

## Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor

### Troubled conversations: dialogues about ethnographic collections with the Ka'apor indigenous people

Claudia Leonor López Garcés<sup>I</sup>, Mariana Françaço<sup>II</sup>, Laura Van Broekhoven<sup>III</sup>, Valdemar Ka'apor<sup>IV</sup>

<sup>I</sup>Museu Paraense Emílio Goeldi/MCTIC. Belém, Pará, Brasil

<sup>II</sup>Universidade de Leiden. Leiden, Holanda

<sup>III</sup>Pitt Rivers Museum. Oxford, Inglaterra

<sup>IV</sup>Aldeia Xiepihu-rena. Terra Indígena Alto Turiaçu, Maranhão, Brasil

**Resumo:** Este artigo trata do processo de diálogo sobre coleções etnográficas de objetos Ka'apor e da curadoria compartilhada da exposição "A Festa do Cauim", atividades promovidas pelo Museu Nacional de Etnologia de Leiden (NME), Holanda, junto ao Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), Brasil, e o povo indígena Ka'apor da Terra Indígena Alto Turiaçu, localizada no estado de Maranhão, na Amazônia brasileira. É reflexo de uma mudança de filosofia no NME em direção a uma atividade mais inclusiva e colaborativa, como também dos processos de atuação com povos indígenas promovidos no Museu Goeldi e da necessidade política dos Ka'apor de chamar atenção, em nível nacional e internacional, para a defesa de seus direitos territoriais, continuamente ameaçados por atores envolvidos com a exploração ilegal de madeira no seu território. Considerando diferentes enfoques disciplinares, principalmente da antropologia e da museologia, em consonância com o pensamento indígena, assim como com as negociações de interesses e encontro de diversas perspectivas cognitivas e posicionamentos políticos, este artigo, além de documentar e refletir sobre a produção cocriativa de uma exposição etnográfica, procura repensar as dimensões cognitiva, política e ética deste tipo de trabalho com povos indígenas.

**Palavras-chave:** Povo indígena Ka'apor. Museu Paraense Emílio Goeldi. Museu Nacional de Etnologia de Leiden. Coleções etnográficas. Museologia colaborativa. Conflitos territoriais.

**Abstract:** This article discusses the collaborative research and exhibition project Sharing Collections and Connecting Histories, carried out by the National Museum of Ethnology in Leiden (NME), the Netherlands, the Museu Paraense Emílio Goeldi, Brazil and the Ka'apor indigenous people of the indigenous reserve Alto Turiaçu, Maranhão, Brazil. The collaborative approach that characterized this project reflects a transformation that has been taking place at the NME in Leiden towards a more inclusive and collaborative museological work, and at the Museu Goeldi, which has been promoting collaborative work with indigenous peoples for at least two decades. The project seeks to meet the political needs of the Ka'apor to draw national and international attention to the importance of defending their territorial rights, which are continuously threatened by the illegal exploitation of lumber on their land. This article focuses on the dialogical processes of studying the Ka'apor collections and developing an exhibition. It considers different disciplinary foci — anthropology and museology — in dialogue with indigenous thought, as well as the process of negotiating the interests and the encounters between different cognitive perspectives and political positions. In addition to documenting and reflecting on the co-creative production of an ethnographic exhibition, this article reconsiders the cognitive, political and ethical dimensions of this type of work involving indigenous peoples.

**Keywords:** Ka'apor Indigenous people. Museu Paraense Emílio Goeldi. National Museum of Ethnology in Leiden. Collaborative museology. Territorial conflicts.

---

LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor; FRANÇOZO, Mariana; VAN BROEKHOVEN, Laura; KA'APOR, Valdemar. Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 12, n. 3, p. 713-734, set.-dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000300003>.

Autora para correspondência: Claudia Leonor López Garcés. Museu Paraense Emílio Goeldi. Avenida Perimetral, 1901 - Terra Firme. Coordenação de Ciências Humanas, sala 54. Belém, PA, Brasil. CEP 66077-530 (clapez@museu-goeldi.br).

Recebido em 03/07/2015

Aprovado em 22/11/2016



## INTRODUÇÃO

Ensinem seus filhos a não serem invasores da nossa terra, porque somos seres humanos iguais a vocês  
Valdemar Ka'apor<sup>1</sup>.

Desde a sua criação, na Europa do século XIX, os museus etnográficos conservam coleções de objetos de diversos povos do mundo inteiro. Produto das viagens de exploração e das empreitadas coloniais, as coleções etnográficas foram se conformando e chegando aos museus por diferentes meios, tais como doações e vendas feitas por viajantes, naturalistas, missionários, militares, políticos, governantes, cientistas, mas também através de compras efetuadas junto a colecionadores particulares e a pessoas que trabalhavam no comércio especializado destes objetos e por meio de trocas entre museus. A origem colonial dos museus etnográficos foi fortemente questionada e criticada na Europa no âmbito das próprias instituições, em tanto que no restante do mundo os próprios povos indígenas e as sociedades ali representadas lideraram as críticas e questionamentos, levando ao replanteamento do sentido das coleções e das representações que os museus ofereciam destas sociedades (Tomàs, 2012). Mais recentemente, são os próprios povos indígenas e as comunidades locais que – reconhecendo a importância dos museus como lugares onde podem ser atribuídos novos significados aos movimentos de preservação cultural e de afirmação de identidades (Velthem, 2012), podendo também ser aliados que apoiem as causas indígenas – estão contribuindo para conformar novas coleções de objetos etnográficos, com outros sentidos e significados, e criando também seus próprios museus.

Estas mudanças na forma dos povos indígenas interpretarem e se posicionarem perante os museus vão ao encontro das recentes modificações nas práticas e políticas dos museus etnográficos. A partir da década de 1980, o interesse da antropologia no estudo dos museus e da cultura material, desde uma postura teórica interpretativa, traz o entendimento do museu como “[...] lugar de representação

do outro.” (Duarte, 1998). Na mesma década, no campo disciplinar da museologia, amplia-se o debate sobre “[...] a função social dos museus [...]”, em torno do qual se articula a chamada “Nova Museologia”, movimento de caráter internacional que, para alguns autores, se fundamenta nas ideias dos teóricos clássicos desta disciplina, mas se voltando desde o início para as práticas e o engajamento social (Scheiner, 2012, p. 16), enquanto outros autores consideram que traz uma “[...] viragem teórica e reflexiva [...]” na museologia contemporânea, tornando todas as atividades efetuadas nos museus “[...] objeto[s] de reflexão teórica e política.” (Duarte, 2013, p. 108 e 112).

De acordo com Tomàs (2012), nas últimas décadas, os museus europeus que contêm coleções extra-europeias redefinem o seu olhar sobre as coleções, convertendo-se em espaços de diálogo e de reconhecimento entre culturas, orientando as reflexões sobre as relações interculturais. Do mesmo modo, museus no Canadá e nos Estados Unidos vêm trabalhando em colaboração com povos indígenas que vivem nos territórios destes países. Nesse sentido, à luz do que se pode denominar uma forma de “[...] trabalho colaborativo entre museus [...]” e povos originários (Roca, 2015, p. 132) ou museologia colaborativa, conforme será discutido mais adiante, estas instituições começaram a se aproximar dos povos e das comunidades criadoras dos objetos conservados nos seus acervos, gerando espaços de reflexão e conhecimento a partir de relações dialógicas (Adair et al., 2011; Phillips, 2011; Van Broekhoven et al., 2011).

Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Compartilhando coleções e conectando histórias”, desenvolvido em 2013-2014, a partir de uma colaboração institucional entre o Museu Nacional de Etnologia de Leiden, na Holanda, o Museu Paraense Emílio Goeldi e lideranças do povo indígena Ka'apor, no Brasil, com apoio financeiro do edital Conversaciones II do Ibermuseum (Ibermuseum, s.d.). O objetivo do projeto foi reconectar as coleções de objetos

<sup>1</sup> Discurso de inauguração da exposição “A Festa do Cauim”, no Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 24 out. 2014.

Ka'apor, guardadas nestes dois museus, com a comunidade de origem, e desenvolver, junto aos Ka'apor, um projeto de exposição que mostrasse ao público o estilo de vida e a cultura deste povo.

Com base em um enfoque disciplinar, cujo interesse é articular aspectos conceituais da antropologia e da museologia com os conhecimentos indígenas, e a partir de uma narrativa que ressalta os momentos mais importantes nos diálogos com as lideranças Ka'apor, participantes do projeto, o artigo descreve e analisa os diálogos interculturais estabelecidos em torno do objetivo de conectar as coleções Ka'apor dos respectivos museus com o povo que as criou e, ao mesmo tempo, gerar uma curadoria compartilhada de uma exposição etnográfica, lado a lado com o contexto das violências perpetradas por empresários madeireiros contra os Ka'apor e seu território. Ressaltamos, por um lado, o lugar destas 'dificuldades' como condicionantes que abriram outras perspectivas analíticas no desenvolvimento de um trabalho de museologia colaborativa e, por outro, o papel dos museus e das exposições como plataformas públicas para se tratar de problemas sociais e políticos aos quais os povos indígenas estão sujeitos.

## OS MUSEUS E AS SUAS COLEÇÕES

O Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) é uma instituição científica localizada na cidade de Belém, estado do Pará, Brasil, cuja origem remonta à Associação Philomática, criada em 1866; o Museu Paraense, organizado como tal, surge em 1871. Ao longo dos seus 151 anos de história<sup>2</sup>, dedicou-se ao estudo dos sistemas naturais e processos socioculturais na Amazônia, além de formar coleções científicas nas áreas das ciências biológicas e ciências humanas, destacando, entre estas últimas, as coleções de artefatos indígenas. A coleção etnográfica do Museu Goeldi, conhecida como Reserva Técnica Curt Nimuendajú, conta com mais de 14 mil objetos de aproximadamente 120 povos indígenas da Amazônia brasileira, colombiana e

peruana. Possui também importantes coleções de outras sociedades amazônicas, principalmente de ribeirinhos e de pescadores, assim como artesanato do nordeste do estado do Pará, na Amazônia brasileira, objetos de sociedades Maroon, do Suriname, e uma importante coleção de objetos de povos da África, incorporada à coleção do Museu Goeldi em 1933 (Velthem et al., 2004).

No seu acervo, o Museu Goeldi guarda um total de cerca de 350 objetos do povo indígena Ka'apor, divididos em 11 subcoleções. Destas, a mais importante pela sua antiguidade e número de objetos é uma coleção com 130 objetos, datada de 1900, isto é, muito antes do contato oficial entre os Ka'apor e o então Serviço de Proteção aos Índios (SPI), ocorrido em 1928. Esta coleção possivelmente foi comprada pelo então diretor do Museu Paraense, o zoólogo suíço Emílio Goeldi, ao senhor Arthur Napoleão da Rocha Pereira (coleccionador amador), segundo consta no relatório institucional de 1902 (Goeldi, 1905-1906), e constitui a coleção de objetos Ka'apor mais antiga nos museus do mundo. Seguem duas coleções montadas por Borys Malkin em 1963 e 1966, totalizando 92 objetos; duas coleções de William Balée, de 1985-1986 e 1991, com 49 objetos. O restante é composto por coleções menores. Estas coleções do Museu Goeldi estão em processo de ser documentadas, fotografadas e disponibilizadas *online* para consulta.

