

# CIÊNCIAS E FRONTEIRAS



Organização  
Priscila Faulhaber  
Heloisa Maria Bertol Domingues  
Luiz C. Borges

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

**Dilma Rousseff**, Presidente

Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação - MCTI

**Aloizio Mercadante Oliva**, Ministro

Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST

**Maria Margaret Lopes**, Diretora

Coordenação de História da Ciência - MAST

**Moema de Rezende Vergara**

### **Produção Editorial**

Realização

**Museu de Astronomia e Ciências Afins**

Capa

**Vitor Dulfe**

Diagramação

**Violeta dos Campos**

**João Henrique Rocha**

**Vitor Dulfe**

Imagem da capa: mapa de Luiz Cruls e Adolfo Ballivian (1901)

Fonte: Arquivo Nacional

## **FICHA CATALOGRÁFICA**

Elaborada pela bibliotecária Eloisa Helena P. Almeida - CRB7-2935

C569

Ciências e Fronteiras / Organizadores: Priscila Faulhaber, Heloisa Maria Bertol Domingues, Luiz C. Borges. - Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012  
384p.

ISBN: 978-85-60069-33-0

1.Ciências. 2. Fronteiras. 3. Transdisciplinidade. 4. Astronomia. 5. Museus. I. Faulhaber, Priscila. II. Domingues, Heloisa Maria Bertol. III. Borges, Luiz C.. Museu de Astronomia e Ciências Afins.

CDU: 001

## Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali'na

Regina Abreu<sup>1</sup>

No início dos anos 1990, uma surpresa insinuou-se no horizonte das experiências museológicas. Ouvia-se dizer que um pequeno museu havia sido criado em Benjamin Constant, uma cidade de aproximadamente 12 mil habitantes, localizada na confluência dos rios Javari e Solimões, na região do Alto Solimões, Amazonas, próximo à fronteira do Brasil com o Peru e a Colômbia por índios Tikuna<sup>2</sup>. Como explicar este fenômeno? Como e por que uma sociedade indígena apropriava-se do “museu”, uma instituição marcadamente racionalista fundada num projeto universalista de difusão do conhecimento produzido nas academias e nos centros de pesquisa? Como explicar que, numa sociedade tradicional, onde as memórias são ativadas no cotidiano e nas ocasiões festivas por meio de rituais e narrativas orais a partir da ênfase na experiência, houvesse interesse pela ferramenta “museu”? Até que ponto o surgimento de um museu indígena estaria evidenciando a incorporação em sociedades tradicionais de uma percepção histórica do tempo com suas complexas operações: registro, arquivo, exposição, documentação, preservação, acumulação de objetos e documentos? Quais os motivos que despertavam em populações indígenas o desejo ou a vontade de criar museus<sup>3</sup>?

1 Professora da UNIRIO e bolsista de produtividade do CNPq

2 “De acordo com seus mitos, os Tikuna são originários do igarapé Eware, situado nas nascentes do igarapé São Jerônimo (*Tonatü*), tributário da margem esquerda do rio Solimões, no trecho entre Tabatinga e São Paulo de Olivença. Ainda hoje é essa a área de mais forte concentração de Tikuna, onde estão localizadas 42 das 59 aldeias existentes” (Oliveira, 2002). Os índios Tikuna constituem o mais numeroso povo indígena da bacia amazônica. Segundo Priscila Faulhaber, “estima-se a existência de 26 mil Tikuna no Brasil, 10 mil na Colômbia e 6 mil no Peru” (Faulhaber, 2005).

3 Sobre este ponto; ver Nora, 1984.

---

E, com relação aos campos específicos da Museologia e da Antropologia, em que medida essas experiências despertam novas reflexões, nos estimulando a pensar novos horizontes num mundo cada vez mais globalizado, onde as conexões entre as culturas são cada vez mais visíveis? O que temos a aprender com essas novidades?

## O museu Magüta

O pequeno museu, instalado numa casa de arquitetura simples, com varandas ao redor, cinco salas de exposição e uma pequena biblioteca, foi criado no bojo da luta pela demarcação de terras. Algumas lideranças Tikuna perceberam que o direito dos Tikuna à terra dependia, em grande parte, de serem reconhecidos como índios pela sociedade brasileira. Muitas vezes, eles eram identificados como “caboclos” pela população local. Do ponto de vista das lideranças indígenas, era preciso fortalecer a identidade Tikuna, muitas vezes escondida pelos próprios índios e sempre negada pela população regional. A ideia de criação do museu surgiu como um instrumento de luta, num momento crítico de mobilização política, quando os Tikuna estavam mobilizados na luta pela defesa de seu território, confrontando-se até mesmo com grupos armados. Em março de 1988, pistoleiros atacaram um grupo de índios no igarapé do Capacete, matando catorze deles, entre homens, mulheres e crianças, ferindo 23 e deixando dez desaparecidos, num massacre que teve ampla repercussão nacional e internacional (Oliveira Filho; Lima, citado por Freire, 2010).

Podemos pois associar o surgimento deste museu a uma estratégia de revigoração da identidade étnica. A história dessa instituição iniciou-se em maio de 1985, quando uma equipe de pesquisadores do Museu Nacional, da UFRJ, sob a coordenação do antropólogo João Pacheco de Oliveira, um dos maiores estudiosos dos povos Tikuna

(Oliveira, 1999, 2000a, 2000b), juntamente com lideranças indígenas do Conselho Geral da Tribo Tikuna, uma organização indígena composta de líderes de grupos locais deste povo, criaram o Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões Magüta, uma entidade civil sem fins lucrativos, sediada na cidade de Benjamin Constant (AM) e destinada a promover iniciativas que concorressem para a divulgação e fortalecimento da cultura do povo Tikuna. Implantado com recursos provenientes de um programa do Ministério da Justiça ("Mutirão contra a violência: ruas em paz").

