conversei com alguns funcionários da

instituição, responsáveis pelas atividades educativas e utilizei, mais uma vez, o relatório produzido sobre a organização da exposição.

O roteiro utilizado para as visitas orientadas foi elaborado com o objetivo de permitir a reflexão sobre os conceitos relacionados aos povos indígenas do Oiapoque, de acordo com as temáticas dos módulos expográficos. O trabalho é desenvolvido a partir de cinco eixos temáticos: cultura Oiapoque – diversidade e semelhança; mitologia regional e nacional – rituais – Turé e cobra grande; linguagem visual dos artefatos – o material e o imaterial; o espaço da moradia – relações entre o ambiente, a casa e o corpo; o tradicional e o contemporâneo. O programa da visita orientada a grupos escolares envolve não só a exposição de longa duração, mas as demais áreas expositivas da instituição, destinadas a exposições temporárias, que são elas: Espaço Museu das Aldeias, Espaço Muro do Museu, Galeria de Arte Indígena e Jardim do Museu. Estas quatro áreas expositivas apresentam o mesmo povo indígena como tema (figura 17). O início do percurso é na entrada do Museu do Índio, onde o público é recepcionado, porém este percurso varia de acordo com a quantidade de grupos visitantes e o tamanho destes grupos. As fotografias dos muros, por exemplo, só entram no circuito da visita guiada quando os grupos são pequenos e formados por jovens e adultos, pois o público fica na calçada, na parte externa do museu, estreita e junto à passagem de carros. O Circuito de visitação das exposições (entre curtas e longa duração), também varia de acordo com o número de grupos no local ao mesmo tempo.



Figura 18: Exposição de curta duração sobre os Iny Mahãdu. De cima para baixo: Espaço Muro do Museu – *Ijasó*: os Aruanãs (exposição fotográfica); Jardim do Museu – A casa Grande (instalação); Galeria de Arte Indígena – *Rritxoko*: Retratos Cerâmicos da Vida Iny (exposição de esculturas) e Espaço Museu das Aldeias: *Hetohokã*: O Ritual da Casa Grande (exposição etnográfica).

Fonte: Fotografias tiradas pelo autor desta dissertação.

Os recursos utilizados na ação educativa também mudam, um exemplo é a instalação do abrigo feito pelos Guarani, do Rio de Janeiro, que estava sendo utilizado como o espaço para a apresentar as primeiras informações sobre as culturas dos índios do Oiapoque, para o público infantil. Neste abrigo havia mesas e cadeiras, para as crianças, e um grande painel com um desenho representando o pátio de uma aldeia (figura 18). Quando as crianças entravam na exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos*

Indígenas do Oiapoque os educadores relacionavam as informações que já haviam sido transmitidas, com os objetos e os demais recursos expográficos. O abrigo atualmente está sendo utilizado como depósito.



Figura 19: Instalação do abrigo preparado pelos Guarani. O espaço foi utilizado para apresentação das primeiras informações sobre as culturas dos índios do Oiapoque. A primeira imagem mostra o abrigo, com as cadeiras e mesas dispostas no espaço e um quadro ao fundo. Na segunda imagem é do quadro, em que foi desenhado um pátio de aldeia indígena do Oiapoque.

Fonte: Produção próprio autor.

Os recursos expográficos permitem que o público tenha uma experiência sensorial que aproxima o público do universo xamânico dos índios do Oiapoque. O barulho de água corrente, a água em diversos ambientes, o som dos instrumentos musicais e as canções rituais, assim como o jogo de luz que reproduzindo o transcorrer do tempo, envolvem o público. A exposição provoca também o estranhamento do visitante, por uma percepção cosmológica e ritual diferente, o que de acordo com Castro (2008) permite fomentar percepções de outras temporalidades e de outras culturas. Nos módulos expográficos do Turé e dos objetos as crianças, por exemplo, podem tocar nos artefatos. Durante a visita orientada os grupos são acomodados nos bancos coletivos e seguindo o vídeo exibido ao fundo é explicado o ritual do Turé.

No caso do público infantil há um grande interesse pelo módulo expográfico da pintura corporal, onde as crianças podem se carimbar com os grafismos, porém nem sempre os grupos têm tempo suficiente para que as crianças aproveitem este momento. Outra dinâmica interessante, que acontece durante as visitas orientadas com grupos infantis, é durante a chegada no módulo expográfico da casa. Antes de subirem a rampa de acesso deste módulo o educador pede para as crianças chamarem o pajé, para ele aparecer. Todas as

crianças gritam ao mesmo tempo “aparece pajé” e a projeção da sombra do pajé aparece na parede da *tukay*.

O projeto de ação educativa desenvolvido a partir da exposição *A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque*, fora as visitas orientadas, conta ainda com a ‘Brinquedoteca Uaçá’, que são dois kits com jogos adequados para crianças até os 6 seis anos de idade, que trabalham com imagens de objetos do cotidiano dos índios do Oiapoque (figura 19). Foi publicado também o livro (e catálogo) intitulado *Povos indígenas do baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*, de autoria de Lux Vidal, que traz uma apresentação dos índios do Oiapoque e descrições sobre seus artefatos, com dados que complementam as informações contidas na exposição. Os exemplares foram distribuídos para instituições de ensino, bibliotecas, organizações não governamentais, museus, órgão do governo e na região de Oiapoque.



Figura 20: Quebra-Cabeça Uaçá e Jogo da Memória. Os primeiros contem 14 peças em suporte de madeira contendo ilustração indígena e o segundo possui tabuleiro, em tecido de algodão e 16 peças circulares, em madeira, com imagens de objetos diferentes usados no cotidiano dos grupos indígenas.

Fonte: MUSEU DO ÍNDIO, 2011.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faz parte do campo da memória social os processos de lembrança e de esquecimento, envolvendo disputas, tensões e também conflitos de poder. O tema indígena no país foi por vezes esquecido ou lembrado de forma idealizada ou romantizada. A análise da narrativa da exposição *A presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* nos revela muitos aspectos para além da própria exposição: mudanças políticas (movimentos sociais); mudanças nos processos de patrimonialização, de musealização e fortalecimento do protagonismo dos povos indígenas. A proposta do Museu do Índio foi apresentar aos indivíduos não índios as expressões culturais dos povos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na, de forma que estes possam ser percebidos como povos com organizações sociais dinâmicas, ricos culturalmente, com histórias longas e de importantes lutas para a manutenção de suas tradições. A representação cultural destes povos em uma exposição no Museu do Índio (instituição localizada numa região turística e conhecida internacionalmente) os beneficiou pela possibilidade de divulgar suas culturas fora do estado do Amapá e por dar-lhes maior visibilidade política em âmbito nacional e internacional.

A proposta expográfica teve por objetivo contextualizar os artefatos quanto seus significados e seu papel social para os índios do Oiapoque. Este cuidado contribui para que possamos entender que as noções de arte e estética para os povos indígenas possuem significados particulares, estando ligadas as relações com a natureza, a construção cosmológica e suas trajetórias históricas. No caso de muitos povos ameríndios, os objetos funcionam como canais em que o universo real e sobrenatural se fundem, ou dito de outra maneira estes artefatos se tornam personificações do invisível. Esta metamorfose está presente nos mitos e ritos dos povos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na e na crença que estes povos têm em um mundo paralelo habitado por seres encantados e que vêm a 'este mundo' nos processos de cura e nas festas, a exemplo do Turé.

O historiador Bruno Oliveira Aroni (2010) ao analisar os artefatos inseridos nas realidades indígenas amazônicas coloca que os artefatos rituais não são meras representações do sobrenatural, mas “manifestação real do sobrenatural”, de maneira que sua produção e utilização obedecem “critérios estabelecidos pela tradição mitológica”. A relação entre estes povos e a mitologia é fundamental para a manutenção da vida social, pois é através dos mitos e ritos que os saberes tanto da vida em grupo quanto do meio ambiente é transmitido. A exposição *A presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do*

Oiapoque mostra parte destas relações estabelecidas entre os povos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na e os seres sobrenaturais. A partir das informações contidas na exposição podemos interpretar que: foram os *karuãna* que deram aos índios as pinturas corporais e são eles que inspiram a produção artesanal, de um modo geral. Aos *karuãna* ainda são atribuídos os poderes para cura ou para provocar doenças e prover alimentos (frutos do mar e a caça).