O Museu Nacional de Etnologia de Leiden (MNE), Países Baixos, foi fundado em 1837, a partir das coleções japonesas do médico alemão Philipp Franz von Siebold (1796-1866) e da coleção real holandesa (Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, literalmente gabinete de curiosidades real) (Effert, 2008). Atualmente, o museu faz parte do National Museum of World Cultures, que conta com um acervo de cerca de 370.000 peças, originadas em todo o mundo, além de quase um milhão de registros audiovisuais. O museu tem uma coleção de quase 2.000 artefatos, provenientes das terras baixas brasileiras, com datas de aquisição que vão desde 1864 até os dias atuais.

<sup>2</sup> Para maior informação sobre a história do Museu Paraense Emílio Goeldi, ver as obras de Sanjad (2010) e Crispino et al. (2006).

A maioria das aquisições inclui apenas alguns objetos vindos do Brasil dentro de coleções mais amplas. Dois colecionadores em particular fizeram contribuições significativas para a coleção brasileira: a Marquesa di Cavalcanti e o naturalista e antropólogo polonês Borys Malkin. Sobre a primeira, temos até agora poucas informações: sabemos apenas que, em 1898, a Marquesa vendeu uma coleção de 421 artefatos ao museu, incluindo, entre outros, instrumentos feitos de pedra, bordunas e ornamentos de vários tipos, todos vindos do Brasil, mas sem identificação específica quanto às etnias ou às regiões de origem. Borys Malkin – outra figura relativamente desconhecida da história das coleções etnográficas no século XX – vendeu ao museu cerca de 370 peças colecionadas no Brasil na primeira metade dos anos 1960 entre os Tapirapé e Ka'apor. As coleções Ka'apor, com números de série 4016 e 4171 – com um total de 241 objetos – foram vendidas ao museu respectivamente em 1964 e 1966, acompanhadas de uma documentação que descrevia sucintamente o uso do material pelos Ka'apor. Essas informações foram recolhidas por Malkin quando da montagem das coleções.

## ENFOQUE DA PESQUISA E METODOLOGIA

A pesquisa situa-se na intersecção de várias transformações importantes, que, nas últimas décadas, moldaram as disciplinas de estudos de cultura material, estudos do patrimônio indígena, museologia, antropologia e arqueologia. Nosso projeto é produto destas mudanças e, ao mesmo tempo, procura encontrar novos caminhos para visitar, refletir e redimensionar alguns dos seus aspectos mais contestados.

O cenário dos museus teve mudanças radicais a partir da década de 1970 em todo o mundo, quando tensões disciplinares, sociais, políticas e econômicas os forçaram a se perguntar a quem deveriam servir. Em artigo sobre o movimento da Nova Museologia e os limites de sua aplicação no Reino Unido, McCall e Gray referem-se ao trabalho do museólogo Kenneth Hudson para explicar que, em 1971, se acreditava na ideia de os

museus estarem isolados do mundo moderno, sendo instituições elitistas, obsoletas e um desperdício de dinheiro público (Hudson, 1977 apud McCall; Gray, 2013).

Portanto, os museus em todo o mundo precisaram repensar sua função como 'armazéns' que exibiam objetos considerados dignos de preservação eterna e de exposição, para se tornarem instituições socialmente relevantes, cujo trabalho é o de interagir com seu público e oferecer a ele um papel mais ativo, indo além do lugar de mero expectador para se tornar um público-curador (Black, 2005; Kreps, 2009). Apesar de isto ainda não ter sido suficientemente reconhecido, os movimentos *Black Power* e *Red Power* nos Estados Unidos dos anos 1960, que demandaram mudanças nos museus, também estão por traz do surgimento da Nova Museologia. Especificamente, tais movimentos sociais exigiram que os museus reconhecessem seu envolvimento na perpetuação dos sistemas de exploração colonial em seu trabalho de interpretação e representação das culturas e dos povos (Simpson, 1996).

Mesmo com todo o potencial transformador do movimento da Nova Museologia, alguns dos aspectos que continuaram em pauta foram a busca por maior acesso e representação, dentro dos museus, para comunidades específicas, tais como comunidades diaspóricas e povos indígenas (Stam, 1993). Nesse sentido, trabalhos recentes vêm questionando a extensão em que muitos museus colocaram em prática as noções de "maior acesso e maior representatividade" destas comunidades (Janes, 2009; Harrison, 2013), indicando que estas mudanças têm sido feitas apenas *ad hoc* ou como simples acréscimos, em vez de serem mudanças estruturais ou partes integrantes da cultura organizacional e da práxis dos museus.

A museologia colaborativa, conforme referida no presente artigo, é um produto da Nova Museologia (momento em que os museus tornaram-se mais orientados em direção à sociedade), mas não deve ser pensada como um conceito fechado ou um enfoque teórico ou museológico restrito a museus em certas regiões do mundo. Ao contrário, entendemos a museologia colaborativa como

um termo que agrega uma série de novas experiências mais democráticas de trabalho em museus que vêm se desenvolvendo concomitantemente em diversos lugares do mundo, segundo demandas locais específicas. Como exemplos no Brasil especificamente, museus públicos de diversos estados vêm desenvolvendo formas de trabalho que aliam a análise da cultura material com a participação dos povos indígenas nos processos de pesquisa e de curadoria de coleções e exposições, contribuindo, como afirma Roca (2015, p. 145), para a “[...] indigeniza[ção] do conhecimento e realizando demarcações de natureza política.”<sup>3</sup> Este movimento, no nosso enfoque, também procura reintegrar os objetos como centrais na forma com que os museus e as comunidades locais reimaginam maneiras de se reconectar e construir relações. Nesse sentido, consideramo-nos também como produtos do *material turn* – momento em que as disciplinas das humanidades, em geral, e a antropologia, em particular, encontraram e renovaram um interesse profundo na materialidade das coisas, que havia sido deixado de lado por estas disciplinas durante boa parte do século XX (Hicks, 2010).

No entanto, identificamo-nos especialmente com outra transformação que tem sido mais proeminentemente explorada por autores indígenas no âmbito dos estudos pós-coloniais. Trata-se da mudança em direção à descolonização e da busca, por parte dos museus, de serem parte de um processo de conciliação e reparação de relações historicamente rompidas (Tuhiwai Smith, 2012; Lonetree, 2012). Seguindo os exemplos inspiradores deste tipo de trabalho em museus na Austrália, nos Estados Unidos, na Nova Zelândia e no Canadá, vários museus europeus passaram a procurar maneiras de desenvolver caminhos para a prática da museologia colaborativa (Clavir, 2002; Crooke, 2007; Kelly; Gordon, 2002; Van Broekhoven et al., 2011; Peers; Brown, 2003; Lagerkvist, 2004). Lonetree (2012) argumenta que, para ser um museu nativo bem-sucedido, é essencial se envolver com as

comunidades nativas, mas, além disso, também reconhecer a validade dos sistemas nativos de conhecimento, reconhecer “verdades duras” e sentimentos de trauma e, o mais importante, proporcionar formação cultural para as comunidades que transformam museus de lugares de colonização e trauma em locais de reparação, revitalização cultural e orgulho, além de elevação socioeconômica.

A museologia colaborativa certamente ainda não alcançou todos os seus objetivos. Mesmo assim, situamo-nos dentro de um processo mais amplo de desenvolvimento, que anda de mãos dadas com transformações sociais mais amplas. Queremos questionar a forma como os museus, em geral, e os museus etnográficos, em particular, podem refletir sobre nossas próprias posições e privilégios, e interrogar e experimentar, a partir das nossas próprias práticas pessoais e museológicas, enraizando-nos nas contínuas críticas ao poder e à hierarquia em práticas de pesquisa. De acordo com James Clifford, o trabalho etnográfico está imerso em um mundo de relações de poder desiguais, duradouras e em transformação, mas sua função dentro destas relações de poder é complexa e frequentemente ambivalente e contra-hegemônica (Clifford, 1986). Cientes da complexidade da atividade etnográfica e museológica que se colocava à nossa frente, desenvolvemos uma metodologia que nos permitia ter claro o lugar a partir de onde trabalhávamos e interagíamos com os indígenas, por um lado, e os limites e potencialidades de um processo de pesquisa e curadoria multiautoral, por outro.

Em termos da organização do projeto, dado que as coleções de objetos Ka’apor são numericamente representativas nos dois museus e devido aos contatos já estabelecidos com este povo indígena por meio de pesquisas etnográficas desenvolvidas na área de antropologia do Museu Goeldi, optamos por trabalhar com estas coleções em diálogo com lideranças Ka’apor da aldeia Xiepihu-rena (lugar de curió preto, doravante aldeia Xie), localizada no sul da Terra Indígena Alto Turiáçu, onde o Museu Goeldi atua. A

<sup>3</sup> Ver, como exemplos, Silva; Gordon, 2011; Cury, 2012; Velthem, 2012.

escolha das pessoas para participar no projeto foi efetuada em reunião comunitária na aldeia Xie, considerando critérios que, tanto para nós, especialistas em coleções etnográficas, como para os Ka'apor, povo criador dos objetos, seriam importantes para o bom andamento do trabalho, isto é, que fossem reconhecidos artesãos e/ou tivessem muitos conhecimentos sobre a cultura material deste povo indígena. Assim, foi escolhido o casal Teon Ka'apor e Elizete Tembé, reconhecidos na aldeia Xie como destacados especialistas na elaboração da arte plumária e mestra tecelã, respectivamente. Por sugestão dos mesmos Ka'apor, foi incorporado à equipe o senhor Valdemar Ka'apor, então cacique da aldeia Xie, para servir de tradutor. Em diferentes momentos do projeto, outras pessoas também estiveram envolvidas no estudo dos objetos e na elaboração da exposição, desde a participação na fabricação de artefatos para serem exibidos até a presença de 56 indígenas do povo Ka'apor durante a abertura da exposição.

Entre agosto e setembro de 2013, duas oficinas de estudo dos objetos foram organizadas e realizadas com a participação dos indígenas escolhidos na aldeia Xie, sendo a primeira no Museu Goeldi, em Belém, e a segunda no Museu Nacional de Etnologia, em Leiden (Figura 1). Em ambas, a metodologia de trabalho foi semelhante. Os objetos a serem analisados foram escolhidos nas respectivas reservas técnicas por Valdemar, Teon e Elizete, e trazidos pela equipe dos museus para a mesa de trabalho. Os interlocutores indígenas determinaram a ordem dos objetos a serem trabalhados. Em seguida, conversavam entre si, na sua língua, sobre o objeto em questão e, finalmente, Valdemar traduzia as reflexões para o português. As conversas sobre os objetos, nas quais as pesquisadoras e equipe técnica também intervinham, geralmente se iniciavam pela descrição das matérias-primas; também trataram sobre aspectos da produção do objeto, considerando quem faz o objeto e as descrições sobre técnicas de elaboração; em seguida, sobre os detalhes a respeito do uso do objeto, sobre quem o usa, como se usa, para que se usa, se é ou não usado atualmente e, finalmente, se o objeto tem uma história ou narrativa



Figura 1. Oficina no Museu Nacional de Etnologia, em Leiden, em setembro de 2013. Valdemar Ka'apor. Foto: Laura Van Broekhoven, 2013.

e/ou um ritual associados. Esta abordagem coincide em grande parte com a proposta de análise dos aspectos “[...] material, ambiente, história e significância.”, que Silva e Gordon (2011, p. 19) aplicam na análise dos objetos Xikrin coletados pela antropóloga Lux Vidal, hoje guardados no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), da Universidade de São Paulo (USP), no Brasil. Nossa perspectiva metodológica vai ao encontro da proposta de Lúcia Hussak van Velthem, de contextualizar o objeto e seus significados no âmbito da vida e dos conhecimentos indígenas:

Uma análise clássica do objeto etnográfico considera quatro aspectos principais: matéria-prima, técnicas de confecção, aspecto formal e função. Entretanto é impensável o estudo de um artefato sem a consideração dos seus aspectos estéticos, econômicos e a sua significação epistemológica. É preciso considerar também que os regimes atribuídos aos objetos são indissociáveis da vida dos indivíduos e das coletividades que os manipulam material e simbolicamente. Os objetos são, assim, apropriados pela prática, o que permite afirmar seu próprio estatuto social por meio da sua colocação em um contexto de produção, de circulação e de apreensão, que amplia seu próprio papel como elemento de construção identitária e das relações interculturais no passado e no presente. (Velthem, 2012, p. 57).