O "Centro Magüta", como ficou popularmente conhecido, participou diretamente de todas as atividades importantes relacionadas aos indígenas desenvolvidas na região, como a implantação de uma escola indígena diferenciada (iniciada em 1986), da formação de monitores de saúde indígena (iniciada em 1988 em parceria com a Faculdade de Medicina da UFRJ), do treinamento de indígenas no registro em vídeo e em informática, de um programa de radiocomunicação entre as aldeias, do processo administrativo de demarcação topográfica das terras indígenas e, mais recentemente, de programas de desenvolvimento sustentável e de gestão ambiental. Para tanto, ao longo de sua existência, estabeleceu parcerias fundamentais com organismos governamentais, como a UFRJ (Museu Nacional e Faculdade de Medicina), o Ministério da Educação, o Ministério da Cultura, a FUNAI, a UFAM, a FUNASA e o Ministério do Meio Ambiente, contando com o apoio setorial de diversas agências nacionais e internacionais, como a OXFAM/Recife, a ICCO/Holanda, Médecins du Monde/França, Amigos da Terra/Itália, VIDC/Áustria, entre outras.

Em 1986, o Centro Magüta adquiriu um terreno na avenida Castelo Branco, em área central da cidade de Benjamin Constant, ali instalando sua sede que perdura até os dias atuais. Aos poucos foi surgindo a ideia de fazer um museu que apresentasse para os habitantes da região os diversos aspectos da cultura Tikuna, com a intenção de que

---

este povo saísse da invisibilidade e fosse reconhecido culturalmente. As lideranças Tikuna, juntamente com antropólogos e outros profissionais e militantes envolvidos com a causa Tikuna, acreditavam que deste modo fortaleceriam a si mesmos em seus propósitos e difundiriam melhor os seus projetos. O episódio do “massacre do capacete” que resultou em dezenas de mortes de índios Tikuna foi decisivo e, no mesmo ano de 1988, os Tikuna iniciaram a construção da casa que deveria abrigar o museu no mesmo local onde já se encontrava a sede do Centro de Documentação e com o mesmo nome: Magüta<sup>4</sup>.

Para a formação do acervo, líderes Tikuna mobilizaram cerca de 95 aldeias, com uma população de 28 mil índios, nos municípios de Benjamin Constant, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antonio do Içá, Tocantins, Jutá e Beruri. O principal trabalho consistiu em recuperar antigas tradições e técnicas artesanais em desaparecimento e estimular os artistas indígenas, especializados em diferentes artes (confeção de máscaras rituais, esculturas de madeira e de cocos de palmeira, pinturas de painéis decorativos de entrecasca, fabricação de colares, cestos, redes e bolsas). Para a recuperação das antigas tradições de artefatos Tikuna foram consultadas fotografias antigas e registros feitos em 1929, pelo etnólogo Curt Nimuendaju. Em seguida, foram realizadas entrevistas com anciãos das aldeias e, com a colaboração destes, oficinas com os mais jovens que reaprenderam a confeccionar os antigos artefatos. Durante três anos, de 1988 a 1991, os índios participaram ativamente na organização do acervo com a assessoria do Centro Magüta e com o apoio do Departamento de Antropologia do Museu Nacional. A definição dos objetos, o levantamento de dados sobre as peças, a seleção dos objetos para a exposição, o desenho das ilustrações, tudo isso foi realizado pelos próprios índios.

---

4 Informações retiradas de <http://www.abant.org.br/> (nota sobre o fechamento do Museu Magüta)

A experiência de criação do Museu Magüta estava longe de constituir um evento cultural pacificado. No entender de José Ribamar Bessa Freire que acompanhou de perto a experiência, essa singela instituição nas mãos das lideranças indígenas adquiriu um “potencial explosivo” na luta pela auto-afirmação da identidade étnica dos Tikuna e no confronto com os madeireiros, políticos e latifundiários da região. No dia e na hora da inauguração do Museu Magüta, o prefeito de Benjamin Constant “convocou uma concorrida manifestação de rua, carregada de hostilidade, contra a demarcação das terras indígenas, em frente ao museu”, provocando o cancelamento da solenidade e seu adiamento. O museu só foi inaugurado três semanas depois, em dezembro de 1991, devido à ampla repercussão na imprensa e de protestos de instituições, como a Universidade do Amazonas e o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (Crub) e à intervenção do Comando Militar da Amazônia (Freire, 2010).