Os artefatos, por sua vez têm suas funções e conotações modificadas quando passam a compor as coleções museológicas. São outras redes e relações das quais estes objetos passam a fazer parte assumindo a função representativa, como fragmentos de uma realidade cultural, deixando, em parte, sua função de ligação entre o mundo real e o sobrenatural. Digo em parte, porque eles não perdem necessariamente suas funções rituais e, em certos casos, são retirados do circuito expositivo durante a realização de alguns ritos⁸⁶. Os artefatos inseridos no contexto museológico devem ser percebidos para além de uma visão reducionista, vinculando-os com as experiências cotidianas dos grupos sociais representados.

No atual cenário, alguns museus etnográficos buscam, quando possível, construir suas narrativas expográficas a partir de coleções atuais em contraposição às coleções etnológicas históricas, de maneira que os povos indígenas sejam percebidos como protagonistas de suas histórias diversificadas e construtores de relações sociais específicas no presente. Não quero dizer com isto, que as coleções históricas sejam propostas negativas, pois elas são tão legítimas como as demais, porém é importante observar que existem outras formas de construção de narrativas. Os autores Flávio Silveira e Manuel Lima Filho (2005) definem que os objetos pertencentes às coleções museológicas funcionam como documentos, dinamizando um processo comunicativo intercultural com o público visitante, permitindo a leitura sobre a cultura do “outro”, a partir da dinâmica de alteridade vivida expressa pela diferença. Para os autores (2005, p.43):

Sendo assim, esse processo comunicacional é sempre uma experiência antropológica, posto que os objetos, ao materializarem o que e como os homens pensam e por indexarem um processo comunicativo, revelam uma parcela da expressão cultural sobre a qual o saber antropológico se debruça, revestindo-se, ainda, de valor documental.

Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva (200) ao abordarem questões sobre a produção artística em culturas indígenas sul-americanas afirmam que estas produções estão intimamente ligadas aos processos históricos, às questões políticas e as relações intergrupais

⁸⁶ Ver exemplos desta dinâmica no artigo de James Clifford, 2009.

contemporâneas, estabelecendo inclusive fronteiras entre as expressões diferenciadas e as sociedades nacionais. Há uma constante luta de resistência contra as imposições históricas da sociedade brasileira através da manutenção do conhecimento tradicional, ao mesmo tempo em que as tecnologias ocidentais vão se misturando ao estilo desta produção coletiva. Na exposição *A presença do Invisível: Vida Cotidiana e Ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque* esta dinâmica entre permanência e mudança não é aprofundada, principalmente no que diz respeito ao ritual do Turé. Fica para pesquisas futuras analisar o real papel que o Turé atualmente na dinâmica social dos índios do Oiapoque, incluindo sua relação com as religiões cristãs, performance para o público não índio e em datas especiais (a exemplo do Dia do Índio).

A comunicação museológica vai muito além dos limites físicos de um museu. A mobilização política dos povos indígenas, por exemplo, modificou seu papel na construção das exposições sobre suas próprias culturas. Estas novas posições nos leva a questionar o espaço que estes atores sociais estão ocupando nos projetos expográficos, ou seja, em quais momentos estes índios estão participando das tomadas de decisões e em quais projetos ainda são apenas objetos de estudos etnográficos. Para isto seria necessário ir além da política do Museu do Índio em tentar estabelecer um diálogo entre o museu, os antropólogos e os povos indígenas e analisar as impressões e interpretações que estes diferentes atores sociais tiveram da exposição. Levantam-se assim as seguintes indagações: O que os índios acharam da exposição? Houve processo de releitura?

As atividades e serviços prestados pelo Museu do Índio para o público visitante propõem a construção de novas reflexões sobre a história indígena e suas estruturas culturais contemporâneas. Para mensurar o real impacto dos novos recursos expográficos utilizados pelo Museu do Índio é necessário a realização de uma pesquisa de recepção. A interpretação das narrativas musicológicas por parte do público visitante depende das informações prévias que estes indivíduos possuem ou não sobre o tema ali abordado. No caso das exposições etnográficas, a exemplo da estuda nesta dissertação, é imprescindível levar em consideração como a história indígena é apresentada nos meios de comunicação de massa e a forma como este tema é abordado na área da educação. E mais: como o conteúdo apresentado no Museu é trabalhado após as visitas pelos professores? Ainda são classificados meramente como “os índios”? Ou cada povo é identificado pelo seu nome?

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. A emergência do “outro” no campo do patrimônio cultural. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, p.9-20, 2008 A. Suplemento 7.
- ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina; Mário Chagas (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.34-48.
- ABREU, Regina. Museu, patrimônio e diferenças culturais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). **Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p.114-125.
- ABREU, Regina. Tal antropologia qual museu?. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, p.121-143, 2008 B. Suplemento 7.
- AMOROSO, Marta Rosa. Nimuendajú às voltas com a história. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.44, n.2, 2001.
- AMARAL, Marília P. V. O conceito de alteridade atrelado à evolução da representação social do índio no Brasil (século XVI, XVII e XIX). **Clio Arqueológica**, Recife, v.2, n.23, 2008.
- ARNAUD, Expedito. Os índios da região do Uaçá (Oiapoque) e a proteção oficial brasileira. In: **O índio e a expansão nacional**. Belém: Cejup, 1989.
- ARNAUD, Expedito C. O xamanismo entre os índios da região do Uaçá (Oiapoque, Amapá). **Boletim do MPEG: Antropologia**, Belém: MPEG, n. 44, 26 p., jun. 1970.
- ARONI, Bruno Oliveira. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. **Revista Proa**, Campinas, v.1, n.2, 2010.
- BARATA, Mário. O descobrimento de Cabral e a formação inicial do Brasil, **Revista da Universidade de Coimbra**, Coimbra, v.36, p.45-49, 1991. Separata.
- BARRETTO, Ricardo. **Aberta a exposição 'Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi'**. [S.l.] Amigos da Terra – Amazônia Brasileira, 2002. Disponível em: <<http://www.amazonia.org.br/fogo/noticias/print.cfm?id=8849>>. Acesso em: 7 jun. 2001.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.39-68, 2006.
- BORGES, Paulo H. Porto. **O movimento indígena no Brasil: histórico e desafios**. [S.l.]: Núcleo de Estudos e Pesquisas Indígenas, 2005. Disponível em: <www.nepi.fag.edu.br/arquivos/movimentoindigena.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2010.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Carlos Roberto Ferreira; SAMARA, Eni de Mesquita. História do Museu Paulista da Universidade de São Paulo: da difusão a pesquisa. **Revista de Cultura e Extensão**, São Paulo, [200-?]. Dossiê. Disponível em <<http://www.usp.br/prc/revista/dossie1.html>>. Acesso em 25 abr. 2011.

BRANDÃO, Cristina de Jesus Botelho. **A cena do Dia do Índio**. Rio de Janeiro: Museu do Índio / FUNAI, 2010.

CALEFFI, Paula. “O que é ser índio hoje?”: a questão indígena na América Latina / Brasil no início do século XXI. **Diálogos Lationoamericanos**, n.7, p.20-42, 2003.

CAPIBERIBE, Artionka. O jogo de alteridades Palikur e o “eixo de transformação em branco” na fronteira Brasil / Guiana Francesa. In: COLÓQUIO GUIANA AMERÍNDIA HISTÓRIA E ETNOLOGIA. Belém, 2006.

CAPIBERIBE, Artionka. Palikur. In: POVOS indígenas no Brasil. [S.l.]: Instituto Socioambiental, set. 2002. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/palikur>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

CAPIBERIBE, Artionka. A presença créole entre os ameríndios Palikur na fronteira Brasil / Guiana Francesa. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 33. Caxambu, 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é**. [S.l.]: Povos Indígenas no Brasil, 2006.