Todos os diálogos, durante as oficinas, foram registrados em vídeo, áudio e por meio de fotografias, além

das anotações dos pesquisadores participantes. A oficina no Museu Goeldi foi registrada em vídeo por Bepunu Kayapó, destacado cineasta indígena, convidado para participar do evento, que editou as imagens para fazer um pequeno vídeo de 20 minutos, intitulado “A nossa plumária antiga”, título escolhido pelos Ka’apor. Nesse sentido, os nossos encontros e diálogos propiciaram a recontextualização dos objetos etnográficos em diversos campos e áreas de interesse: para os indígenas participantes, constituiu uma oportunidade de refletir e ressignificar a sua cultura material conservada nos museus, ao mesmo tempo que possibilitou a documentação e a contextualização etnográfica dos objetos no âmbito museal. Mas, além desses aspectos, os diálogos em torno dos objetos etnográficos abriram possibilidades de criação de sentidos, sobre a base do reconhecimento, respeito e convivência intercultural e seus desdobramentos epistemológicos, políticos e éticos.

### OS KA’APOR NA TERRA INDÍGENA ALTO TURIAÇU: CENÁRIO DE CONFLITOS

O povo indígena Ka’apor, falante de uma língua da família Tupi-Guarani, habita hoje a Terra Indígena Alto Turiaçu, localizada no norte do estado do Maranhão. Com uma extensão de 5.304 km<sup>2</sup>, esta terra indígena foi demarcada em 1978 e reconhecida oficialmente em 1982, contando hoje com uma população aproximada de 1.584 habitantes (IBGE, 2011). A maior parte da população se autoidentifica como Ka’apor, mas este território indígena é também compartilhado com os Tembé e os Awá-Guajá (língua Tupi) e também com os Timbira (língua Jê), com os quais os Ka’apor convivem em estreita relação, mantendo casamentos interétnicos, além de situações de conflito (López Garcés et al., 2015).

A Terra Indígena Alto Turiaçu faz parte de um conjunto de terras indígenas contíguas, localizadas no vale do rio Gurupi, que marca a divisa entre os estados do Pará e do Maranhão, sendo elas: a Terra Indígena Alto Rio Guamá (PA), onde habitam os Tembé-Tenetehara; a Terra Indígena Awá (MA), onde vivem os Awa-Guajá; a Terra

Indígena Caru (MA), território do povo Guajajara. Juntamente com a Reserva Biológica Gurupi (REBIO Gurupi), este mosaico de áreas protegidas localiza-se na região biogeográfica Centro de Endemismo Belém, considerado o mais ameaçado de toda a Amazônia (Martins; Oliveira, 2001 apud López Garcés et al., 2015).

O nome com o qual se autoidentifica o povo Ka’apor deriva das palavras *ka’a* (floresta) e *por* (habitante), termo que reflete a sua preferência por habitar em terra firme, construindo as suas aldeias no interior da floresta amazônica. Segundo fontes históricas e antropológicas, os Ka’apor ocupavam antigamente uma região entre os rios Xingu e Tocantins (Balée, 1994). Devido aos conflitos com outros povos indígenas e às constantes incursões de luso-brasileiros no seu território, à procura das chamadas “drogas do sertão”, ainda no século XVII, os Ka’apor mudaram-se para a região do Pará que ocupavam no momento do contato oficial com o SPI, em 1928.

No começo do século XX, no auge da exploração da borracha, reportam-se conflitos entre os Ka’apor e os ‘seringueiros’ que adentraram a região do rio Gurupi para explorar este produto. Entre 1911 e 1928, as relações hostis continuaram entre os Ka’apor e a população não indígena nas proximidades dos rios Turiaçu e Gurupi. Os atores envolvidos na exploração de seringa, óleo de copaíba, madeira, assim como os fazendeiros e os construtores das linhas telegráficas atacaram as aldeias Ka’apor, assassinando indígenas e impedindo as ações ‘pacificadoras’ do SPI, que, em 1911, instalou o Posto Felipe Camarão, com o objetivo de pacificar os então chamados ‘índios urubus’, termo depreciativo usado pelos não indígenas para se referirem aos Ka’apor (Ribeiro, D., 2006), sendo hoje por eles rejeitado.

A pressão sobre o território do povo Ka’apor, protagonizada pelos diversos processos de expansão econômica na Amazônia (mineração, seringa, construção de linhas telegráficas, estradas, projetos de desenvolvimento e exploração madeireira), tem sido constante há mais de um século. Na atualidade, o povo Ka’apor enfrenta graves conflitos territoriais, devido às

pressões geradas pela exploração ilegal de madeira na Terra Indígena Alto Turiaçu, seu lugar de vida.

Hoje, existem 21 aldeias localizadas no contorno e no centro da terra indígena, como estratégia de proteção territorial, a fim de evitar invasões, principalmente de madeireiros, que desde a década de 1980 adentram no território indígena para explorar ilegalmente os recursos florestais. A aldeia Xiepihu-rena (lugar de curió preto), com a qual se efetuou o diálogo em torno das coleções etnográficas, e a aldeia Paracui-rena (lugar de árvore para fazer remo), com a qual também se trabalhou na montagem da exposição, localizam-se no sul da TI Alto Turiaçu e contam com uma população de 120 e 65 habitantes, respectivamente. Foram criadas em 2001 por um grupo de famílias da antiga aldeia Itarena que precisaram se deslocar até o limite sul da TI, com o objetivo de recuperar os espaços das fazendas e serrarias ilegalmente instaladas no seu território por atores não indígenas. A partir do ano 2012, os Ka'apor enfrentam uma nova arremetida violenta por parte de empresários madeireiros, que exploram de forma ilegal as madeiras nobres do bosque amazônico, devendo articular ações em defesa do território e da vida em um cenário caracterizado por relações de poder altamente assimétricas.

## DIÁLOGOS SOBRE OS OBJETOS

Uma coleção etnográfica, para Silva e Gordon (2011), é um documento que pode ter muitas possibilidades de leitura, sendo constituída por objetos que possuem uma história e uma realidade próprias, com múltiplos significados, que não se reduzem à lógica institucional dos museus e ao sistema de classificação museográfico. Nos diálogos sobre os objetos, pudemos observar, na prática, esta concepção de coleção etnográfica.

Durante a oficina em Belém, Valdemar Ka'apor fez a distinção entre o que ele denominou de 'artesanato original'

(*ma'é rara jete har*) e 'artesanato inventado' (*ma'é rara te'é har*), categorias relacionadas com o padrão de classificação de "verdadeiro" e "falso" encontrado em diversas línguas tupi (Balée, 1989). Na primeira categoria, foram classificadas as armas, como arcos, flechas, faca de ferro – usadas na caça – e a borduna – usada na guerra –, assim como toda a plumária e a cestaria – trabalho dos homens – e a tecelagem, que é o trabalho próprio das mulheres. Na categoria 'artesanato inventado', foram catalogados os enfeites corporais (colares, pulseiras, brincos, anéis), elaborados com miçanga (contas de plástico) e sementes de palmeiras. Valdemar afirmou que foi na década de 1990 que começaram a fazer o 'artesanato inventado': foi Munduruku que ensinou fazer pulseira de tucum. Mas todos o usam hoje.

Os objetos catalogados na categoria 'artesanato tradicional' foram escolhidos pelos indígenas participantes para falar sobre eles, principalmente os que compõem a indumentária ritual usada por ocasião da Festa do Cauim<sup>4</sup>, a principal manifestação cerimonial do povo Ka'apor, em que acontecem diversos rituais, como a nomeação das crianças, a iniciação das moças e dos rapazes, casamentos, posse de novos caciques. Antigamente, também era feita outra cerimônia, denominada de 'confissão do guerreiro'<sup>5</sup>, a qual, no entanto, não é mais realizada hoje.

Entre os Ka'apor, a indumentária compõe-se dos mais destacados adereços, produtos da sofisticada arte plumária Ka'apor, que, como já assinalado por Ribeiro, D. e Ribeiro, B. (1957, p. 16), "são comparáveis a obras de joalheria, por seu tamanho reduzido, a composição requintada e o acabamento meticuloso". A arte plumária é uma manifestação cultural sumamente representativa dos Ka'apor, povo considerado como um dos maiores expoentes plumistas no Brasil, ao lado de povos como os Karajá, Bororo, Kayapó, Kaxinawa, Tukano, Munduruku e Wayana (Dorta, 2000).

<sup>4</sup> Chama-se cauim à bebida fermentada, elaborada com suco de caju. A fabricação desta bebida, preparada unicamente pela ocasião da festa, está sujeita a procedimentos rituais, que devem ser rigorosamente observados por parte dos donos da festa.

<sup>5</sup> DVD de documentação Festa..., 2007.

Como acontece entre outros povos indígenas, entre os Ka'apor, a elaboração de objetos de uso cotidiano e ritual é uma atividade ligada à condição de gênero. É próprio das mulheres o manejo e o processamento do algodão (*manaju*) como matéria-prima. O trabalho da cestaria e a elaboração da arte plumária é uma atividade preponderantemente masculina, cabendo aos homens a elaboração dos mais requintados objetos plumários (cocares, labretes, colar apito, colar feminino), embora tanto homens quanto mulheres elaborem alguns objetos plumários, como braçadeiras (*jivapita rupihar*) e brincos (*nhami putir*), enquanto que os cintos (*pitá*) e as pulseiras (*arará*) são elaborados exclusivamente pelas mulheres. A arte plumária Ka'apor revela-se na criação de ornamentos que fazem parte da estética corporal masculina e feminina, sendo mostrada com todo o seu esplendor durante a Festa do Cauim. Como observado por Cohn (2011) a respeito da ornamentação entre os Xikrin, a indumentária entre os Ka'apor acompanha o processo de produção da pessoa, fazendo dela uma pessoa específica: humana, feminina ou masculina; comunica também o seu estado e suas potencialidades sociais (mulheres e homens aptos para o casamento), assim como o *status* político (caciques).