Na época em que foi fundado, o Museu Magüta representou uma grande novidade no panorama dos museus no país. Se, outrora, os grupos indígenas eram representados nos museus etnográficos a partir de práticas de colecionamento de etnólogos-colecionadores, o Museu Magüta teve desde seu início uma proposta de auto-representação indígena. Tratava-se de um lugar de construção e de afirmação de uma identidade étnica na primeira pessoa, ou seja, implementada pelo próprio grupo interessado. A participação dos índios no processo de constituição das coleções e montagem da exposição, bem como as responsabilidades que eles próprios assumiram na administração e dinamização do museu, configuraram um dos aspectos da singularidade daquela experiência. Segundo Jussara Gruber, artista plástica envolvida no processo de constituição do museu Magüta.

os objetos escolhidos foram os que têm para os Tikuna maior significação cultural e afetiva. Essas particularidades, portanto,

fizeram dessa iniciativa um instrumento de autogestão da cultura, diferindo das tendências até então da maior parte dos museus etnográficos, onde os objetos eram coletados e apresentados sob a ótica dos projetos de pesquisa dos etnólogos ou dos projetos institucionais de aquisição e colecionamento, predominando, muitas vezes, o interesse pessoal ou a curiosidade de um de seus produtores. Por outro lado, tratava-se de um museu que não se afirmava em princípios de poder e autoridade, de luxo ou consumo. Sua força reside muito mais numa profunda e persistente vontade dos índios de se tornarem visíveis como índios Tikunas, de se comunicarem com os membros de outras sociedades e conquistarem o espaço social e cultural a que têm direito (Gruber, 1994).

Com o trabalho do museu, os índios Tikuna passaram a ser mais respeitados e valorizados na região e mais conhecidos no país e até internacionalmente. Em 1995, o museu sofreu nova ameaça por parte dos madeireiros que queriam incendiá-lo. Entretanto, estes não encontravam mais apoio junto à população local. Desse modo,

o trabalho educativo do museu – através de um programa de interação com as escolas da cidade, que tinham por finalidade aproximar as novas gerações da cultura e da história dos Tikuna – cumpriu a importante função social de promover uma maior harmonia nas relações interétnicas na região, colaborando para que fossem desfeitas, gradativamente, as ideias preconceituosas e discriminatórias a respeito das populações indígenas (Gruber, apud Freire, 2010).

Em 1995, o museu foi premiado como “Museu Símbolo” pelo International Council of Museums (ICOM), realizado em julho do mesmo ano, em Stavanger (Noruega). No mesmo ano, obteve o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio



Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por sua contribuição para a preservação da memória cultural brasileira. Uma exposição sobre a cultura Tikuna foi levada para o Museu Tropical (Tropenmuseum) em Amsterdam no final dos anos noventa. Mais recentemente, em 2007, seu diretor, Nino Fernandes, foi agraciado com a Comenda da Ordem do Mérito Cultural pelas mãos do Presidente Lula. Ainda em dezembro de 2008, recebeu o prêmio Chico Mendes, outorgado pelo Ministério do Meio Ambiente.

O museu Tikuna emergiu como uma experiência articulada com os próprios índios que, talvez pela primeira vez na história do país, realizavam uma experiência museológica na primeira pessoa. Diversamente do padrão dos demais museus etnográficos, este se constituiu como um museu engajado, articulado com as lutas do grupo Tikuna.

É interessante notar que o museu chegou para os Tikuna juntamente com o advento da Escola nas aldeias, contrastando com formas tradicionais de educação indígena. Mas, paradoxalmente, a adesão dos índios ao museu e às práticas de colecionamento parece indicar também uma co-relação estreita com a vontade de recuperar antigas tradições nos modos de fazer e de saber da cultura Tikuna, após um longo período de descaracterização étnica. As práticas de colecionamento tornaram-se cruciais para um “devir Tikuna” principalmente porque a formação de um acervo com imagens, objetos e documentos devolve para o grupo elementos de uma cultura material e imaterial que foi sendo modificada e, principalmente, espoliada por madeireiros, latifundiários e políticos. O museu se inscrevia numa ação de resistência ou re-existência. Por meio do colecionamento de seus próprios artefatos, mitos e tradições, os Tikuna inventavam uma nova maneira de existir, com maior visibilidade, exibindo a si mesmos como forma de reconfiguração permanente de sua cultura e de contraposição a grupos poderosos econômica e politicamente.

---

Com o museu aberto para os Tikuna, para a população pobre da região e também para turistas, ficava cada vez mais difícil ocultar ou apagar a existência dos Tikuna enquanto singularidade étnica. Desse modo, o museu Tikuna voltava-se para o presente e para projetos de futuro e não para uma visão nostálgica do passado. Ao contrário das experiências dos grandes museus etnográficos do século XIX e início do século XX, o Museu Magüta não estava interessado em fazer a memória do que não mais existia. Sua intenção era afirmar a existência dos artefatos, recolocá-los na vida cotidiana usando como instrumento o processo museológico. Musealizar para não apagar, para não esquecer. Musealizar para que o grupo pudesse ser visto e, sobretudo, reconhecido. Musealizar para garantir conquistas sociais, políticas e jurídicas, avançando cada vez mais nesta direção. Musealizar para fortalecer o sentido do todo, do coletivo.

Ao contrário de muitos museus etnográficos, onde os objetos expressam testemunhos de mundos desaparecidos ou em processo de desaparecimento, o Museu Magüta emergia, pois, como um projeto proativo de construção de auto-estima e de identidade cultural para os Tikuna. Em outras palavras, um museu para o futuro.

Por todos esses motivos, podemos dizer que o Museu Magüta constituiu uma experiência nova no panorama dos museus, sobretudo daqueles de caráter etnográfico. Um aspecto central e decisivo foi a nova relação produzida entre índios e antropólogos a partir da experiência museológica. O tema da mediação cultural emergiu na prática com todas as suas consequências. Índios e antropólogos iniciaram um diálogo de novo tipo e abriram-se para o novo desafio de representar uma etnia no museu a partir da própria auto-representação indígena, mas levando também em conta a importante produção etnológica sobre o grupo. O falar sobre o "outro" é substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com

a auto-representação e a construção de si, o que chamo de “um museu na primeira pessoa”.