CASTRO, Esther. A coleção “povos indígenas do Oiapoque – MAE”: competição e contexto de formação. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, p.35-39, 2008. Suplemento 7.

CASTRO, Esther de; VIDAL, Lux B. O Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque: um lugar de produção, conservação e divulgação da cultura. In: SILVA, Aracy Lopes da; FERREIRA, Mariana Kawall Leal (Orgs.). **Práticas pedagógicas na escola indígena**. São Paulo: Global, 2001. p. 269-286. (Antropologia e Educação).

CHAGAS, Mário de Souza. **Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. 2003. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2003.

CHAGAS, Mario. A radiosa aventura dos museus. In. DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (orgs). **E o patrimônio?**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p.113-123.

CHATAIGNIER, Gilda. Século XVI (1501-1600): as raízes da moda brasileira. In: _____. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p.19-21.

CLIFFORD, James. Colecionando arte-cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, p.69-89, 1994.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p.17-62.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; Mário Chagas (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.254-302.⁸⁷

COELHO, Mauro Cezar. **Heróis mutantes**: índios, cultura histórica e historiografia. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA, 3, [S.1.]. **Revista Outros Tempos**, São Luiz: UFMA [2003?].

COSTA, Carina Martins. **A escrita de Clio nos temp(l)os da Mnemósine**: olhares sobre materiais pedagógicos produzidos pelos museus. Belo Horizonte, Educação em Revista, n.47, p.217-240, jun. 2008.

COUTO, Ione Helena Pereira. **Armazém da memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – SPI**. Tese (Doutorado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

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

CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução a uma história indígena. In: HISTÓRIA dos índios no Brasil. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006A. p.9-24.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Política indigenista no Brasil no século XIX. In: HISTÓRIA dos índios no Brasil. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006B. p.133-154.

CURY, Marília Xavier. Cultura de avaliação, museu e exposição museológica. **Ciências e Letras**, Porto Alegre, n.31, p.99-116, 2002.

CURY, Marília Xavier. A pesquisa de recepção do público do Museu Água Vermelha. In: CONGRESSO DA SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA, 13., 2005, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: [S.n.], 2005.

CURY, Marília Xavier. Reflexões sobre a importância pública das exposições antropológicas. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, p.77-87, 2008. Suplemento 7.

FAULHABER, Priscila. Etnografia na Amazônia e tradução cultural: comparando Constant Tastevin e Curt Nimuendaju. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi**, Belém, v.3, n.1, p.15-29, 2008.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **Exposições Universais**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenarioIndependencia/ExposicoesUniversais>> Acesso em: 01 jul. 2011.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ (FIOCRUZ). Casa Oswaldo Cruz. Museu Paraense de História Natural e Etnografia. In:_____. **Dicionário Histórico-Biográfico das ciências da saúde no Brasil (1832-1930)**. Rio de Janeiro, [200-?A]. Disponível em:

⁸⁷ O título não está correto, pois o trabalho de James Clifford foi feito nos museus do Canadá.

<<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/muspareg.htm>>. Acesso em 28 jun. 2011.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ (FIOCRUZ). Casa Oswaldo Cruz. Museu Real. In: _____. **Dicionário Histórico-Biográfico das ciências da saúde no Brasil (1832-1930)**. Rio de Janeiro, [200-?B]. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/musnac.htm>>. Acesso em 28 jun. 2011.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.217-253.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Rio babel: a história das línguas na Amazônia**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

GALLOIS, Catherine. **Wajãpi rena: roças, pátios e casas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

GALLOIS, Dominique T. (Org.). **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará**. São Paulo: Iepé, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, c1989.

GOMES, Alexandre Oliveira; VIEIRA NETO, João Paulo. **Museus e memórias indígenas no Ceará: uma proposta em construção**. Fortaleza: SECULT, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Garamound, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo S. Autenticidade, memória e ideologias nacionais; o problema dos patrimônios culturais. **Estudos históricos**, n.2, p.264-275, 1988.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GRUPIONI, Luís D. B. Os museus etnográficos, os povos indígenas e a antropologia: reflexões sobre a trajetória de um campo de relações. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, p.21-33, 2008. Suplemento 7.

INSTITUTO DE PESQUISA E FORMAÇÃO INDÍGENA. Museu Kuahí, no Oiapoque, recebe exposição dos Wajãpi. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.institutoiepe.org.br/noticias/44-iepe/116-museu-kuahi-no-oiapoque-recebe-exposicao-dos-wajapi.html>>. Acesso em 5 maio 2011.

KARIPUNA do Amapá. *In*: POVOS indígenas no Brasil. [S.l.]: Instituto Socioambiental, fev. 2006. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/karipuna-do-amapa>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

KARP, Ivan. Introduction: museums and communities: the politics of public culture. *In*: LAVINE, S; KARP, I.; KREAMER, C. M. (ed.) **Museums and communities**: the politics of public culture. [S.l.]: Smithsonian Institution, 1992, p.1-17.

LÖFGREN, Orvar. The Nationalization of culture. **Ethnologia Europaea**, n.19, p.5-24, 1989.

LIMA, Antônio Carlos de Souza. O governo dos índios sob a gestão do SPI. *In*: HISTÓRIA dos índios no Brasil. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. p.155-172.

MARÉS, Carlos. As novas questões jurídicas nas relações dos estados nacionais com os índios. *In*: SEMINÁRIO BASES PARA UMA NOVA POLÍTICA INDIGENISTA, 1999, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Museu Nacional / Fundação, 2001.

MARIANO, Nayana Rodrigues Cordeiro. **A representação dos índios nos livros didáticos de história do Brasil**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação Popular, Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Educação Popular, Comunicação e Cultura, Universidade Federal da Paraíba, 2006.

MENESES, Ulpiano T. B. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista Nova Série**, n.1, 1993.

MORAES, Nilson Alves de. Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos. *In*: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Ogs.). **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p.89-104.

MULLIN, M. The patronage of difference: making Indian Art: art, not ethnology. *In*: MARCUS, E. E MYERS, R. **The traffic in culture**: refiguring art and anthropology. University of Califórnia, 1995, p. 166-198.

MUSEU DO ÍNDIO. **A presença do invisível**: vida e ritual entre os povos indígenas do Oiapoque. 2007. Visita virtual. Disponível em: < <http://oiapoque.museudoindio.gov.br/>>. Acesso em: 5/05/2010.

MUSEU DO ÍNDIO. **O Museu do Índio de cara nova**: instalações de uma exposição de longa duração e implantação de um sistema de proteção patrimonial. Rio de Janeiro: Museu do Índio, [2009?]. Relatório Final do Projeto. 2v.

NIMUENDAJÚ, Curt. Excursões pela Amazônia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.44, n.1, c1926, 2008.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. **Tempo**, v.12, n.23, p. 73-99, 2007.

OLIVEIRA, João Pacheco de; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A presença indígena na formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, 2006. (Coleção Educação Para Todos; Série Vivas dos Saberes, 2).

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio**: um guia. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

ORTIZ, Renato. Estado, cultura popular e identidade nacional. In: _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Rafael S. B. O trânsito entre imagem escrita e imagem iconográfica em Theodore De Bry na representação da barbárie americana. In: SEMANA DE HUMANIDADES, 17, 2009, Rio Grande do Norte. **Anais...** Rio Grande do Norte: Universidade Federal Rio Grande do Norte, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista do período colonial (século XVI a XVIII). In: HISTÓRIA dos índios no Brasil. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. p.116-132.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.10, 1992.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: Memória-história. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1997. v.1, p.51-86.

RIBEIRO, Berta G; VELTHEM, Lucia H. van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: HISTÓRIA dos índios no Brasil. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006A. p.103-112.

SALLAS, Ana Luisa Fayet. Narrativas e imagens dos viajantes alemães no Brasil do século XIX: a construção do imaginário sobre os povos indígenas, a história e a nação. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos**, v.17, n.2, p.415-435, 2010.