A indumentária feminina Ka'apor compõe-se de adornos de cabeça: pente (*kiwa*) e brincos (*nhami putir*); colar emplumado (*tikajura*), uma tipoia de algodão (*ham*) – que pode ser emplumada ou branca, segundo a criança seja menino ou menina –, uma saia de sementes (*awai tair*) e pulseiras (*arara*), objetos estes que as mulheres levam no tronco e nos membros. Neste artigo, limitaremos-nos a falar dos objetos que foram trabalhados no contexto das oficinas.

Usada em bandoleira, a tipoia (*ham*) (MPEG 10591; NME 4016-288) é uma peça de uso cotidiano, principalmente das mulheres, para carregar as crianças pequenas; os homens também a usam com a mesma finalidade. É confeccionada pelas mulheres no tear manual, usando fios de algodão (*manaju*) e leva penas de diversas aves, tais como as vermelhas, de arara,

negras, de mutum, penas amarelas, de japu, e pequenas plumas azuis, do passarinho azul, no caso de a tipoia ser de menino (*sawae rair*), pois, como expressou Elizete: “é o homem que mata o pássaro”. A tipoia para menina (*kunhatāi rair*) não leva penas porque, como explica Elizete: “a mulher não mata pássaro, ela fica dentro de casa. Por isso quando se batiza, aí tu olha e já sabe, se tem pena é menino, se não tem é menina”.

As mulheres Ka'apor dedicam-se ao manejo e ao processamento do algodão (*manaju*) como matéria-prima usada na confecção de outros objetos, como de redes (*kiha*), saias (*awai tair*), bolsas (*sora'ir*) e toalhas. O trabalho do algodão, como atividade feminina, é parte fundamental do processo de formação da pessoa e está sujeito a procedimentos rituais, que devem ser observados pelas mulheres durante a menarca, quando, ao longo de todo o período de reclusão, as mães transmitem às suas filhas os conhecimentos sobre esta arte, própria do seu gênero. Sobre este aspecto, Elizete comenta:

As meninas a gente ensina. Quando a menina tem primeira menstruação, nós colocamos numa tocaia. Antigamente ela ficava mais de um mês lá. Agora não, são apenas dez ou quinze dias. Só a mãe pode ir lá para levar o mingau. A mãe fica falando, mas ela não vai responder pra mãe. Então a mãe pega aquele fuzinho e entrega para ela: – olha, isso aqui é pra você fiar algodão. Leva aquela cuia branca e coloca lá debaixo da rede dela. Coloca aquela peneirinha para juntar caroço para ela não pisar em cima. Assim nós ensinamos, vai descaroçando, então pega o *Tupé* [esteira de folha de coco babaçu], e aí bate e bate. A mãe vai lá de novo e fica ensinando, assim ela começa e fica fiando um fiozinho. Então, o pai diz para a mãe: – Ah, velha, eu também quero linha para fazer flecha. Então a mãe da menina vai lá conversar: – Teu pai tá querendo um fio para fazer flecha. E ela não vai responder. Quando se passam dez, quinze dias, a mãe vai lá novamente: – Hoje é pra você sair, amanhã cedinho é para acordar às cinco horas. Quando chega cinco horas, a mãe já está lá: – Já acordou? – Já. Quando ela sai de lá, o pai já está esperando na frente de casa, na nascerça do sol. E com três dias o pai e a mãe já estão no mato para procurar aquele tapiam [formiga tocandira]. Colocam o tapiam dentro de um vidrinho, fecham bem fechado e então esperam. Quando a moça sai

da tocaia, os irmãos, as irmãs vão cortar o cabelo. O pai vai lá e corta o cabelo. Valdemar que gosta [raspou a cabeça de todas as suas filhas], eu não cortei cabelo das minhas filhas assim. Valdemar que cortou. Teon já não, já corta só assim, as pontinhas e aqui na frente. Então choram também porque os cabelos são bonitos. Aí o pai vai lá cortar o cabelo, depois corta o fiozinho, amarra o tapiaim tudinho na cintura. Amarra o outro assim, amarra outro por aqui e outro aqui. Sem gritar, sem responder nada. Quem chorou não é mais mulher não. É mulher, mas aqui já perdeu a coragem, a força. Então o pai pega aquele dente de cuatipuru e fica raspando assim. Aí ele acabou. Começa então a mãe, vai lá, esquenta a água, a coisa de jamaru, e coloca lá... a coisa de manjucaba, gijiba, pra passar nas pernas dela. Igual vai, quebra jabuti pra ela comer, faz um mingau. E quando é de manhã cedinho, no outro dia, ela vai partir lenha para levar na casa do tio e da tia, e vai deixar na porta de cada irmão dela. Ela chama: – Tio, já acordou? – Já. O tio já está lá na porta: – Tô aqui! – Tá aqui a lenha pra você. É engraçado, ela vai buscar outra e vai chamar outro tio de novo. Se for a tia: – Tia, acordou? – Tô. – Tá aqui lenha pra senhora. Aí vai jogando de casa em casa, só para as tias e tios. Que nem os irmãos também. Então tem que guardar dois meses, sem comer porcão, nem tomar um suco nem nada, é só aquelas comidinhas que são boas, cutia, jabuti, carumbé também não. Aí ela fica até quando der três meses. Aos quatro meses ela pode comer. Quando a mãe falar agora você pode comer isso. Aí ela vai lá comer. Depois de passar dois, três meses, ela pode ir no rio. Aí fica até quando inteirar um ano. Mas tem uma menina aí que não espera nem um ano pra inteirar quando ela se formou... Aí o jeito é a gente entregar. É assim que a gente se forma. Mas é Ka'apor, eu sou Tembê, o meu também é diferente.

Resultado de encadeamentos complexos de relações sociais, os objetos não são só objetos, pois “carregam e encarnam diversas subjetividades” (Silva e Gordon, 2011, p. 21), além de estarem dotados de “[...] poder [de] evoca[ção] [...]” e constituírem “[...] suportes de discurso[s] identitário[s] [...]” (Velthem, 2012, p. 64). Estas características foram evidenciadas nos diálogos com os indígenas, ao trazerem à memória aspectos rituais associados à formação da pessoa, especificamente o ritual da menarca, assim como distinções identitárias, em termos de etnicidade, pela maneira como Elizete assinala as diferenças rituais entre os Ka'apor e o povo Tembê, ao qual ela pertence.

O colar feminino *Puír-tikajurá* (MPEG 9728 e NME 4016-280), valorizada peça da arte plumária, é confeccionado pelos homens e usado exclusivamente pelas mulheres, por ocasião da Festa do Cauim. Segundo Ribeiro, D. e Ribeiro, B. (1957), este objeto, que constitui uma representação ornitomorfa, é o artefato de maior destaque na estética corporal feminina. É confeccionado com pequenas penas de cor laranja vindas do papo de tucano (*tikajurá*), atadas a um cordão de fibra de curauá (*kirawa*) com cerol; o pingente é confeccionado sobre uma base de fibra de *tawari*, na qual se colam pequenas penas do *anhambé* azul (*howi me'e*); as penas pretas laterais provêm da cauda do mutum e as vermelhas, da arara. “A mulher usa na festa ou no dia a dia; moça fica muito bonita com isso, é como se fosse maquiagem”, comentou Valdemar.

As pulseiras (*arara*) são peças da indumentária Ka'apor confeccionadas e usadas tanto por homens como pelas mulheres. Durante o trabalho de campo nas aldeias Ka'apor, observamos que, geralmente, são elaboradas com penas vermelhas oriundas de arara, mas também com penas pretas, de mutum, penas de cor laranja vindas do papo de tucano e azuis, de arara. As pulseiras são preferencialmente monocromáticas, mas também podem ser policromáticas, segundo a criatividade do(a) artista e a disponibilidade da matéria-prima.

A saia ou saiota (*awai tair*) de franjas de sementes é o único ornamento exclusivamente feminino, tanto no uso quanto na confecção. É elaborada com sementes de *awai* (*Canna* sp.) e *puirisa* ou lágrima de Santa Maria (*Coix lacryma -jobi*), enfiadas em finos cordéis de curauá (*kirawa*), sendo enfeitada com penas de arara. Seu uso é exclusivamente cerimonial (López Garcés, 2011).

A indumentária ritual masculina compõe-se de adornos de cabeça, sendo eles: diadema horizontal (*Uirará*), testeira (*Piká ku'a rupihar*), adornos faciais (*Tuape rupihar*), brincos (*nhami putir*) e tembetá ou labrete (*hemepor*). No tronco, os homens exibem o colar-apito (*uira hu kangwer*), braceadeiras (*jivapitar rupiha*), pulseiras (*arara*) e um cinto (*pita*). A diadema horizontal, ou cocar (*uirará*)



(MPEG 946,9722), é elaborada com penas amarelas vindas de japó (*japu*), penas pretas, de mutum (*mitu*), penas vermelhas, de arara, penas marrão, de pombo (*pika hu*), do passarinho azul (*howi me'e*), enfiadas e amarradas em uma faixa de algodão tecida no tear e sujeitas com fio de curauá. Os Ka'apor distinguem entre o cocar simples e o cocar de duas capas, que é mais valorizado, sendo usado pelos caciques e os guerreiros, (os rapazes novos só o usam no dia da festa). Usada por homens e mulheres, a testeira (*Piká ku'a rupihar*) (MPEG 10591) é elaborada com as penas da cabeça do passarinho azul (*sa'i akā*), coladas sobre uma base de casca de tawari com leite de maçanduba. Com a mesma técnica, mas com um estilo muito mais delicado, devido ao menor tamanho, são elaborados os adornos faciais (*Tuape rupihar*), também usados por homens e mulheres, igual aos brincos (*nhami putir*) já descritos.

Característico da indumentária masculina, o tembetá, ou labrete (*hemepor*) (MPEG 10598), é confeccionado com penas do papo de passarinho azul (*howi me'e*), penas vermelhas de cauda de arara, cabeça de *sa'i* (pássaro de testa azul, tipo de curió), coladas com leite de maçanduba sobre uma base de *tawari*. É usado no orifício do lábio inferior, efetuado nos meninos pouco depois do seu nascimento. O colar-apito (*uirahu kangwer*) (MPEG 932, 10905 e NME 4016-2870) é um adorno muito importante na cerimônia de nomeação das crianças, sendo usado exclusivamente pelos homens como apito para emitir sons ritmados ao compasso da dança. Consta de duas feiras emplumadas, que contornam o pescoço, confeccionadas com penas marrão da cauda de 'sacatrabo' (*uarira hu*), penas de arara azul e penas vermelhas de arara. Na conjugação destas feiras, vai um adereço composto pelo apito de osso do gavião (*uira hu*), penas vermelhas da cauda de arara, cujos extremos portam apliques de penas de passarinho azul, semelhantes aos brincos. Leva também um par de adereços feitos com penas de arara, passarinho azul, *mitura*, *arakāxira-ke* (pena azul do rabo de arara). Cordões de curauá sujeitam o conjunto atrás do pescoço, levando também um adereço de pele seca de passarinho azul.