A experiência de um museu sobre índios, criado na confluência dessa nova prática entre índios e antropólogos, também merece ser registrada como um momento importante de passagem para um novo estilo de colecionamento. Os processos de colecionamento até então eram fundados sobretudo nos projetos antropológicos e, portanto, expressavam os quadros referenciais teóricos da Antropologia. Os museus etnográficos eram gestados a partir de diferentes tipos de coleções que se referiam a esses diferentes momentos do empreendimento antropológico. Numa visita a uma reserva técnica de um museu etnográfico, é interessante perceber como as coleções foram se modificando a partir desses momentos, correspondendo a diferentes critérios ditados justamente pelos quadros referenciais teóricos dos antropólogos. No caso dos Tikuna, as primeiras coleções foram formadas por Curt Nimuendaju, alemão radicado no Brasil que se tornou a maior autoridade no campo da etnologia indígena durante toda a primeira metade do século XX<sup>5</sup>. O dado novo que o museu Magüta traz é, de um lado, a possibilidade dos próprios índios realizarem seus processos de colecionamento a partir de uma autocompreensão de si e, de outro lado, o despertar para uma nova relação com os objetos Tikuna colecionados por pesquisadores e antropólogos.

Num longo processo de descobertas, os índios Tikuna foram tomando contato com os objetos recolhidos de suas aldeias em épocas

---

5 Curt Nimuendaju, original da Alemanha, emigrou para o Brasil aos vinte anos de idade, em 1903, e conviveu com diversas etnias indígenas, tendo sido um dos maiores responsáveis pela formação de coleções indígenas em museus no Brasil e no exterior. Sua vida e obra relacionam-se diretamente com a emergência da etnologia como disciplina no Brasil e com a institucionalização do indigenismo nacional, ocorridas no início do século, chegando a ser considerado o “pai da etnologia brasileira”. Sobre Curt Nimuendaju e o colecionismo em museus etnográficos, ver Abreu, 2005; Grupioni, 1998.

---

pretéritas e preservados em diversos museus. Muitos desses objetos eles não conheciam, pois já não faziam mais parte de seus hábitos e costumes, e foi importante essa experiência de olhar para a cultura Tikuna num tempo de longa duração, tornando perceptíveis as diferenças entre uma dimensão de presente e uma dimensão de passado.

A relação dos Tikuna com seus artefatos vem sendo estudada por antropólogos, em experiências que relacionam as práticas de colecionamento de Curt Nimuendaju com as práticas de colecionamento dos próprios Tikuna. Neste sentido, é expressivo o trabalho da antropóloga Priscila Faulhaber, comparando os dois tipos de acervos e as representações sobre eles (Faulhaber, 2005). A pesquisadora dedicou-se a recolher depoimentos sobre a visão dos anciãos e especialistas Tikuna sobre os objetos coletados por Curt Nimuendaju. Esta pesquisa trouxe novas informações sobre essas antigas coleções, atualizando este acervo etnográfico e, além disso, demonstrando a relevância dos objetos enquanto suportes de memórias diversificadas.

Os Tikuna mantém uma relação muito singular com seus artefatos e muitos deles funcionam como mediadores entre diferentes mundos. A pesquisa revelou que, em geral, “os artefatos são considerados ‘objetos vivos’, tal como os seres ‘invisíveis’ vistos em sonhos e que povoam o interior da floresta, os mundos superiores, o mundo celeste e o mundo mais próximo à terra, que corresponde, grosso modo, à noção de atmosfera -, e os mundos subterrâneos e subaquáticos”. Esta atribuição de vida aos objetos possibilita pensá-los como “mediadores”, sobretudo em termos cosmológicos. Os artefatos são representados como instrumentos que permitem aos Tikuna transportar-se para dimensões espaço-temporais que convivem coetaneamente, realizando, segundo a antropóloga, “viagens análogas às descritas nos rituais de iniciação xamânica, nas quais eles ultrapassam os ‘limites espaço-temporais’ e transpõem as barreiras que os separam de outros mundos”.

Assim, os Tikuna parecem incorporar plenamente a noção de que os objetos possam ser redimensionados quando transpostos para outros contextos, como é o caso do movimento de transposição dos objetos da vida cotidiana para os museus. Faulhaber assinala a existência de um termo Tikuna correspondente a artefato ritual que se traduz como “instrumento ou algo que serve para o treinamento de guerra, para o conhecimento, para o saber, para a ciência”. É interessante observar que a forte dimensão cosmológica associada aos objetos traz um significado peculiar para o Museu Magüta.

Quando indaguei a Nino Fernandes, eleito Diretor do Museu, em dezembro de 2000, sobre sua experiência com a preservação e conservação dos objetos no museu, este me respondeu que realmente era muito difícil para ele essa parte do trabalho, pois precisava estar a todo o tempo “acordando as máscaras”. Como eu não entendia exatamente sobre o que ele se referia, ele insistiu que mesmo no museu, artefatos cerimoniais não perderiam o atributo sagrado intrínseco. Eles continuavam com seus poderes mágicos e que era preciso ter um entendimento sobre o sagrado para lidar com certos artefatos, pois, de outra forma, mantê-los no museu poderia ser arriscado e perigoso. A crença nos poderes mágicos de certos artefatos parece colocar o museu no centro de preocupações dos líderes Tikuna. A missão de lidar com objetos tão poderosos confere um lugar todo especial para o diretor do Museu Magüta.