SANTOS, Isabel M.; OLIVEIRA, Carla M. S. O novo mundo a partir da obra de arte: Albert Eckhout e Zacarias Wagener. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 3., 2009, Londrina. **Anais...** Londrina: [S.n.], 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **RBCS**, v.19, n.55, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museu imperial: a construção do império pela república. In: ABREU, Regina; Mário Chagas (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.115-135.

SIERING, Friedrich Câmara. **Conquista e dominação dos povos indígenas: resistência no sertão dos Maracás (1650-1701)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal da Bahia, 2008.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma nas coisas” e a coisificação do objeto. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n.23, p.37-50, 2005.

SOARES, Marilda. Semiologia da cultura material: lendo signos e representações sociais a partir dos objetos. **Domínios de Linguagem**, n.4, 2004.

TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. História e parentesco Galibi-Marworno. In: COLÓQUIO GUIANA AMERÍNDIA HISTÓRIA E ETNOLOGIA. Belém, 2006.

TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. **Da mudança à tradição**: o processo de construção da religiosidade dos índios Karipuna do Amapá/Brasil. [S.l.:s.n.], [2000?]. Disponível em: <<http://www.naya.org.ar/religion/XJornadas/pdf/6/6-Tassinari.PDF>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. A região do Uaçá. In: _____. **No bom da festa**: o processo de construção de construção cultural das famílias Karipuna do Amapá. São Paulo: Edusp, 2003. p.65-107.

TAVARES, Iracilda. **Museu Kuahí**: referência cultural e étnica do estado do Amapá. Local: Secretaria de Estado da Comunicação (AP), 2010. Disponível em: <<http://blogamapa.blogspot.com/2010/10/museu-kuahi-referencia-cultural-e.html>>. Acesso em 5 maio 2011.

THIESSE, A-M. **La Création des identités nationales**: Europe XVIIIe. – XXe. Siècle. Paris: Seuil, 1999.

THIESSE, A-M. **A criação cultural das identidades nacionais**: Europa – séculos XVII-XX. Lisboa: Temas e debates, 1999.

URQUIDI, Vivian; TEIXEIRA, Vanessa; LANA, Eliana. Questão indígena na América Latina: direito internacional, novo constitucionalismo e organização dos movimentos indígenas. **Cadernos PROLAM/USP**, ano8, v.1, p.199-222, 2008.

VAINFAS, Ronaldo. **Rituais indígenas que não se apagam**: a catequização frustrada. São Paulo: Laboratório de Estudos sobre a Intolerância da FFLCH/USP, 2009. Disponível em: <<http://www.rumoatolerancia.fflch.usp.br/node/2202>>. Acesso em 29 abr. 2011.

VIDAL, Lux. **A cobra grande**: uma introdução à cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá. 2.ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009A.

VIDAL, Lux. Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.52, n.2, p.789-813, 2009B. Entrevista concedida à Valéria Macedo e Luís Donisete B. Grupioni.

VIDAL, Lux. Galibi-Marworno. In: POVOS indígenas no Brasil. [S.l.]: Instituto Socioambiental, jan. 2000A. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/galibi-marworno>>. Acesso em: 20 nov. 2010A.

VIDAL, Lux. Galibi do Oiapoque. In: POVOS indígenas no Brasil. [S.l.]: Instituto Socioambiental, jan. 2000B. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/galibi-do-oiapoque>>. Acesso em: 20 nov. 2010B.

VIDAL, Lux. Mito, história e cosmologia: as diferentes versões da guerra dos Palikur contra os Galibi entre os povos indígenas da Bacia do Uaçá, Oiapoque, Amapá. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.41, n.1, p.117-146, 2001.

VIDAL, Lux Boelitz. O modelo e a marca, ou o estilo dos "misturados": cosmologia, história e estética entre os povos indígenas do Uaçá. São Paulo, **Revista de Antropologia**, v.42, n.1-2, 1999.

VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque – Kuahí: gestão do patrimônio cultural pelos Povos Indígenas do Oiapoque, Amapá. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, p.109-115, 2008A. Suplemento 7.

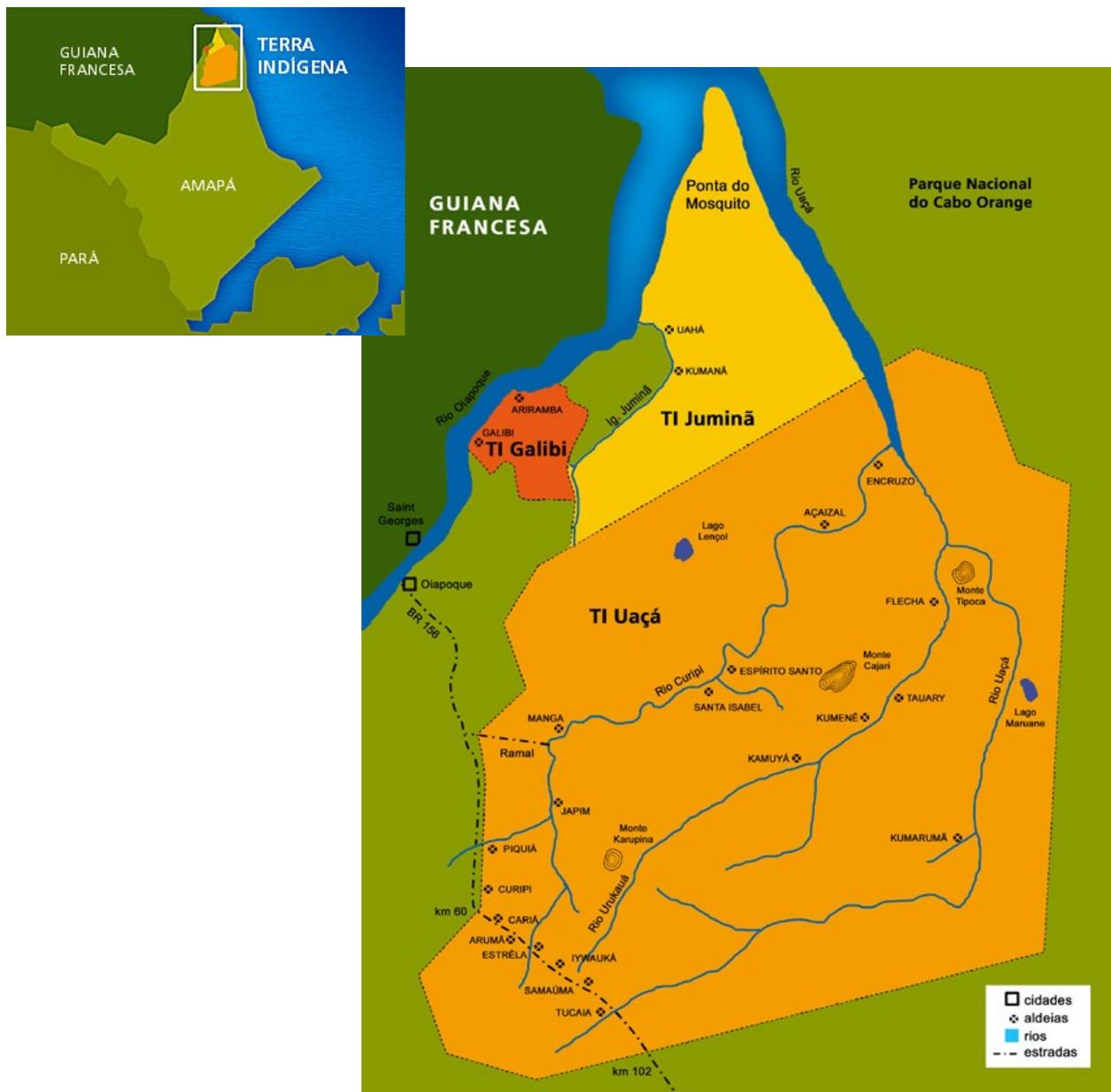
VIDAL, Lux Boelitz. **Os povos indígenas do baixo Oiapoque**: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver. Rio de Janeiro: Museu do Índio; São Paulo: Iepé, 2007.

VIDAL, Lux Boelitz. Os povos indígenas do Oiapoque, protagonistas dessa exposição. **Revista da SBPC**, ano 60, n.4, 2008B.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. In: SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONE, Luís D.B. **A temática indígena na escola**: nos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.279-293.