## Segundo Valdemar:

a flauta de osso de gavião é muito respeitada; só pode tocar quem já teve seu primeiro filho; não pode tocar à toa, se não morre; é o apito do batizado e do guerreiro; inimigo (Munduruku) só de escutar o barulho desmaia. Antigamente, o colar-apito era usado para anunciar as visitas. Agora, na hora do batizado é que fica tocando. Antigamente, se eu vou passear... eu me enfeito todo com isso aqui, chego lá e eu apito isso daqui. – "Olha, lá vem o cacique". Ele avisa com isso aqui... Aí é uma festa pra eles, aí ele canta lá a música e diverte-se. Então é pra isso que agente usava. Já não usa mais, eu uso só no dia do batizado. Agora, os meus avôs, o pai do meu pai e o pai do meu avô usavam direto. Direto, até quando se acabar, quando se acabar já faz a outra de novo.

Na fala de Valdemar, ressaltamos o caráter não descartável do colar-apito, assim como os objetos que antigamente eram de uso cotidiano (pente e colar-apito) e hoje adquirem o caráter de uso cerimonial, sendo parte das transformações históricas dos objetos.

As braçadeiras (*jivapitar rupiha*) (MPEG 9735) são confeccionadas por homens e mulheres, mas somente usadas pelos homens adultos. Elas são elaboradas com penas amarelas da cauda de japu, penas vermelhas, de peito de arara e curauá. É um adereço muito importante no ritual de iniciação dos rapazes (*taim uhu*), somente usado depois do resguardo, no qual não há contato com mulheres. Sobre este objeto, Valdemar comenta:

Para usar esse aqui, de 18 pra 20 anos é que usa. O cara faz festa para poder amarrar o pênis dele, para ele se formar. Ele vai se guardar. No dia da festa é que ele vai sair. Um mês, ele vai estar lá, guardado. Ele fica na tocaia. É perto da casa. Aí ele mora sozinho primeiro. Quando ele vai fazer essa festa, depois que se mistura. Agora, por enquanto, ele fica lá. Nem passa debaixo da rede de mulher nenhuma, de ninguém. Se não ele vai perder coragem. Depois que fizer essa festa, ele pode andar no meio de mulher. No dia em que ele vai sair da tocaia, no dia da festa, é que ele vai usar isso aqui (braçadeiras), isso tudinho aqui e receber o dente de esquilo. Ele coloca na ponta de um pau, bem amoladinho e arranha tudinho, a perna, as costas. E aí ele está derramando o sangue dos meninos.



Ele vai receber o sangue de adulto agora. Vai passar água morna, misturada com um pouquinho de limão e folha de cabaço *kawaçuró*, e ele passa para tirar o sangue todinho, então ele se banha todo de novo, tira o sujo de sangue. Depois, a gente faz esse processo todo, e a flecha dele está lá e ele vai colocar o máximo de flechas lá... para poder receber uma cuia de cachaça agora. Se ele baldear [vomitar] ele nunca vai ficar bem. Agora, se ele não baldear, aí qualquer cachaça que ele vá tomar, ele fica bom. Então é esse processo que o pessoal faz. É tipo um curso. Ele passou aquele ali, pronto, agora você está liberado.

Claudia López: Mas não entendi, os rapazes que não baldiam, eles ficam mais fortes?

Valdemar Ka'apor: Mais forte, porque ele é duro, ele é corajoso, ele não é fraco, não. Aquele que baldia é um cara fraco, ele não tem muita coragem, mas ele também passou por isso. Mas aquele que não baldia, que ele não fica bêbado, ele que é mais corajoso, bravo ainda. É isso aí.

Assim como a tipoia evocou o ritual de iniciação feminina, as braçadeiras evocaram o ritual de iniciação masculina, o que nos remete, mais uma vez, ao fato de como os objetos estão estreitamente associados aos processos de formação da pessoa, sendo dotados de significados sociais, que comunicam estado, *status* e transições, associados ao conceito de pessoa. Sobre as questões estilísticas da arte plumária Ka'apor, Valdemar explicou que os artistas fazem seus desenhos diferentes, mas que “é o branco quem quer que faça tudo igual”. Esta pode ser uma explicação ao fato de as coleções de objetos Ka'apor formadas por Borys Malkin na década de 1960, que constam na maior parte dos museus do mundo, serem todas muito semelhantes<sup>6</sup>, pois pode-se supor que foram encomendadas aos mesmos artistas Ka'apor na época. O depoimento de Valdemar é constatado pelo fato de que a coleção do Museu Goeldi, que data de 1900, apresenta algumas variações estilísticas na composição de alguns objetos plumários, principalmente na composição

cromática, diferenças que foram assinaladas pelos participantes indígenas durante a oficina. Isso proporcionou outro ponto de vista que veio a questionar o nosso olhar sobre as coleções, pois, até esse momento, as coleções etnográficas deste povo nos pareciam muito semelhantes.

Ao término da oficina no acervo do Museu Goeldi, os indígenas identificaram que faltam nas coleções desta instituição os seguintes objetos: peneiras, tipiti, pilão, socador, paneirinho, pakara, jamaxi, peneira de coar massa, colher de sacudir manjucaba; assinalaram também que os instrumentos musicais trompete e tamborim precisam de concerto. Teon Ka'apor elaborou um colar de moça nova (*tape kura*), feito com fio de algodão, objeto que foi doado à coleção do Museu Goeldi. Por outro lado, também fizeram a sugestão de que nas próximas coleções seja identificado o nome da pessoa que faz o objeto. Isso nos fez refletir sobre a necessidade de incorporar os direitos da personalidade nas práticas curatoriais dos acervos etnográficos, principalmente o reconhecimento do nome da pessoa associada, por ser fabricante, 'dona' ou 'doadora' do objeto. Esta sugestão vai ao encontro da visão indígena de o nome estar associado à humanidade da pessoa e a tudo o que está em contato com a pessoa, o que é dela, esfera em que os objetos representam parte essencial. Nesse sentido, objeto-nome-pessoa são elementos estreitamente relacionados e precisam ser assim considerados nas atuais práticas museológicas.

Durante a oficina no Museu Nacional de Etnologia, em Leiden, chamou atenção o fato de os Ka'apor escolherem falar em primeiro lugar da peneira (*urupê*) e do tipiti (*tapexi*), objetos usados no processamento da mandioca e que eles identificaram em falta na coleção etnográfica do Museu Goeldi, em Belém. Como povo agricultor, os Ka'apor dedicam grande parte do seu tempo ao cultivo de mandioca (*maniok*), entre outros produtos,

<sup>6</sup> Na Europa, os museus de Basileia, Berlim, Berna, Freiburg, Genebra, Oslo e Viena guardam coleções de objetos Ka'apor organizadas por Borys Malkin durante a década de 1960, contendo objetos muito semelhantes – quando não praticamente idênticos – aos das coleções de Malkin, em Leiden e em Belém. Do mesmo modo, museus nos Estados Unidos e no Canadá contam com coleções extensas montadas por Malkin com material Ka'apor, assim como de outros povos indígenas.

como batata-doce (*jitik*), inhame (*kara*), milho (*awaxi*), arroz (*aruj*), banana (*pako*) e diversas frutas nas suas roças (*kupixa*) e quintais (*kura*), complementando a dieta com carne de caça, atividade exclusiva dos homens, mas também, e ainda que em menor proporção, com peixes obtidos durante as pescarias coletivas em determinada época do ano, além da coleta de frutos na floresta. O processamento de farinha (*ui*), alimento básico do povo Ka'apor, é uma atividade que requer a dedicação de toda a família. Assim, os primeiros objetos analisados pelos Ka'apor no NME merecem aqui atenção particular, pois suas descrições revelam questões próprias ao seu modo de vida e cosmologia, bem como à sua história.

A peneira (*urupê*, NME 4016-125) e o tipiti (*tapexi*, NME 4016-212), por exemplo, são objetos que tratam de temporalidades. Usados em conjunto, eram feitos pelos homens, usando guarumã para o trançado. Porém, os Ka'apor reportam que deixaram de usar o tipiti já há algumas décadas, pois agora “tem a prensa de madeira que o branco inventou”. Conforme narrativa de Valdemar Ka'apor:

Antes, no passado, quando a gente guerreava com *jurupihum* (boca preta, Munduruku), um Ka'apor foi para a guerra com pessoal que comia gente, mataram parente dos Ka'apor e ele não voltou mais; a mulher ficou chorando. Passaram dois, quatro anos, um passarinho que se chama *uru* ficou cantando, e a mulher pensou e falou para o filho – é este que seu pai matava muito e agora ninguém vê mais teu pai. Boquinha da noite, ele chegou, só o espírito dele, apareceu cheio de tapuru e os olhos ocos como caveira e quando ele falava tinha muito bicho na boca dele. Ele agradou a mulher dele que estava com medo dele. Tá fedendo, o marido não é mais normal. Falou para o filho não ficar com ele, escondeu o filho dele. Mas ele queria agarrar o filho. Um menino de dois anos, foi pego pelo homem, agarrou o caçula e ficou dormindo com ele. Daí o menino morreu, o espírito levou ele. A mulher se escondeu e falou: leva a peneira e coloca no caminho dele, pois espírito mau tem medo da peneira, junto com o tipiti, que é cobra pra eles. E quando o espírito acordou, a mulher tinha se escondido debaixo da peneira e com capim em cima. Ele acordou e procurou a mulher, mas não achou. E o bacural

[pássaro] dedando ela: “olha, tá embaixo da folha de munuiró, capim do munuí”. Só que o bicho não entendeu, o espírito foi embora. Os filhos tinham furado os olhos do cururu sapo, para o sapo não dedar, então o espírito não pôde levar a mulher com ele, o sapo com olho furado foi embora com ele, e foi pulando, vou virar saci, eu vou viver como bicho lá no capinzal; auará é aquele que virou bicho e morou com o sapo.

A narrativa nos remete à agência dos objetos e a seu poder de transformação, aspectos relacionados ao ponto de vista do observador. A peneira e o tipiti são vistos como cobra pelo espírito, causando-lhe medo. Estas leituras sobre os objetos, estreitamente associadas às cosmologias indígenas, vêm sendo exploradas por estudos etnológicos inspirados no enfoque do ‘perspectivismo ameríndio’, como concebido por Viveiros de Castro (1996).

Relacionados à questão da agência, outros objetos suscitaram falas sobre determinadas características de certos materiais. Vale ressaltar o conhecimento detalhado da materialidade que os Ka'apor têm, conhecimento este que, quando compartilhado, muda a maneira como os museus e os curadores veem e tratam os objetos. Destacamos aqui o diálogo sobre um colar de dentes de coati e vértebras de cobra *Puir-quaxirai* (MNE 4016-252); os dois animais são usados como alimento pelos Ka'apor. A respeito, Valdemar afirmou: “a carne de quati é boa; com a cobra se faz moqueca na folha de guarumã. Só homem que faz esse colar; precisa cinco quatis para fazer um colar. Pode ser usado por menino-homem para enfeitar, é bonito; espinha de cobra dá força”. Segundo Elizete: “a mulher nova pode usar também, ela vai engravidar e quando ela está com dor é rápido que ela ganha o nenê”. “Porque é liso”, agrega Valdemar, referindo-se ao fato de a cobra escorregar na mão. Nessa ordem de ideias, as vértebras de cobra transmitem a força aos meninos e a capacidade escorregadia auxilia as mulheres na hora do parto.