Com todo o destaque atribuído ao Museu Magüta ao longo dos anos, seu futuro entretanto é incerto, uma vez que a instituição encontra-se no centro de tensões e disputas inerentes à dinâmica de um movimento social e político de auto-afirmação da identidade étnica Tikuna. Em recente nota, a Associação Brasileira de Antropologia trouxe a público o alerta para o que qualificou como “um verdadeiro crime contra o patrimônio cultural dos povos indígenas e da própria nação brasileira”: “a ameaça iminente de fechamento do Museu

---

Magüta sob a aparência de um ato jurídico corriqueiro.” O pivô da questão refere-se à “execução de uma ação de despejo e penhora de bens movida pela Fazenda” que tem como alvo o prédio do museu. Embora a nota da ABA não esclareça as alegações que teriam motivado a Fazenda a entrar com a ação de despejo, ficam evidentes os tipos de vicissitudes e contradições de uma instituição indígena em território urbano, numa região de muitas ebulições sociais. Estamos diante de um campo com muitas clivagens e interesses conflitantes. E o surgimento do museu indígena coloca novas questões e abre espaço para a afirmação de outras racionalidades, códigos, maneiras de pensar e agir.

## **A exposição sobre (e dos) Wajãpi no Museu do Índio**

O fenômeno do Museu Magüta, enquanto primeira experiência de auto-representação dos “nativos” sobre si mesmos não se deu de forma isolada. Os anos 90 expressaram diversos posicionamentos dos movimentos sociais com relação às instituições de patrimônio e de museus. Em diversas ocasiões, populações representadas em grandes museus reivindicaram o repatriamento de seus objetos. Muitas destas populações começaram a freqüentar instituições patrimoniais e a reivindicar a afirmação de outros olhares sobre si próprios. Estes movimentos engendraram não apenas a criação de museus étnicos, ou de expressões locais ligados a movimentos sociais, mas provocaram mudanças nos quadros de instituições museológicas consolidadas.

Desse modo, uma experiência particular no Museu do Índio, no início de 2000, nos sinalizou elementos destas novas configurações museológicas, em particular no que se refere aos museus etnográficos ou antropológicos. O diretor da instituição, o antropólogo José

Carlos Levinho, estabeleceu uma política de exposições que, segundo ele, inseria-se:

numa política do museu voltada para quatro metas principais. Em primeiro lugar, realizar exposições que focalizassem culturas indígenas particulares, questionando a visão que perdurou por muito tempo dentro e fora da instituição a respeito da representação de um índio brasileiro genérico. Em segundo lugar, realizar exposições assinadas por antropólogos que trabalhassem com grupos indígenas específicos, valorizando as curadorias, ou seja, valorizando a adoção de um ponto de vista particular, nomeando o sujeito do conhecimento, a perspectiva a partir da qual cada cultura é construída. Em terceiro lugar, estimular a participação dos próprios grupos cujas culturas eram representadas no museu, de modo a favorecer o intercâmbio entre estes grupos, os curadores da exposição e os técnicos do museu e de forma que as exposições apresentassem resultados também para os índios. E, em quarto lugar, inserir a exposição num contexto de modernização da instituição, utilizando sofisticadas técnicas museográficas e visando conferir a estas culturas particulares o mesmo status de outras exposições em museus das chamadas "altas culturas" (Levinho, 2002).

Esta política trazia uma preocupação nova, ou pelo menos rara para um grande museu etnográfico: incluir a participação dos índios na montagem de uma exposição. Para realizar a primeira experiência da nova política de exposições, o diretor do Museu do Índio convidou a antropóloga Dominique Gallois, professora-doutora do Departamento de Antropologia e coordenadora do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo. Dominique Gallois trabalha com os índios Wajãpi há mais de vinte anos, sendo também assessora de uma importante ONG dedicada a programas de

---

intervenção nas áreas de educação e controle territorial, o Centro de Trabalho Indigenista.

Os Wajãpi moram no Amapá e vivem numa terra demarcada, a Terra Indígena Wajãpi, com 604 mil hectares. Cada grupo Wajãpi mora em uma aldeia separada. Alguns moram muito longe, outros moram perto. Somam um total de 13 aldeias, e a população vem aumentando sensivelmente. No mesmo ano que começou a demarcação da terra, 1994, os Wajãpi criaram uma organização não governamental, a APINA (Conselho das Aldeias Wajãpi). Através dessa ONG, eles vêm promovendo projetos de desenvolvimento sustentável ligados ao artesanato e ao garimpo, com substâncias não poluentes, além de produção e venda de produtos agrícolas, como o cupuaçu, a copaíba e a castanha.

O processo de idealização e montagem da exposição no Museu do Índio envolveu várias etapas e foi uma vivência rica, resultado do intercâmbio de experiências, conhecimentos e tradições culturais entre a curadora, os técnicos do museu e os índios. Desde o início, todos firmaram o compromisso de incorporar o ponto de vista dos Wajãpi sobre sua própria cultura. Este procedimento implicava a abertura para alterações de diversas ordens, inclusive na abordagem estética da própria museografia concebida pelo setor.