ANEXO A – Terras Indígenas Galibi, Juminã e Uaçá



ANEXO B – Versões Karipuna, Palikur e Galibi-Marworno do mito da Cobra Grande⁸⁸

VERSÃO KARIPUNA

Lux Vidal a partir de suas pesquisas sobre o mito da Cobra Grande para o povo Karipuna coloca que estas narrativas simbolizam o contato deste povo com o mundo indígena, visto que os Karipuna se consideram um povo católico desde o “início”. Neste sentido o mito funciona como um acordo entre as tradições indígenas e católicas. Nas palavras da autora:

“Na versão Karipuna, segundo Tassinari (2003), não haveria mito propriamente dito, mas sim histórias sobre uma Cobra Grande que teria habitado o poço Miriti, no curso médio do rio Curipi. Diz-se que, após o confronto entre um pajé Karipuna e a Cobra, esta teria se retirado – ou teria sido amarrada, dependendo do informante – na montanha Cajaro. Tassinari deduz: ‘permitindo a este povo passar pelo rio e se instalar definitivamente ao longo do Curipi’.

Na minha estada em Kumarumã, em julho de 1996, apresentei esta ‘construção’ de Tassinari a um informante nascido Karipuna mas morando entre os Galibi-Marworno e considerado pertencer a esta etnia. Ele me disse o seguinte: ‘Bom, na verdade não foi bem assim que aconteceu. Os Karipuna já estavam no Curipi, mas não conseguiam passagem pelo Miriti por causa da Cobra Grande – uma *aromari* (tipo de cobra sobrenatural), muito perigosa – precisando passar por terra naquele trecho’. Finalmente, um pajé resolveu chegar perto do Miriti, encostou sua canoa, fabricou uma ponte que o levaria até o meio poço, mergulhando em seguida e desaparecendo no fundo, onde iria ‘ter um acordo’ com a Cobra. Nesta negociação, foi acertado que a Cobra concordaria em deslocar o seu ‘suspiro’ para debaixo da montanha Cajari, onde corre um rio, dando assim ‘*passagem para os cristãos*’ – e, acrescentou o informante, ‘até hoje melhorou’.”

⁸⁸ Texto extraído do livro *A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá*, de autoria de Lux Vidal (2009, p.17-20)

VERSÃO PALIKUR

Há 500 anos, havia uma Cobra Grande na montanha Tipoca (situação entre o rio Urucauá e Uaçá). Aquela montanha era cheia de gente morando. A Cobra apareceu de repente, em uma praia, onde se tomava banho. Os índios não sabiam da existência da Cobra. Ela começou a fazer desaparecer muita gente. Ficaram se perguntando como poderiam matar a Cobra. Tinham medo, eram mansos e bestas. Uma vez a Cobra pegou um homem meio doente, que fora tomar banho pensando: ‘Vou tomar banho para esse bicho me pagar, comer e acabar comigo de uma vez’. A Cobra Grande decide vir a este mundo caçar para sua mulher comer. Ela desejava naquele dia comer macaco. A Cobra (macho) saiu com sua espingarda e viu um macaco cheio de feridas, doente, mas mesmo assim levou-o para sua mulher. Para as cobras do *outro mundo*, macaco é gente. A Cobra, chegando em casa, disse: ‘Não vamos matar nem comer ele. Vamos preparar um remédio para sarar feridas e ele fica aqui para cuidar de nosso filho’. Para comer, o Cobra (macho) juntou o que ele gosta de comer mesmo: caramujos e caracóis. No dia seguinte, a Cobra (macho) disse para o índio: ‘Eu e minha mulher vamos caçar. Fiquei aqui. Tem quatro caminhos e você se aventure no caminho do norte porque *um bicho* vai comer você’. Mesmo assim, quando sozinhos, o índio deixou o pequeno brincando e pegou o caminho proibido. Saiu pelo buraco neste mundo, mas logo voltou, apagando as pegadas de seus pés com cinzas. Quando o casal de cobras chegou em casa, com aquele estrondo igual a trovão, perguntando se o índio havia se aventurado pelo caminho do norte e ele respondeu que não. No dia seguinte, o índio se ofereceu para caçar e juntar caracóis e caramujos. A Cobra (macho) lhe fez recomendações, mas ele conseguiu pegar o caminho, sair neste mundo e ir visitar sua família a quem contou o que lhe havia acontecido. Ele disse ‘É preciso matar a Cobra senão ela mata todos os índios’. Pediu que todos fabricassem arcos e flechas e também um curral bem seguro ao redor do buraco por onde a Cobra saía. Esse bicho gostava muito também de tomar cachiri. Sucessivamente, o índio conseguiu enganar o casal de cobras, voltando várias vezes a este mundo para verificar se tudo estava pronto para atrair o monstro. Um dia o índio disse: ‘Olha *pai*, eu fui num lugar e vi um homem muito humilde’. O bicho cismou: ‘Não é uma pessoa do outro mundo?’ E disse para a mulher: ‘O que você acha? Aquele homem é *um homem mesmo*? Quem vai sair hoje é *eu*’. Mas o índio o dissuadiu e mais uma vez chegou a este mundo. O curral este pronto. ‘Agora o que falta é vocês pegarem um papagaio, criar ele, amansá-lo. Eu volto para a casa das cobras. Quando tudo estiver pronto, ao meio-dia, vocês entram com o papagaio no

buraco. Naquele hora, o Cobra está descansando. Ele tira a camisa, o paletó (que lhe permite aparecer neste mundo sob forma “de invisível”), e fica apenas de cueca. Quando, meio adormecido, ouvir o papagaio, ele vai se assustar e não conseguirá se vestir’. Neste mundo, cada esteio do curral era uma pessoa, a postos, com arco e flecha. O índio voltou para o fundo trazendo coisas do mar para a Cobra. A mulher dele é quem gostava de macaco que é gente. Em seguida, o índio voltou mais uma vez para sua aldeia e perguntou: ‘Tudo pronto? Olhem bem, ao meio-dia vocês entrem com o papagaio e o apertem forte para que ele grite’. No dia seguinte, os índios foram lá, tudo como combinado. O Cobra de barriga cheia, dormindo de cueca, como previsto. Ao ouvir o papagaio, acordou apavorado e saiu correndo: ‘Oh, mulher é o inimigo!’ A mulher-cobra ficou apavorada por sua vez. Quando saiu no mundo de aqui, sem paletó, o Cobra Grande apareceu como cobra-animal e foi flechado no olho até morrer. O olho dele era como um radar, uma máquina fotográfica. A mulher, que o seguia, também foi morta.

Depois, o índio pegou o seu irmãozinho, o cobrinha, e os dois foram embora de barco. Saíram no mar e começaram a navegar no oceano. O índio pensou: ‘Eu vou num lugar chamado Mavô, no oceano. É um lago. Mais tarde, o índio ainda voltou para visitar a casa das cobras e, vendo as bacias e copos ali espalhadas, falou: ‘Agora entendo o que ele fazia. Com esses copos e bacias ele puxava as pessoas para o fundo’. O índio emborcou tudo. Fechou a casa e foi visitar sua família. Ele disse: ‘Matamos o bicho, um monstro mesmo. Eu só vim me despedir. Vou para um lugar muito longe. Trabalhem bem aqui, com carinho. Eu vou sempre me lembrar de vocês’. E foi morar no Mavô com o irmãozinho para controla-lo’.

VERSÃO GALIBI-MARWORNO

Diz a história que no Monte Tipoca moravam antigamente muitos Palikur, em aldeias grandes, especialmente na ponta do Caraimura. Lá localizava-se também o lago Tipoca, que tinha dono. O Tipoca (nome da Cobra Grande nesta versão) vivia com sua fêmea e seu filho na Ponta Tipoca. O seu “suspiro” localizava-se no lugar chamado *Mamã dji lo* e por esse buraco ele jogava os restos de sua comida e também saía para este mundo.