O colar de jiboia *puir* (MNE 4016-250 e MPEG 11343) é feito com costela ou espinha da cobra jiboia e fio de curauá. Hoje, não se come mais carne de jiboia, mas antigamente se comia. Entre os Ka'apor ainda se produz este colar, usado



para atrair namorada, caça, dinheiro; para ter sorte, por isso é muito procurado. Um exemplar desta cobra dá quatro colares; a pele dela é usada para fazer tamborim; a gordura, para remédio de desinflamar articulações.

O colar feito com dentes de onça *Ma'e rãe-puír* (NME 4016-138) é elaborado com dentes de maracajá (onça pintada pequena) e sussuarana (onça vermelha), além de fio de carauá. Tem dentes de quatro onças maracajá e cinco sussuarana. Antigamente, matava-se onça e vendia-se a pele, valia muito; agora não se mata mais. Só se usa para enfeite, e apenas matador de onça que usa. Valdemar e Elizete explicaram:

Só homem usa, mulher não pode nem encostar; até o nome fala diferente, mulher fala com cuidado, mulher fala com pena para ela, aí a onça também tem pena dela, chama a onça de *jawarete*. Nós, homens, falamos bravo para a onça, a onça pode atacar e nós vamos brigar com ela. Nós, homens, chamamos *nhanwaté*, mulher chama *jawareté*, com respeito.

Os estudos de coleções etnográficas, segundo Velthem (2012), devem contemplar a existência de objetos oriundos de diferentes formas de contato e das redes de troca. No estudo da coleção de 1900 do MPEG, encontram-se objetos que incluem materiais como plástico e ferro, destacando-se uma pulseira de sementes pretas, que inclui um botão de plástico branco (objeto n. 873) (Figura 2). Estes objetos mostram que o contato dos Ka'apor com elementos e pessoas das sociedades não indígenas, como demonstram as fontes históricas, é bastante anterior à data de contato oficial do SPI, marcada em 1928. No total das coleções de flechas ameríndias constantes do acervo do Museu Goeldi, as flechas Ka'apor com ponta de ferro lanceolada ganham destaque. Estes objetos falam do contato dos Ka'apor com sociedades afrodescendentes, que, fugindo da escravidão, ainda no século XIX, se refugiaram na floresta amazônica e estabeleceram relações com povos indígenas. Exemplo destas relações é a flecha lanceolada com ponta de metal e assobio (*ita takwar*) (MPEG 13711; NME 4016-193).



Figura 2. Pulseira de sementes pretas, que inclui um botão de plástico branco (MPEG, objeto n. 873). Foto: Fábio Roberto Filpo Jacob, 2017.

Sobre ela, Valdemar informa que é usada para matar caça, anta, veado, onça: “na guerra, usamos muito esse aqui”.

Desde inícios do século XIX existiam ‘mocambos’ (assentamentos de afro-brasileiros refugiados), na região dos rios Gurupi e Turiaçu, em constante contato com os Ka'apor, os quais se multiplicaram após a abolição da escravidão, em 1888. As relações de povos indígenas com sociedades afro-descendentes é um aspecto importante em nível das relações interétnicas na Amazônia. A região Norte do Brasil, desde o século XVIII, tem sido cenário de estreitas relações entre povos indígenas e sociedades afro-descendentes, que, fugindo do regime escravista colonial, buscaram refúgio na floresta, estabelecendo processos de convivência com povos indígenas (Gomes, 2003, 2005). Darcy Ribeiro refere-se à existência de mocambos no rio Jararaca (próximo da atual aldeia Xié), mas, devido aos conflitos com os indígenas, deslocaram-se até o rio Maracaçumé, onde foram atacados pelos militares. Permaneceram na floresta os que se salvaram de ser presos, dando origem aos mocambos Itamoari e Camiranga (Ribeiro,

D., 2006). A construção das linhas telegráficas, no final do século XIX, deu origem aos primeiros povoados na região do meio Gurupi e, segundo o mesmo autor, os funcionários desta instituição tinham se dedicado a massacrar os Ka'apor, que cortavam os cabos metálicos das linhas para fabricar as pontas das suas flechas.

Valdemar comenta que, para fazer este tipo de flecha:

pega um ferro qualquer, pega do inimigo, bota no fogo e logo bate na pedra. Roubavam do branco, têm história dessa ponta. Tem Teon ensinou para os Ka'apor, era um avô ka'apor que conversava com Mair. Os mocambeiros do Turiaçú só usavam lança, não usavam flechas. Preto se juntou com nós; quando a gente está no Brasil, negro também já estava junto. Quando descobriram o Brasil, Pedro Álvarez Cabral que chegou, encontrou primeiro os pretos e depois nós. Eles massacraram muito os parentes de Raimundo (afrodescendente que mora na aldeia Xie) e nós brigávamos muito também. Então eles faziam isso aqui também (assinala a ponta metálica) e nós fazemos também, meu pai faz, o pai dele (Teon) faz e eu também faço e Teon sabe fazer também.

As conversas sobre as armas suscitaram uma série de lembranças sobre guerras com outros povos indígenas. Ao falar da flecha lanceolada prismática (*turé*) (NME 4016-198; MPEG 10552), cuja ponta é de bambu (*takwar*), elaborada com varinha de uitimã, algodão passado com cerol, semente de tucumã furada (assobio) (*tukuma rai tiapu*), Valdemar imita o som do assobio e diz:

é só para enganar a gente, o cara olha e chum! Pega. Agora, a pessoa que já está acostumada, quando eles brigavam, já sabia. Então eles tampam tudinho agora para não avisar, porque esse daqui avisa: quando eles ouvem isso, aí eles se jogam. Essa aqui é usada também na guerra, ele é grosso [a ponta], ele entra só até aqui (assinala a parte final da ponta), ele entra e sai logo, igual borracha, mas o cara está todo furado dentro, o cara corre e morre logo.

Valdemar continuou falando sobre a guerra e as relações interétnicas, inclusive sobre o contato com o SPI, que foi intermediado pelos Tembé:

guerreiro, quando acaba a flecha, vai lutar com borduna, por isso que ele levava também esse aqui [borduna] na cintura. Ele era artista, a bala [flecha] dele acaba, ali o cara corre e ele, pá! Quebra a cabeça dele, ele é rápido! Hoje nós perdemos esse daí. Anhá kamarã corria em cima da casa, ele pula uns cinco metros de altura. Hoje a gente se esquece, acaba, acho que nossos avôs não fazem mais aquele remédio. Fazia remédio de bacural, beija-flor, cuatipuru, jacamipuru, para ele não cansar, pular alto, ficar rápido, guerrear muito, ficar leve. Faz um pó e passa no corpo, come também, desde pequeno até 18 anos, com 12 anos já está esperto. Preparava o filho para guerrear; o filho fica bravo, briga até com pai e mãe, porque nesse tempo tinha muita guerra. Ali, preparavam eles para guerrear, tem uns que não precisam de taquara, só leva esse aqui [borduna], os mais danados só matavam com borduna, não com flecha. Antes, não tinha muito branco, era afastado de nós, o nosso inimigo era *jurupihum* (Munduruku), Kayapó, Timbira, os Tembé também brigavam direto. Timbira é mais bravo, Canela e Gavião brigavam com a gente. Pararam de brigar quando o Tembé contactou a gente. – Ma'e Capitão não briga mais não! O Caetano deixou a flecha<sup>7</sup>. O genro dele estava com medo demais, se escondeu detrás do pau para matar. Caetano-velho, quando olhou que estava querendo flechar [lhe diz]: – não mexe mais não, daqui para frente nós vamos ser amigos! Leva esse lá pra ele, aí ganhou muita roupa, pente, machado, enxada, facão, faquinha, batão, eles gostavam de batão mesmo. Depois que o branco chegou perto deles, aí os Tembé pararam de brigar, daí eles foram nossos primeiros vizinhos, nesse tempo. Agora, os Timbira ficam até agora brigando; brigam com os parentes. Ka'apor desde essa época não gosta dos Timbira. Matava os Timbira com esse daí [borduna]. Timbira brigava mais com os Tembé, eles matavam todos os Timbira. Timbira é parente dos Kayapó e Gavião; nós é Tupi, é Tembé, Guajajara e Waiapi. E assim mesmo, nós brigávamos porque Munduruku comia nós e nós comíamos eles também, mas isso era há cinco mil anos atrás.

<sup>7</sup> Durante a oficina em Leiden, mostramos duas fotos de Borys Malkin do acervo do Museu de Leiden. Valdemar e Teon rapidamente identificaram em uma das fotos Ka'ro Ka'apor, irmão de Caetano, que teria facilitado a compra de objetos feitos pelos Ka'apor para Borys Malkin.

Os diálogos com os Ka'apor sobre os objetos da sua cultura material guardados no MPEG e no NME revelaram a sua rica e complexa visão do mundo, o que nos permitiu conhecer aspectos importantes do seu estilo de vida, principalmente no que se refere aos aspectos cosmológicos, os contextos rituais e da vida cotidiana em que os objetos se inserem. Destacamos aqui o fato de os objetos evocarem aspectos dos processos de formação da pessoa, revelando detalhes do que significa ser homem e mulher na sociedade Ka'apor, assim também sobre os processos de relações interétnicas e as percepções da alteridade, características nas quais a guerra ocupa um papel de destaque como forma de relação com os diversos outros indígenas e não indígenas. Deste modo, os diálogos sobre os objetos permitiram uma aproximação etnográfica, ainda que fragmentada, mesmo em espaços distantes das aldeias onde foram criados. A força evocadora dos objetos contribui para fazer dos museus etnográficos espaços de encontros intersubjetivos, de convivência e compreensão do outro.

Ao termo do nosso encontro no NME, reunimo-nos para definir qual seria o tema da exposição colaborativa com os Ka'apor. Valdemar, Elizete e Teon não tiveram dúvida: seria a Festa do Cauim.

## FAZENDO EXPOSIÇÃO NO MEIO DE UMA SITUAÇÃO DE CONFLITO E DISCRIMINAÇÃO: ENCONTROS E CONFRONTOS

Índio nenhum vai ficar no meu hotel  
(gerente de hotel no centro de Belém,  
23 out. 2014).

Desde a demarcação da Terra Indígena Alto Turiaçu (MA), na década de 1980, os Ka'apor vêm sofrendo ataques de empresários madeireiros que atuam ilegalmente na área.

Em 1989, em torno de 1.300 'posseiros' e madeireiros invadiram a terra indígena, extraindo grandes quantidades de madeira nobre, principalmente de pau d'arco ou ipê (*Tabebuia* spp.). Em 1993, houve ataques às aldeias Ka'apor por parte de colonos e madeireiros e contra-ataques dos Ka'apor aos acampamentos estabelecidos ilegalmente (Balée, 2005 apud López Garcés et al., 2015). No transcurso do século XXI, a TI Alto Turiaçu tem sido novamente alvo das ações predatórias e violentas por parte de madeireiros, que aliciaram lideranças indígenas na exploração ilegal destes recursos. Mais recentemente, a partir de 2013, os ataques se intensificaram e passaram a ser uma ameaça não só ao modo de vida, mas também à própria integridade física dos Ka'apor.