A participação dos índios deu-se em todos os momentos, tendo início com a confecção dos objetos para a exposição. Dominique Gallois explica que “os Wajãpi se mobilizaram para produzir a coleção de mais de 300 objetos e todos os materiais necessários para a casa que seria construída no Rio. Com apoio dos jovens que dirigem o Conselho das Aldeias/Apina, os produtores comunicavam-se através da radiofonia, circulavam listas, preocupados com os prazos e com a qualidade dos objetos”. No entender da antropóloga, “eles se organizaram para que todos os diferentes grupos locais da área pudessem



colaborar com o evento. Foi assim que eles fizeram a lista dos objetos, distribuindo tarefas entre todos. Durante três meses, trabalharam muito em todas as aldeias, selecionando as melhores peças, transportando tudo desde lugares muito distantes. Depois, escolheram as pessoas que viriam para orientar a montagem da mostra e os músicos que iriam tocar suas flautas na festa de abertura”.

A participação dos Wajãpi não se deu de forma isolada, mas organizada através da ONG APINA que mediou todo o processo. A participação da antropóloga Dominique Gallois foi importante, pois permitiu uma articulação fina entre os interesses dos Wajãpi e os objetivos do museu. Os objetos eram confeccionados para a exposição dentro de um projeto mais amplo que visava estimular a participação coletiva dos índios na reflexão e na apropriação de diferentes aspectos de sua própria cultura. Por exemplo, alguns objetos em cerâmica, antes tradicionalmente confeccionados pelos Wajãpi, não eram mais produzidos, em função de certas facilidades de aquisição de objetos no comércio, como as painéis de alumínio – grande sucesso entre as índias. Espingardas industrializadas já há muito passaram a fazer parte do acervo de objetos Wajãpi; pentes de material orgânico foram preteridos por pentes de plástico (em geral vermelhos); suas vestimentas, antes confeccionadas pelos próprios, com algodão nativo e tingido com sementes, deu lugar à aquisição de tecidos industrializados. Aproveitando o motivo da exposição, a curadora da mostra e as lideranças indígenas estimularam, em oficinas, a produção dos objetos tradicionais. Em alguns casos, como o da confecção de um vaso de cerâmica, foram necessárias consultas e pesquisas junto aos que ainda detinham o conhecimento tradicional, em geral indivíduos mais velhos, pois os mais jovens já haviam perdido grande parte do conhecimento tradicional. O processo de produção da exposição acabou provocando novos movimentos que foram além dos objetivos primeiros e cujos efeitos provavelmente ainda devem se fazer sentir nas aldeias.

---

A curadora da mostra teve também o cuidado para que todas as aldeias Wajãpi fossem contempladas, integrando-as coletivamente na produção da mostra. Sua preocupação era de que o museu adquirisse peças de todas as aldeias, para não gerar conflitos internos ao grupo e estimulá-los a produzir seus próprios objetos, valorizando-os. Todos os objetos foram comprados em duplicata, com o intuito de produzir uma coleção para o acervo do museu e uma outra para a exposição, visando a itinerância da mesma.

Além do processo de confecção dos objetos, os índios Wajãpi participaram da montagem da exposição. Eles foram chamados ao museu em algumas ocasiões, nas quais puderam expressar seus pontos de vista sobre a exposição. Eles assistiram aos vídeos produzidos pela equipe da mostra e externaram suas opiniões sobre o que estavam assistindo ao diretor do museu. Algumas observações feitas pelos Wajãpi foram bastante curiosas como o veto à exibição de imagens de pessoas já falecidas sob a justificativa de que prejudicaria seus espíritos. Em certa ocasião, orientaram as museólogas de que seria preciso pintar com tinta vermelha pequenos círculos ao redor de algumas varas compridas e fincá-las numa certa posição no chão com o objetivo de “empurrar o céu, contendo o mundo de cima”. Para eles, esta pequena atitude seria fundamental para que o “mundo de cima” não desabasse e não se misturasse com o mundo de baixo. Estas observações sugerem algumas reflexões sobre o sentido do espaço museal para eles. Enquanto nós entendemos ser o espaço museal um espaço de representação ou metafórico, onde objetos, textos, imagens são intencionalmente combinados pelo curador para contar uma história; ao que parece os Wajãpi estabeleciam uma relação metonímica com o espaço museal, uma relação de continuidade com suas crenças, seus valores, sua visão de mundo. Nesta direção, o espaço museal era também a aldeia. Seus objetos ali dispostos não perdiam suas funções originais, não serviam para simbolizar, mas

detinham ainda a força original, seu valor de uso tradicional.

Desse modo e com estas convicções, os Wajãpi montaram uma casa Wajãpi no pátio externo do Museu do Índio. Matapi, Noé, Mata e Emyra foram os índios designados para montar a jurá, sua casa tradicional. O detalhe importante é que eles nunca tinham vindo ao Rio. O processo da montagem desta casa, com 5,5 metros de altura, 5 metros de largura e 9 metros de comprimento, foi muito rico possibilitando o intercâmbio com funcionários do museu, que tiveram a oportunidade de vivenciar o processo e aprender sobre as tecnologias específicas da arquitetura Wajãpi. A arquiteta Catherine Gallois, consultora da mostra, acompanhou o processo. Palhas, troncos e cipós utilizados foram trazidos do Amapá por um caminhão. Os Wajãpi cortaram os troncos de palmeira ao meio e trançaramos para fazer a parte de cima, onde fica a área íntima da família, com espaço para o fogo e para as redes. Bem adaptada às condições climáticas da Floresta Amazônica, a jurá protege contra as chuvas constantes sem deixar de ser arejada.

Por fim, a exposição foi inaugurada com uma performance dos índios Wajãpi tocando suas longas flautas no meio de um ritual de inauguração que incluía discursos de autoridades e um coquetel de comidas étnicas.