“Os índios palikur”, narra o informante galibi-marworno, “gostavam de tomar banho no lago. A Cobra Grande, que só comia carne, saía pelo buraco, dirigia-se à ponta Caraimura e matava muitos Palikur que ele, a Cobra (macho), considerava serem macacos. Carne humana para ele era caça. Ele só comia macaco e, assim, dava sumiço a vários índios por dia.

A fêmea não gostava e não comia carne (o oposto da versão palikur). Apenas comida frutos do mar que o marido trazia para ela”.

“Bem, aí, um dia, um indiozinho vai à ilha *Mamã dji lo* com arco e flechas para matar papagaios e tucanos, numerosos naquele lugar. De repente, ele cai, nem sabe como, em um buraco. Como num sonho, ele se encontra no *outro mundo*. Lá ele cruza com uma senhora que lhe pergunta: ‘O que faz aqui?’ ‘Me perdi’, responde ele. ‘Bem’, diz a senhora, ‘vou te dar um banho, tenho receio que meu marido te mate’. Depois do banho, ela o esconde debaixo de um pote. Quando chega a Cobra (macho), sua mulher lhe enche a barriga de macaco e cachiri. Ele também havia trazido caranguejos e lagostas para sua mulher. Após se alimentar, a Cobra sente o cheiro de algo gostoso. Sua esposa nega várias vezes que há algo diferente na casa, mas acaba confessando que é um indiozinho e pede que não o mate. Ainda bem que o bicho havia comido e estava de barriga cheia. Ele pergunta o nome do menino e este diz: ‘Iacaicani’. ‘Bem, disse o Tipoca, você vai ser como meu filho e vai brincar com o Tipoquinha’. ‘Ao meio dia ele precisa repousar’, diz o informante, ‘até parece que ele é branco’.

Os episódios que se seguem são idênticos à versão Palikur.

Quando toda a armadilha está pronta para atrair e matar a Cobra, Iacaicani pede aos seus que matem apenas o macho e não a fêmea. Os índios, porém, matam os dois. Iacaicani e Tipoquinha, que haviam ido passear, voltam porque Tipoquinha tem o privilégio de ouvir o trovão, a voz de seu pai. Ele enlouquece quando vê o que havia acontecido com seus pais e vai viver no lago Marapuwera, onde mora outra cobra de nome Tipoca, seu tio paterno. Iacaicani visita seus parentes e diz: “Eu poderia ter voltado a viver com vocês, mas vocês mataram a fêmea, sinal de que vocês não me querem de volta”. Ele sai e todos choram muito. “Eu vou para Marapuwera, viver com o Tipoquinha”. Diz a história que ele também se transformou em cobra e seu *karuãna* pode ser chamado pelos pajés em sessões de cura e na época do Turé. Mesmo assim, ele é considerado um pequeno herói.

ANEXO C - Mito de Origem do Mundo

A história diz que o primeiro homem nasceu dentro do mar. Só tinha ele e mais nada. Chamava-se Parauyune. Aquele homem vivia, sem forma, dentro de um pote, de uma bacia.

Um dia ele disse: “Eu queria ver alguma coisa flutuando em cima da água ou então um ar, que esteja bonito para respirar”. De repente, ele escutou uma voz que disse: “Observa, olha direito para cima”. Aí ele olhou e a água se transformou. Parauyune disse: “Que maravilha, é isso que eu estava esperando mesmo”. Ele viu aquelas plantas que nasciam dentro da água. Quando ele piscou um pouco o olho, ele viu a terra e disse: “Que bom”. E desde então todas as coisas foram aparecendo, se transformando, se transformando.

Um dia ele observou o sol nascendo da água. Viu também uma nuvem sair da água. No mesmo dia a água subiu do mar. Foi subindo e indo parar no céu. “Que bom! Que maravilha! Mas eu gostaria que a água que fica no mar subisse e descesse”, ele disse. Então a água começou a subir. De repente, quando chegou a uma certa altura, a água se separou: metade foi subindo para o céu e a outra metade descendo. “O meu desejo é que a água subisse e descesse como chuva”, disse Parauyune. Quando ele disse isso, aí choveu, a água desceu como chuva.

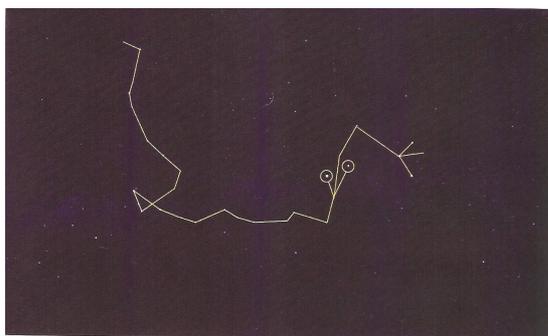
Narrador: Manoel Labonté Palikur.

ANEXO D - Mito de *Laposiniê*

Para os Palikur, a Cobra de Sete Cabeças vivia antigamente na terra. Ela não gostava de mau cheiro. Um dia, uma mulher menstruada foi tomar banho no rio onde a Cobra morava. Esta ficou revoltada e decidiu ir embora. O corpo da Cobra perguntou às Sete Cabeças onde gostariam de morar. Todas, individualmente, responderam que gostariam de ir ao céu, ‘porque lá é tranquilo e tem de tudo’. Para a viagem, decidiram pegar alguém para acompanhá-las. Um jovem pajé aceitou o convite.

‘Pode entrar no barco’, disse a Cobra. Mas o barco não era um barco, era uma Cobra Grande. O pajé subiu na cabeça da Cobra e ficou em pé. Uma vez no céu e a Cobra de Sete Cabeças instalada, o pajé disse: ‘Quando for dia de chuva, tu vais aparecer para todos te observarem a terra. Aos que olharem para o céu, aparecerás como estrela’. O pajé se despediu da Cobra e foi embora. Aí, na época da chuva, a chuva começou a cair e depois passou. São as Sete Estrelas, *Laposiniê*.

Kayeb, a grande cobra bicéfala, está entre as constelações mais importantes na astronomia Palikur, porque, diz-se, o Kayeb traz as primeiras chuvas que marcam o fim da estação seca e coincidem com o solstício de dezembro. Ao longo dos sete meses que se seguem, quatro diferentes chuvas sucedem-se, cada uma delas associadas com os movimentos de nove constelações específicas. É a chuva do Kayeb que marca o tempo do plantio da mandioca, as cheias do rio Urucauá e o começo do ciclo úmido anual naquela região⁸⁹.



⁸⁹ MUSEU DO ÍNDIO, 2007B.

ANEXO E - Mito da Origem das Pinturas

É a história de Sini Kapukuia, o rei das lagartas que trouxe as pinturas. Uma moça, de resguardo, estava na roça. De tarde, Sini Kapukuia apareceu à sua frente, transformado em homem muito bonito. Ela quis saber como eram feitas as belíssimas pinturas de seu corpo. Ele respondeu que lá na tribo dele, eles só andavam com essa roupa e que iria lhe ensinar. Ficaram namorando.

Um dia levou-a no mato, mas ao subir na árvore de jenipapo, foi se transformando em lagarta. A moça levou um susto ao perceber que ele não era um homem verdadeiro e foi chamar seus irmãos, que flecharam e mataram Sini Kapukuia. Ele morreu como pessoa, se transformou e partiu, mas a capa do corpo dele ficou no chão e o povo ficou admirando e copiando aqueles lindos desenhos e belas cores. Foi assim que começaram a pintar.



ANEXO F – A dança dos pássaros: o Turé das aves

Esta é a história que avós contavam sobre a dança dos pássaros.

Os pássaros se juntaram na praia e fizeram a dança deles. Era um dia de lua cheia, quando a lua fica clara. Todas as espécies de pássaros vieram e dançaram a noite toda. Dançaram duas noites e dois dias. Eram só os pássaros, não tinha bicho de terra, não tinha caça. Quando terminaram a dança, cada um procurou seu destino.

O *jãdam*, aquele que segura um pau com enfeites de algodão no turé, era o Tuiuiú. Quando deu no terceiro dia o Tuiuiú chamou toda a qualidade de pássaro. Perguntou primeiro para o Cauauá: ‘Qual teu destino?’ E ele disse: ‘Eu vou para o campo’.