Os conflitos territoriais e a situação de violência que na atualidade atingem o povo Ka'apor estiveram presentes e marcaram todo o transcorrer das atividades de pesquisa. Além de acarretarem constantes mudanças no cronograma da pesquisa e na elaboração colaborativa do plano expositivo, já que os Ka'apor estavam impedidos de sair de sua terra indígena ou comprometidos com prioridades mais urgentes<sup>8</sup>, estes conflitos também tiveram fortes repercussões na nossa relação intersubjetiva, fazendo-nos refletir sobre o papel político e ético dos museus que guardam coleções etnográficas, seus posicionamento e compromisso com os povos indígenas.

Findada a oficina em Belém, e como sugestão dos participantes, foi solicitada a elaboração de um documento informando a situação crítica vivenciada pelo povo Ka'apor, para ser divulgado no Brasil e na Holanda. Durante os trabalhos, Valdemar foi informado de que os madeireiros que atuam ilegalmente na Terra Indígena Alto Turiaçu haviam entrado na aldeia Gurupiuna, tocado fogo em algumas casas, atacando um indígena Ka'apor, enquanto um indígena Guajá estava desaparecido. As conversas sobre os

<sup>8</sup> Em março de 2014, Teon, Elizete e Valdemar não puderam comparecer a uma semana de trabalho no Museu Goeldi, pois precisaram marcar uma reunião de urgência com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) do Maranhão, para solicitar providências por parte deste órgão federal sobre a situação de invasão da Terra Indígena Alto Turiaçu.



povo indígena, a representação da comunidade como um todo em uma exposição museal demanda acordos mais envolventes e negociações internas, seguindo as dinâmicas organizativas de cada comunidade. Nesse sentido, e do ponto de vista das questões éticas e jurídicas, discutimos com Valdemar também a necessidade de assinar um termo de autorização de uso de imagem e som, para observar os trâmites legais na montagem da exposição em relação a uso de vídeo e de fotografia.

Como é esperado a cada ano, com a chegada do verão na Amazônia, os madeireiros invasores intensificaram as suas ações predatórias ilegais na Terra Indígena Alto Turiaçu. Lideranças de todas as aldeias tomaram a estrada Belém-Brasília, como forma de pressão para que os órgãos públicos e autoridades competentes tomassem as medidas cabíveis. Após meses de espera, em agosto de 2014, na ausência de qualquer assistência da FUNAI, da Polícia Federal ou de outras entidades responsáveis, os Ka'apor tomaram a defesa de seu território em suas próprias mãos. Conforme relatado em diversos canais de mídia, os Ka'apor expulsaram os madeireiros de suas terras, demonstrando que, com iniciativa própria, união e organização, é possível articular ações efetivas em defesa da vida, do seu território e de seus recursos naturais.

A situação continuou muito tensa nos meses seguintes, pois os Ka'apor temiam represálias dos madeireiros. Considerando esta crítica situação e perante a proximidade da data da inauguração da exposição, a equipe do Museu Goeldi considerou importante se deslocar até as aldeias Xie e Paracui para conversar *in loco* com as comunidades sobre a pertinência ou não de efetuar

a exposição ou sobre a possibilidade de adiar a data da inauguração, pois, perante a situação crítica que exigia toda a atenção do povo Ka'apor, organizar uma exposição sobre a Festa do Cauim, naquele momento, poderia parecer, talvez, algo supérfluo.

Para nossa surpresa, em reunião com a comunidade na aldeia Xie, eles já estavam se preparando para a exposição e, inclusive, algumas pessoas já tinham elaborado alguns objetos para serem expostos, tais como colares, cestos, maracá, arco e flecha de brinquedo e um pequeno tear manual com início de tecido de tipoia, para mostrar o trabalho das mulheres; enquanto os jovens desenhistas da aldeia haviam elaborado os mapas da terra indígena, localizando as áreas de desmatamento ilegal. Na reunião, ao nosso questionamento sobre se iniciávamos ou não a montagem da exposição nesse momento, a comunidade respondeu de forma positiva<sup>9</sup>. As lideranças acrescentaram que era importante, neste momento de tensão e conflito, mostrar aspectos da cultura Ka'apor como forma de comunicar que eles estão vivos e lutando pelo seu território.

A tensão característica dos dias que antecederam a abertura da exposição foi exacerbada e multiplicada por um episódio de discriminação e violência contra os Ka'apor, ocorrido na cidade de Belém, quando os 56 indígenas que vieram participar da festa de abertura da exposição foram impedidos de entrar e se hospedar no hotel que havíamos reservado para eles<sup>10</sup>. Os Ka'apor foram deixados na calçada, na entrada do hotel, sem um lugar próprio para descansarem da longa viagem de dois dias, sem água e sem alimentos, à espera de uma

<sup>9</sup> Mesmo assim, a incerteza continuou, pois soubemos da triste notícia do assassinato, na cidade de Paragominas, de uma jovem indígena da aldeia Xie, o que nos fez duvidar ainda mais quanto à realização da exposição, já que muitas famílias estavam de luto na aldeia. Este brutal assassinato comoveu muito a todos os participantes do projeto e decidimos, com a exposição, homenagear a Pakuriró Ka'apor, autora dos grafismos que ilustram os painéis.

<sup>10</sup> Ao chegarmos ao hotel, fomos informados de que a reserva havia sido transferida para um segundo hotel, pois este primeiro não poderia acomodar 56 pessoas que vieram, ao invés das 30 previamente combinadas. Ainda na recepção, o gerente do segundo hotel não permitiu que os indígenas entrassem nos quartos, arguindo que o hotel não tinha capacidade para hospedar as crianças do grupo. De nossa parte, como equipe do projeto, reportamos o ocorrido à área jurídica do Museu Goeldi, para que as devidas providências legais fossem tomadas via Ministério Público. No presente artigo, escolhemos não identificar os hotéis e pessoas envolvidas neste episódio, por questões legais, já que o evento está ainda tramitando nas devidas instâncias jurídicas.

solução. Rapidamente, a equipe do Museu Goeldi se mobilizou e, após muitas negociações, um terceiro hotel foi encontrado, onde os Ka'apor puderam finalmente se hospedar. Em conversa posterior com o gerente do hotel, ouvimos, com horror e espanto, a verdadeira explicação para o acontecido. Este senhor afirmou que “nenhum índio” iria ficar, pois “não tem o perfil” dos hóspedes que ficam no seu hotel, manifestando também que não quis dizer isso na frente dos Ka'apor.

Este evento claramente exemplifica o tipo de violência física, social e simbólica a que os Ka'apor – bem como muitos outros povos indígenas – estão constantemente sujeitos. O resultado deste triste episódio de racismo foi um enorme constrangimento para os Ka'apor e para todos nós, envolvidos no projeto, mas também veio a reforçar a reflexão sobre o papel dos museus etnográficos como espaços de diálogo, reflexão e ação em prol do reconhecimento e empoderamento dos povos indígenas, tal como afirma Duarte (2013, p. 113), quando argumenta que “[...] o museu pode ser agente de mudança social, de regeneração e de *empowerment* das populações, na medida em que se torne mais consciente da comunidade que o rodeia e se torne um efetivo espaço de congregação para essa comunidade.”

Durante a cerimônia de abertura da exposição, em seu discurso, Valdemar citou o ocorrido e pediu apoio e respeito à vida e à causa indígenas:

O invasor quer destruir e nós queremos manter nossa floresta em pé, onde nós temos nosso mercado do mato mesmo, como anta, veado, jabuti, cutia, peixe na água, pássaros também, como mutu, arara e outras coisas. Isso é que a gente não pode deixar acabar porque nós temos nossas futuras gerações, como filhos, netos, bisnetos, tataranetos, para que eles fiquem com a floresta e para não perder o costume, porque daqui a pouco não vai ter mais floresta, só vai ter no livro, mas na prática não vai ter mais. Então, por isso, nós estamos falando aqui como lideranças, caciques que moram na Terra Indígena Alto Turiaçu, para quem não é indígena; para que entendam os alunos, professores, os aliados, como órgãos competentes, e para que

ensinem seus filhos a não invadirem a nossa terra, porque nós somos seres humanos, igual a vocês. Todo mundo sente a dor na pele, assim como corre sangue na veia, mas todo mundo precisa viver, precisa ter alguma coisa, precisa conversar, precisa ter respeito com aquelas etnias, considerar as pessoas com respeito. Hoje tem a cultura do branco e tem a cultura nossa. A cultura do branco quer atrapalhar nossa cultura. Quer dizer, onde estiver ele quer acuar a nossa cultura. Nossos netos estão querendo passar para aquele ali [a cultura dos brancos]. Então, hoje temos nossos velhos e não queremos deixar nossos filhos passarem para o lado deles... para que nós possamos passar a nossa língua, a nossa cultura, para não perder o nosso idioma. Por isso, nós temos nossa floresta de 530 mil hectares, nós estamos segurando, não queremos deixar acabar. É uma pena nós estarmos vivendo ameaçados por defender a nossa floresta, mas a gente não pode parar, nós temos que nos organizar, aqueles que sabem conversar vão lá conversar com o chefe do madeireiro, ele bota arma em cima da gente, entra lá, nós temos que falar com eles, pois isso aqui é nosso, você não pode tomar, é como se a gente entrasse na sua fazenda, no seu quintal, entrasse no seu quarto, deitasse na sua cama, será que você gostaria que a gente fizesse isso? Você vai me expulsar, vai me matar. Mas nós queremos paz, nós queremos uma coisa só, que vocês vão embora da nossa área. Vocês estão entrando pela conta de vocês, mas isso aqui é nosso. Aqui eu como, aqui eu bebo, aqui eu brinco. Não tem quem possa nos impedir de fazer isso aqui, nem pode vir outra cultura e dizer que nossa cultura não presta. Alguns de vocês, brancos, uns respeitam, outros não respeitam. Como falei agora, eu quero que todos vocês hoje, aqueles que estão estudando, aprendam a respeitar e conhecer cada etnia. Nós respeitamos os brancos, nós respeitamos que tem língua, que tem sabedoria. Nós temos que ser amigos dos outros, não pode brigar, porque ninguém vai nos ajudar. Então, é isso que nós estamos pensando enquanto índios Ka'apor.

Os diálogos sobre objetos etnográficos e cocriação da exposição no meio de um contexto social de conflitos interétnicos, junto ao anseio do povo Ka'apor de ser ouvido, apoiado na sua luta e respeitado nos seus direitos, nos fez compreender que o trabalho no museu, a exposição, a curadoria, além de constituírem processos de geração de conhecimentos, são também, como afirma Aimes (1991 apud Duarte, 1998), atos políticos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto “Compartilhando coleções e conectando histórias” proporcionou a primeira oportunidade de estudo detalhado das coleções etnográficas Ka'apor, tanto no Museu Goeldi como no Museu Nacional de Etnologia de Leiden. Nossos encontros e diálogos propiciaram a recontextualização etnográfica dos objetos no âmbito museal, assim como uma aproximação aos enfoques teóricos sobre museus, coleções etnográficas e povos indígenas, tanto no Brasil como na Europa, o que contribui para considerar, em termos teórico-metodológicos, práticas museais semelhantes que acontecem nestes âmbitos geopolíticos. Por exemplo, o enfoque da museologia colaborativa – entendida como forma de trabalho que busca processos dialógicos com comunidades indígenas (entre outras) na elaboração de projetos museais – e o enfoque etnológico clássico – que caracteriza alguns dos principais estudos sobre coleções etnográficas no Brasil – foram postos em diálogo, ainda que de forma incipiente, no âmbito do nosso trabalho.