A experiência museológica dos Wajãpi no Museu do Índio no Rio de Janeiro certamente afetou todas as partes envolvidas: os índios, os funcionários do museu, os visitantes. O entrecruzamento de pontos de vista diferenciados – o da curadora, da equipe do museu, dos próprios índios – gerou como resultado final uma exposição onde era possível perceber uma mistura de representação e construção da alteridade Wajãpi com um rico processo de construção de identidade social e cultural. Certamente, o Museu do Índio não foi mais o mesmo depois desta experiência.

## O Museu Kuahi e a exposição “A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque” no Museu do Índio<sup>6</sup>

Na esteira da nova proposta do Museu do Índio, foi inaugurada, em 2007, a exposição de longa duração “A Presença do Invisível: vida cotidiana e ritual entre os Povos Indígenas do Oiapoque”, com o objetivo de apresentar uma visão ampla das manifestações cotidianas dos povos Karipuna, Palikur, Galibi Kali’na e Galibi-Marworno que habitam a região do rio Oiapoque e da bacia do Uaçá, no extremo norte do país, focalizando aspectos cosmológicos, rituais e artísticos destes grupos. O projeto da exposição estava articulado com a criação de um museu que representasse os “povos do Oiapoque”, o museu Kuahi, que acabou sendo inaugurado também em 2007, na cidade de Oiapoque (AP). À frente destas iniciativas estavam as lideranças indígenas e a antropóloga Lux Vidal, professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo - USP, considerada uma precursora em estudos sobre etno-estética e uma das maiores pesquisadoras junto a grupos indígenas. Desde a década de 1990, a antropóloga vem trabalhando sobre a relação social e cosmológica dos povos do Oiapoque. Os povos Karipuna, Palikur, Galibi Kali’na e Galibi-Marworno são grupos muito heterogêneos e diferentes entre si, mas que decidiram se configurar como um grande grupo, “povos do Oiapoque” para se fortalecerem politicamente.

Segundo as pesquisas de Lux Vidal e a partir de relatos dos próprios índios, a história destes quatro grupos indígenas pode ser resumida em quatro fases distintas. A primeira fase corresponde ao período anterior à instalação do posto do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em Oiapoque, quando tinham grande liberdade de deslocamento, embora sofressem com as pressões das disputas coloniais por

6 Para maiores informações sobre o tema, ver Nascente, 2011.

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, em 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 indígenas.

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 Francesa por convite do governo francês. O Governo brasileiro reconheceu a identidade étnica dos Palikur, Karipuna e Galibi-Marworno motivado pela necessidade de maior controle das fronteiras nacionais, por meio da tutela destes índios. A introdução de uma nova língua e símbolos de uma cultura nacional levou a que os Galibi-Marworno e os Karipuna perdessem suas línguas tradicionais.

A terceira fase corresponde à década de 1990, considerada por Lux Vidal como o início de um novo tempo com a valorização das identidades indígenas e a luta pela demarcação das terras indígenas, com o apoio do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e da Fundação Nacional do Índio (Funai). Por fim, a quarta fase corresponderia ao cenário mais recente, tendo como principal característica a atuação dos índios na esfera política da região; ocupando cargos públicos e participando em projetos e associações ligados à sustentabilidade, educação, cultura, tais como a Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque (APIO), a Associação dos Galibi-Marworno (AGM) em 2002, a Organização dos Professores Indígenas do Município do

---

Oiapoque (OPIMO), em 2005; e a Associação de Mulheres Indígenas em Mutirão (AMIM) e a Comissão de Representantes Indígenas dos Povos Indígenas do Oiapoque, ambas em 2006. É neste contexto de mobilização social que os povos do Oiapoque despertaram para a apropriação do museu enquanto uma das ferramentas para construção e afirmação de suas identidades sociais.

A proposta de um museu dos povos do Oiapoque foi apresentada pelas lideranças indígenas ao Governo do Amapá em 1998. O projeto teve assessoria de Lux Vidal e de Lúcia Van Velthem, do Museu Paraense Emílio Goeldi. O projeto estabelecia que o museu fosse gerido pelos índios e mantido pelo estado do Amapá, desenvolvendo cursos e oficinas para capacitar as pessoas escolhidas das comunidades indígenas em ofícios museais. Em entrevista concedida a Valéria Macedo e Luís Donizete Grupioni, Lux Vidal relata as dificuldades enfrentadas para a construção do Museu Kuahi por conta dos conflitos existentes entre o governador do Amapá e o prefeito de Oiapoque na época (Macedo; Grupioni, 2009).

O Museu levou dez anos para ser construído e contou com financiamento da Secretaria de Cultura do Amapá e do Ministério da Cultura. A inauguração ocorreu em 19 de abril de 2007, com duas salas expositivas, um auditório, uma biblioteca, uma sala de pesquisa, uma sala de leitura, uma sala pedagógica e uma loja para venda de artesanato. No entender de Lux Vidal, o museu é apropriado pelos povos indígenas como uma conquista do movimento social. Para eles, trata-se de mais uma instituição indígena na região, tal como outras associações indígenas, um sujeito político com poder de auto-representação. Por outro lado, os índios se sentem muito prestigiados pois cedem o museu para eventos locais.