E tu, jaburu?

- Vou para o campo, também.

E tu, Carça?

- No campo.

E tu, Pato?

- No campo, também.

Está certo, porque até o mangal tem pato. E tu Carará?

- Vou para a beira do lafo.

E tu, Mergulhão?

- Para o lago, também.

E tu Marreca?

- Vou para o campo.

Perguntou para o Socó, e ele disse: “Vou para a beira do lago”. Arapapá: “Beira do lago, também”. Quando terminou, disse: “Eu também vou morar nos campos”. E depois perguntou para os outros.

E tu, Ganso?

- Vou para o mar.

E tu, Colhereira?

- Para o mar.

E tu, Guará?

- No mar.

E tu, Massaricão?

- No mar.

E tu, Arari? Uma arara vermelha.

- Na montanha.

E tu, Arara de Papo Amarelo?

- No miritizal e no açazal.

Está certo, porque é lá que tem mais Arara-de Papo-Amarelo. E tu, Papagaio?

- Na montanha e no miritizal.

E tu, Periquito?

- No miritizal.

E tu, Maracanã?

- No miritizal.

E tu, Tucano?

- Na mata.

E tu, Mutum?

- Na mata.

E tu, Nhambu?

- Na mata.

E tu, jacu?

- Na mata.

E assim terminou tudo. É só.

Narrador: Sr. Tangahá Karipuna. Aldeia Espírito Santo

ANEXO G – Guerra dos Palikur contra os Galibi⁹⁰

VERSÃO PALIKUR⁹¹

Galibi nasceu na Tipoca. A mãe dos Galibi é Palikur e o pai é um *Karuãna*.

Uma mulher vivia com seu irmão e a esposa dele. Eram duas mulheres e um homem. Viviam isolados, tinham uma roça. Um dia a mulher, a irmã, ficou gestante e o irmão estranhou. “Como é? Ela não tem homem!” Aí procurou saber. Um dia a irmã disse: “vou tirar mandioca”. O irmão foi atrás para ver o que acontecia por lá. No meio do caminho ele viu uma *courone* bem linda, pendurada num pau. Aí ele pensou: “o dono desta *courone* está com minha irmã”. Foi devagar e viu um homem abraçado com a irmã, então pensou em matar o homem. Quis acertar a flecha no flanco do homem mas acertou a irmã e o *karuãna* foi embora. O Palikur carregou a irmã e contou o que havia acontecido para sua mulher: “matei a minha irmã”. Então deixou a irmã numa casinha para secar. Depois de duas semanas foi dar uma olhada. Depois de um mês voltou e haviam muitos vermes brancos saindo dela.

Ele pegou água fervendo para matar os vermes, três vezes ele fez a mesma coisa. Aí ele viu uma criança já crescida com uma flecha na mão. Ele preparou água quente de novo para matar os vermes. Nesse momento, a criança disse: “não mate meus irmãos, deixe esses crescerem”. Então ele não matou mais. Eram todos os seus irmãos, cresceram e viraram gente. Após um mês o irmão da mulher morta voltou e já existia muita gente Galibi. Após dois meses estava cheio de Galibi na Tipoca.

Chamaram o pai deles, o *karuãna*. E disseram para o tio Palikur: “olhe, meu tio, nós já crescemos muito”. Após um ano o tio foi dar uma olhada novamente na Tipoca. Os Galibi falaram: “pode descer em terra e espiar, que nós temos muitas armas e flechas” – *flech* (em patois) *kumuri* (em palikur). Estavam em uma grande casa.

“Você tio, vocês não têm flecha! Entre para espiar.” “Hi! Tem muita flecha”, disse o tio.

⁹⁰ Texto extraído do artigo Mito, história e cosmologia: as diferentes versões da guerra dos Palikur contra os Galibi entre os povos indígenas da Bacia do Uaçá, Oiapoque, Amapá - de autoria de Lux Vidal, publicado na Revista de Antropologia, São Paulo, v.41, n.1, p.117-146, 2001.

⁹¹ Informante: Sr. Iok Labonté, filho do pajé Uratê que vive “refugiado”, há décadas, entre os Galibi-Marworno, mas em local isolado.

O sobrinho, o primeiro que nasceu, disse ao tio: “combine para fazer as tuas flechas, porque nós vamos fazer uma guerra”. [Os Galibi dizem isso aos Palikur.]

O tio falou: “não pode brigar porque não sou eu que matei minha irmã. Flechei o *karuãna*, mas acertei minha irmã”. O sobrinho respondeu: “Não tem essa não! Prepara tua flecha que nós vamos fazer guerra”.

Então o tio voltou aos Palikur. Havia naquele tempo muitos Palikur. Na Tipoca, uma vila. No Bebem, uma vila grande. Puturia, vila grande – zilé Khobo, muito Palikur. O tio chamou o capitão dos Palikur: “o meu sobrinho (Galibi) me disse que vão fazer a guerra. E ele me disse ainda ‘isso não é apenas para ti, é para nós todos que vêm. Vamos combinar logo’”.

Durante um mês fizeram muitas flechas para ter muitas armas aqui [aqui, porque é um Palikur falando]. Foi um ano de preparo. Fizeram escudos de pau, assim como camisa grossa para se proteger. Após um mês o tio foi lá nos Galibi, encostou:

– Desce! você está com medo? Preparou suas flechas? – perguntou o sobrinho.

– Mas não quero brigar. Tio brigar com sobrinho é uma pena.

– Mas você se prepare que você já matou minha mãe. Vamos marcar o dia para brigar. No mês de março quando a água alaga “o *marécage*”.

Os Palikur fazem a flauta deles de barro, é como um telefone para eles. E os Galibi fazem as deles. Para se entenderem. “É como um telefone, tem que ter os dois lados para se comunicarem. Senão, se um tem e o outro não tem, e aí como é? Não se entendem.”

Aí o tio foi lá de novo: “que dia vamos nos encontrar”? “Vamos deixar a lua encher, então a gente se encontra”, responde o sobrinho Galibi.

O tio disse: “bom, quando for lua cheia vamos fazer o sinal com a flauta de barro e os Palikur lá em cima respondem”.

– Preparem-se que vamos começar, comunicam os Galibi.

Os Palikur respondem: “podem encostar”.

Os Galibi estão subindo o rio para fazer a guerra. Os Palikur fazem um grande curral, um cercado para os Galibi não chegarem. Aquele menino que nasceu primeiro da irmã não pode ser morto pelo tio nem matá-lo. Tem que matar outros. Os dois chefes de guerra não podem se matar, matam os soldados, porque se os dois chefes se matam aí acaba logo.

Os Galibi saem às sete horas para se encontrar com os Palikur. O tio Palikur disse “na flauta”, conversando, podem vir encostar. Aí chegam cinco canoas Galibi. Os Palikur estão em cima da montanha e já haviam cortado grandes troncos de pau. Os Palikur falam “encostem” e depois fazem rolar os troncos montanha abaixo e assim atingem um grande número de Galibi e depois acabam matando-os com arco e flecha mesmo.

Então ficou apenas aquele parente, aquele sobrinho que nasceu primeiro.

– Você vai buscar outros Galibi, dizem os Palikur.

Ele foi buscar outros.

Mas não apareceram. “Cadê os Galibi?”

Agora são os Palikur que vão atrás. Não viram ninguém lá, haviam fugido da Tipoca. “Cadê?”

Depois de um mês apareceram no Cajari. Os Palikur foram atrás e “meteram porradas” neles, de manhã, às seis horas. De tarde acaba a briga. Deixa-se para recomeçar manhã seguinte.

Mas manhã seguinte os Galibi fugiram de novo. Os Palikur os procuram um mês, dois meses. “Cadê os Galibi?”

Apareceram na Montagne Bruyère, na França.

Os Palikur foram atrás, com quatro canoas cheias de gente. Chegaram na montanha e os Galibi mataram todos os Palikur. Só ficou o tio.