Mas, por outro lado, no transcorrer da pesquisa, ficou claro que estas experiências museológicas não se dão apenas no plano seguro e contido do museu, mas fazem parte de contextos político-culturais mais amplos, que incidem em grande medida nas possibilidades de realização dos projetos, em ocasiões determinando-as. Assim, consideramos que o papel dos museus etnográficos, nestes contextos, é se consolidar como cenários políticos, possibilitando que várias vozes se juntem e sejam ouvidas, facilitando os diálogos e entendimentos interculturais. Com efeito, em projetos colaborativos, como o “Compartilhando coleções e conectando histórias”, é essencial atentar para a necessidade de incluir os vários pontos de vista, várias agendas, visões e vozes dos diferentes participantes em todos os momentos do processo dialógico.

O projeto caracterizou-se pelo processo contínuo de pesquisa e de reflexão colaborativa entre os Ka'apor e as equipes do Museu de Etnologia de Leiden e do Museu Goeldi. Durante as oficinas em Belém e Leiden, bem como nas sessões de trabalho, durante todo o projeto, e também na definição da co-autoria<sup>11</sup> deste artigo, as questões cognitivas e práticas estiveram sempre permeadas pelas preocupações sociais, políticas e éticas que um projeto de natureza colaborativa com povos indígenas necessita levar em conta. Tivemos plena consciência da responsabilidade que carregávamos, ao construir uma exposição que trataria de um dos povos indígenas mais ameaçados e vulneráveis, neste momento, no Brasil. Queríamos, com a exposição, mostrar ao público o modo de vida Ka'apor, de forma completa e sensata, considerando os aspectos rituais, cosmológicos e estéticos, muito valorizados pela etnologia clássica, assim como os aspectos linguísticos, incluindo a linguagem de sinais desenvolvida pelos Ka'apor, mas também aspectos da economia e da organização social até “as verdades duras” e os “sentimentos traumáticos” (Lonetree, 2012) da situação política atual, caracterizada pelos conflitos territoriais e pela violência exacerbada

Nossas conversações desassossegadas – em termos da experiência da pesquisa, mas também no sentido epistêmico e político – convidam-nos a continuar pelos caminhos da pesquisa em coleções etnográficas, considerando um enfoque intercultural nos processos de criação de conhecimentos e de comunicação de pensamentos e sentimentos junto com os povos indígenas e suas realidades contemporâneas.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos o apoio institucional do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Museu Nacional de Etnologia de Leiden. Um agradecimento especial ao povo indígena Ka'apor

<sup>11</sup> A inclusão de Elizete Tembê e Teon Ka'apor como co-autores não foi possível por circunstâncias alheias à nossa vontade. Também tivemos dificuldades para obtenção das suas assinaturas de anuência como co-autores, pois em 2014 saíram da aldeia Xié para morar em uma nova aldeia à qual não temos acesso. Reconhecemos e agradecemos as suas importantes contribuições e participação em todas as etapas do projeto de pesquisa que deu origem a este artigo.

das aldeias Xiepihu-rena e Paracui-rena, que, no meio dos conflitos territoriais e do alto grau de violência que hoje vivenciam, considerou importante seu papel como interlocutores nesse diálogo. *Katu te!*

## REFERÊNCIAS

ADAIR, Bill; FILENE, Benjamin; KOLOSKI, Laura. **Letting go?** Sharing historical authority in a user-generated world. Philadelphia: Pew Center for Arts & Heritage, 2011.

BALÉE, William. **Footprints of the forest:** Ka'apor ethnobotany – the historical ecology of plant utilization by an Amazonian people. New York: Columbia University Press, 1994.

BALÉE, William. Nomenclatural patterns in Ka'apor ethnobotany. **Journal of Ethnobiology**, Tacoma, v. 9, n. 1, p. 1-24, Summer 1989.

BLACK, Graham. **The engaging museum:** developing museums for visitor involvement. Abingdon: Routledge, 2005.

CLAVIR, Myriam. **Preserving what is valued:** museums, conservation and first nations. Vancouver: University of British Columbia Press, 2002.

CLIFFORD, James. Introduction: partial truths. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Org.). **Writing culture:** the poetics and politics of ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 1-26.

COHN, Clarice. A presença das crianças na coleção. In: SILVA, Fábola Andréa; GORDON, Cesar (Org.). **Xikrin:** uma coleção etnográfica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 125-135.

CROOKE, E. **Museums and community:** ideas, issues and challenges. London: Routledge, 2007.

CRISPINO, Luis Carlos Bassalo; BASTOS, Vera; TOLEDO, Peter Mann (Org.). **As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Aspectos históricos e iconográficos (1860-1921). Belém: Paka-Tatu, 2006.

CURY, Marília Xavier. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuêre. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 49-76, jan.-jul. 2012.

DORTA, Sonia Ferraro. Coleções: breve histórico e perfil. In: DORTA, Sonia Ferraro; CURY, Marília Xavier (Ed.). **A plumária indígena brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/MAE/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. p. 23-31.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 99-117, sem. 2013.

DUARTE, Alice. O museu como lugar de representação do outro. **Antropológicas**, Porto, n. 2, p. 121-140, anual 1998.

EFFERT, Rudolf. **Royal cabinets and auxiliary branches:** origins of the National Museum of Ethnology, 1816-1883. Leiden: CNWS Publications, 2008.

FESTA do Kawĩ dos Ka'apor, Cooperação UNESCO/MPEG – MCT, projeto 3412240 BBRZ, Belém-PA, Museu Paraense Emílio Goeldi, área de Linguística, 10 a 19 de outubro de 2007, DVD.

GOELDI, Emílio Augusto. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Secretário de Estado da Justiça, Interior e Instrução Pública referente ao ano de 1902 pelo Diretor do Museu. **Boletim do Museu Goeldi (Museu Paraense) de História Natural e Ethnographia**, Belém, v. 4, n. 4, p. 467-509, 1905-1906.

GOMES, Flávio dos Santos. **A hidra e os pântanos:** mocambos, quilombos e comunidades de fugitivos no Brasil (séculos XVII e XIX). São Paulo: Editora UNESP/Editora Polis, 2005.

GOMES, Flávio dos Santos. Florestas transnacionais: mocambeiros e índios no norte amazônico. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, n. 32, v. 191, p. 31-35, 2003.

HARRISON, Rodney. **Reassembling the collection:** ethnographic museums and indigenous agency. Santa Fé: SAR Press, 2013. (School for Advanced Research Advanced Seminar Series).

HICKS, Dan. The material-cultural turn: event and effect. In: HICKS, D.; BEAUDRY, M. C. (Ed.). **The Oxford Handbook of Material Culture Studies.** Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 25-99.

HUDSON, Kenneth. **Museums for the 1980s:** A Survey of World Trends. Paris: UNESCO; London: Macmillan, 1977.

IBERMUSEUS. **O espaço dos museus ibero-americanos.** [s.d.]. Disponível em: <<http://www.ibermuseus.org/>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2010.** Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>>. Acesso em: 15 maio 2015.

JANES, Robert R. **Museums in a troubled world:** renewal, irrelevance or collapse? Abingdon: Routledge, 2009.

KELLY, L.; GORDON, P. Developing a community of practice: museums and reconciliation in Australia. In: SANDELL, R. (Ed.). **Museums, society, inequality.** London: Routledge, 2002. p. 153-174.

KREPS, Christina. Indigenous curation, museums, and intangible cultural heritage. In: SMITH, Laurajane; AKAGAWA, Natsuko (Ed.). **Intangible heritage.** Abingdon: Routledge, 2009. p. 193-208.

LAGERKVIST, C. Empowerment and anger: learning how to share ownership of the museum. **Museum and Society**, Leicester, July v. 4, n. 2, p. 52-68, 2006.



- LONETREE, Amy. **Decolonizing museums: representing native America in national and tribal museums.** Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.
- LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor. Bijoux de plumes. Les perures féminines Ka'apor. In: THYS, Marianne (Org.). **Índios no Brasil.** Bruxelas: Ludion, Anvers, 2011. p. 100-102.
- LÓPEZ-GARCÉS, Claudia Leonor; GONZÁLEZ-PÉREZ, Sol Elizabeth; SILVA, Juliano Almeida da; ARAÚJO, Marluce Oliveira de; COELHO-FERREIRA, Márlia. Objetos indígenas para o mercado: produção, intercâmbio, comércio e suas transformações. Experiências Ka'apor e Mebêngôkre-Kayapó. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 10, n. 3, p. 659-680 set./dez. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222015000300009>.
- MCCALL, Vikki; GRAY, Clive. Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change. **Museum Management and Curatorship**, Bindonga-on-Thames, v. 29, n. 1, p. 1-17, Dec. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2013.869852>.
- POVO INDÍGENA KA'APOR. **Manifesto do Povo indígena Ka'apor da Terra Indígena Alto Turiaçu – MA (Brasil).** Documento elaborado pelo povo Ka'apor. Maranhão, set. 2013. Disponível em: <[http://www.museu-goeldi.br/portal/sites/default/files/noticias/arquivos/Manifesto\\_Kaapor\\_comentarios.pdf](http://www.museu-goeldi.br/portal/sites/default/files/noticias/arquivos/Manifesto_Kaapor_comentarios.pdf)>. Acesso em: 02 ago. 2016.
- PEERS, L.; BROWN, A. K. (Ed.). **Museums and source communities: a Routledge reader.** London: Routledge, 2003.
- PHILLIPS, Ruth. **Museum pieces: toward the indigenization of Canadian museums.** Montreal: McGill-Queens's University Press, 2011.
- RIBEIRO, Darcy. **Diários índios: os Urubu-Kaapor.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta G. **Arte plumária dos índios Kaapor.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.
- ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 123-156, abr. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n1p123>.
- SANJAD, Nelson. **A coruja de Minerva.** O Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2010.
- SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1981-81222012000100003>.
- SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, Cesar. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin. In: SILVA, Fabíola Andréa; GORDON, Cesar (Org.). **Xikrin: uma coleção etnográfica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 17-34.
- SIMPSON, Moira. **Making representations: museums in the Postcolonial Era.** London: Routledge, 1996.
- STAM, Deirdre. The informed muse: the implications of 'the new museology' for museum practice. **Museum Management and Curatorship**, Inhames-do-egito, v. 12, n. 3, p. 267-283, Set. 1993. DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/0964-7775\(93\)90071-P](http://dx.doi.org/10.1016/0964-7775(93)90071-P).
- TOMÀS, Agustí Andreu. Los museos de etnología en Europa: entre la redefinición y la transformación. **Ilha**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 83-114, jan.-jun. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2012v14n1-2p83>.
- TUHIWAI SMITH, Linda. **Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples.** London: Zedbooks, 2012.
- VAN BROEKHOVEN, Laura N. K.; BUYS, Cunera; HOVENS, Pieter. **Sharing knowledge & cultural heritage: first nations in the Americas.** Leiden: Sidestone Press, 2011.
- VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1981-81222012000100005>.
- VELTHEM, Lucia Hussak van; TOLEDO, Franciza Lima; BENCHIMOL, Alegria; ARRAES, Rosa Lourenço; SOUZA, Ruth Cortez de. A coleção etnográfica do Museu Goeldi: memória e conservação. **Musas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 57-66, anual 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.