O tio foi buscar outros Palikur. No Urucauá eles têm um “telefone” que se chama *Tamakuaré* (é uma lagartixa). A mulher vai falar com o *Tamakuaré* para saber se o marido está vivo ou morto. Se fala “tá-tátá” é que o marido está vivo. Se calar é porque o marido está morto. A mulher do tio quis saber se ele estava vivo. “Tá-tá-tá”, responde o *Tamakuaré*. Está vivo. Mas para as outras mulheres ficou calado.

Quatro canoas voltam para a Montagne Bruyère. Mas os Galibi já haviam fugido. Para onde? Não encontraram, e assim os Palikur voltaram para o Urucauá. Depois de seis meses os Galibi estão em Caiena, no Mahury, onde os navios encostam, o porto. “Onde estão os Galibi?” – pensam os Palikur. Eles preparam seis canoas, caxixi, flechas e saem de noite. Vão embora, subindo pelo oceano e devagar. A boca do Approuague (um igarapé que vem dar no oceano), à noite, estão atravessando. A lua está bem clara. De repente “gente” saiu da água e embarcou na frente da canoa dos Palikur, bem de noite. “Quem é essa gente?” – perguntam-se os Palikur. Eles não olham, e estão com flechas penduradas no flanco. “Quem são vocês?”, perguntam os Palikur. “Eu sou um *karuãna* (*une visite*), eu não posso olhar para vocês, só falar”. Os *karuãna* têm uma tigela de caxixi com uma cuia pequena. Os *karuãna* [a gente, diz o informante] falam para os Palikur: “vocês bebem caxixi”? Então os Palikur dizem: “sim”. Nessa tigela tem uma cuia bem pequena. Eu (o *karuãna*) dou esta cuia para cinco canoas. Os Palikur dizem: “Eu não acredito”. Eles dão o caxixi sem olhar. Uma cuia para cinco canoas mesmo! E, quando termina, não termina não! Na verdade não é a cuia mas uma tigela muito grande, que não se vê, e o caxixi, assim, nunca acaba.

Agora são os Palikur que dão o seu cachiri para a “gente” beber. “Está bem”. O menino *karuãna* pergunta: “onde vocês vão”? “Vamos fazer a guerra com os Galibi”, dizem os Palikur. “Quando você vai encostar, de dia, de noite?” O *karuãna* disse: “vocês querem acabar com a guerra de vez? Eu vou fazer um feitiço para matar todos os Galibi e acabar com eles”.

“Como a gente vai fazer?” Os *karuãna* preparam um feitiço numa cuia, água preta. “Quando vocês chegam perto da vila vocês jogam essa água assim [faz um gesto amplo para esparramar o líquido]. Essa água é assim.”

“Os Galibi vão ficar com frio, diz o *karuãna*, e vão botar as flechas na canoa e então vocês as pegam deles e eles vão ficar sem armas.”

Os *karuãna* entregam a água preta para os Palikur e estes perguntam: “Para onde vocês vão meninos”? O *karuãna* disse: “Eu vou atrás de meu tio, meu tio matou o filho de outro *karuãna*”. Para fugir os *karuãna* atravessam o rio no barco dos Palikur, passando por cima da água, “neste planeta”. O *karuãna* desceu lá na outra margem, sem ser visto. Os *karuãna* ficaram do outro lado do rio. O tio do *karuãna* é uma cobra, uma sucuriçu grande, que fica no fundo da água. “Quando termina a guerra você baixa aqui e vai encontrar a cobra grande morta”, disse um *karuãna*.

E assim os Palikur foram embora e quando encontraram os Galibi jogaram aquela água-feitiço neles. Os Galibi, com frio, carregaram suas flechas para as canoas. Ficaram com frio do feitiço. “Vamos tomar essas flechas” – disseram os Palikur. Os Palikur entraram de noite, *cercaram a casa* toda e flecharam eles. Um velho Galibi foi morto. Aí chegaram os Palikur de novo, e todos (Galibi e Palikur) estavam sem flechas. Elas estavam na canoa. Como vamos brigar? Como? Com o *saurú* – é um grande pau que amarram com algodão ou cipó no braço – para acertar eles. De manhã os Galibi estão sem flechas e preparam os *saurú*. Os Palikur têm os seus também. Todos brigam de *saurú*, eles brigam de manhã, de tarde e à noite, sem parar. Às cinco horas da manhã os Galibi matam o tio, o chefe de guerra dos Palikur, três pularam em cima dele. Mas não se podia lutar em três, só em dois. Só dois podiam brigar. Cacetearam ele e foi o sobrinho Galibi que matou o tio Palikur. Os Palikur ficaram bravos. “Agora nós vamos matar mesmo, somos nós ou eles.” Lutaram por muito tempo.

A mulher do chefe de guerra, lá no Urucauá, foi conversar com o *Tamakuarê*. Ela perguntou: “o meu marido está vivo”? O *Tamakuarê* não respondeu. Então ela disse: “o meu marido morreu”.

Às seis horas os Palikur foram e mataram todos os Galibi, para acabar mesmo com eles, de dia e de noite, durante dois dias.

Às cinco da tarde acabaram todos os Galibi, só ficaram as crianças. Deixaram as crianças. E ficaram apenas cinco mulheres para cuidar delas, uma “txi Colónie”. Terminaram de brigar, e foram “embora voltar para o Urucauá”. Moquearam o tio, colocaram em uma tigela, para levar para a mulher o cadáver. Ela já sabia.

No Approuague, no meio do rio, chega a cobra grande, morta e boiando. O *karuãna* conseguiu matar o tio dele.

O karuanã que havia embarcado na canoa dos Palikur matou o tio *karuanã* que era a Cobra Grande e na canoa passou por cima da água para não ser visto por ele.

Tem a guerra dos Galibi e Palikur e *karuanã* também.

Os Palikur voltaram de Caiena para o Urucauá. Chegaram às três da manhã, de madrugada, e acontece então o *parawe*. Já tem caxixi para o Turé, de tarde, porque acabou a guerra.

Parawe é uma flauta feita de *piê biche*, pé de veado, osso de pé de veado. Sopram o *parawe*. Ah! Já terminou a guerra. Tem caxixi. Dançam o Turé dois dias, duas noites, é o Turé de fim da guerra. Há também o canto de guerra dos Palikur e dos Galibi.

VERSÃO GALIBI-MARWORNO⁹²

Para os Galibi-Marworno, o episódio ocorre na região da Tipoca, no lugar chamado Galibi, à margem direita do rio Uaçá. Os Galibi⁹ foram roubar umas mulheres Palikur. Quando estes perceberam o ocorrido, foram atrás e foi assim que começaram a guerrear. Os Galibi, vencedores, teriam obrigado os Palikur a se retirarem no Urucauá, no lugar chamado Iraka, e um grupo ou clã deles, os Arakarê, teriam fugido para o Uaçá.

Outra versão, colhida com o Sr. Firmino, nem toca no assunto da guerra e afirma que desde o primeiro contado os Palikur e Galibi fizeram um acordo, cada etnia se dirigindo para seu respectivo rio.

Uma terceira versão, do Sr. Getúlio, é a seguinte: no início, Palikur e Galibi eram selvagens, inimigos e se consideravam mutuamente como caça (*viande em patois*) a ser abatida. Eles guerreavam mas de maneira muito ritualizada, através de cantos, verdadeiros duelos musicais e desafios mútuos, nos quais cada lado expressava o seu direito a ocupar o rio Uaçá (o motivo do conflito). Os Galibi descrevem os Palikur como guerreiros muito ornamentados e pintados,

⁹² Informantes: Srs. Lucival, Firmino e Getúlio.

e muito formais. No final, os Palikur perdem e abandonam o campo de batalha muito tristes, cabisbaixos, igual a um time de futebol que perdeu uma partida, acenando com a mão e chorando. Segundo o informante: “Por pouco os Galibi ficam com pena deles”. Desde então, os Palikur ocupam o rio Urucauá e os Galibi o Uaçá. Mas agora, acrescenta o informante, “os dois povos se consideram irmãos e cooperam, e todos, no dia 3 de outubro votaremos pelo mesmo candidato para a Prefeitura de Oiapoque”.