No blog do museu, um dos gestores do museu, Sergio dos Santos (Galibi Marworno), afirma que “o museu tem um significado muito

forte de luta, de tradição, de cultura e de história". Ele chega a afirmar que com o museu, eles começaram a "imortalizar" a sua história e ainda que o museu é uma "referência para os povos que habitam as áreas indígenas do Amapá e para a própria história do Estado". Para que a proposta do museu se concretizasse de fato, muito trabalho tem sido feito com projetos promovidos pela Associação dos Povos Indígenas do Oiapoque, como o Projeto Resgate Cultural, realizados em parceria com programas governamentais, como o Programa Demonstrativo para a População Indígena do Ministério do Meio Ambiente, visando a recuperação e transmissão de saberes tradicionais por meio de oficinas onde os mais velhos ensinam seus conhecimentos aos mais jovens. Os artefatos produzidos nas oficinas, filmes sobre os processos de confecção e os depoimentos de velhos artesãos são reunidos na Associação e passam a compor coleções especiais de objetos para o museu. Há ainda projetos de formação de gestores do Patrimônio Cultural organizados pelo Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ - que recebe apoio de órgãos governamentais como a Petrobrás, que capacitam professores indígenas a gerirem seu patrimônio cultural. Lux Vidal relata que:

na grande exposição inaugural do Museu Kuahí, em 2007, os índios quiseram expor todo o acervo de que dispunham. Montaram a exposição, com pouco critério museológico, mas o conjunto expressava uma dimensão cosmológica, a relação dos objetos com o invisível. Percebíamos que aqueles objetos eram mesmo coisas vivas, cópias dos invisíveis. O pote de caxiri estava no alto de um suporte e parecia um karuanã, um encantado, uma coisa que dominava o resto, as esculturas dos seres sobrenaturais.

Aos poucos, os índios foram remontando a exposição em função de demandas locais.

---

Fizeram uma coisa muito bonita, entretanto levei um choque, pois de repente estava tudo dividido, vida cotidiana aqui, vida ritual lá. E uma coisinha de cada categoria exposta. Os índios disseram que do jeito que estava antes eles não conseguiam explicar para os alunos das escolas e aos outros visitantes. Com isso, todos os grandes monstros, as grandes esculturas foram para a reserva técnica. Aí decidi que ela viraria também sala de visita. Na reserva técnica também está uma grande coleção que resultou de um projeto de resgate cultural nas aldeias, financiado pelo PDPI, um programa do Ministério do Meio Ambiente. Há objetos e filmes documentando o processo de confecção dos objetos e depoimentos dos velhos mestres ensinando os mais jovens. Esse projeto dinamizou muito a produção artesanal indígena em toda a região. Depois, com apoio do Iepé, desenvolvemos ainda outro projeto, desta vez nas aldeias ao longo da BR-156. Entrevistamos os moradores mais velhos das aldeias nessa estrada e fizemos oficinas envolvendo todos os moradores, com a intenção de registrar a história de formação de cada aldeia que, por conta da pavimentação da BR-156, serão removidas. Com esse material fizemos uma exposição por meio de banners e os índios gostaram muito. No ano passado, em 2009, recebemos uma exposição sobre a organização social dos Wajãpi. Foi muito bom. Os Wajãpi foram a Oiapoque, deram palestras, participaram de visitas guiadas na exposição, e com isso a população regional e os indígenas puderam entrar em contato com esse belo material e conhecer uma outra realidade cultural (Macedo; Grupioni, 2009).

Empolgados com a inauguração do museu Kuahi, Lux Vidal e lideranças indígenas articularam-se com o diretor do Museu do Índio, José Carlos Levinho, e propuseram a realização de uma exposição de longa duração no Museu do Índio no Rio de Janeiro. O projeto contou com o patrocínio da Caixa Cultural (cerca de R\$ 600.000,00), o que permitiu montar uma exposição arrojada com a utilização de



diversos recursos tecnológicos que chegaram mesmo a reproduzir o ambiente de uma aldeia no interior das dependências do museu - uma antiga casa do século XIX, em Botafogo, que anteriormente serviu de residência para famílias abastadas do bairro - como a região onde habitam os "povos do Oiapoque" é uma região permanentemente alagada, os idealizadores da exposição conceberam logo à entrada uma pequena cachoeira, com uma ponte e um riacho, configurando uma ambientação portentosa.

A exposição ocupou o espaço nobre do Museu do Índio, estendendo-se pelas salas principais na frente do prédio<sup>7</sup>. A montagem da exposição representou um grande desafio com a contratação de empresas especializadas para conseguir criar uma ambientação que reproduzisse a vida nas aldeias do Oiapoque. De acordo com pesquisa de Livia Nascente, foram seis meses de trabalho entre a elaboração do projeto e a inauguração da exposição (de janeiro a julho de 2007). Estiveram envolvidos na realização do projeto cerca de 120 (cento e vinte) profissionais, parte deles vinculados a instituições diretamente envolvidas com o projeto - Iepé e Museu do Índio - e parte deles contratados temporariamente. A coordenação geral ficou a cargo de José Carlos Levinho, diretor do Museu do Índio 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 maior parte das peças que compõe a exposição foi encomendada a diferentes artesãos entre os índios do Oiapoque que participaram do Projeto Resgate Cultural. A produção das peças foi realizada nas aldeias da forma e com o tempo de trabalho determinado pelos artesãos. Ao todo foram produzidas 203 (duzentas e três) peças. Estes

---

7 Segundo pesquisa de Livia Nascente (2011), o prédio foi construído para servir de residência ao empresário da indústria alimentícia João Rodrigues Teixeira. Devido a seu estilo arquitetônico típico das mansões do início do século XX no bairro, a casa é tombada pelo IPHAN.

---

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”. Os próprios índios do Oiapoque ao se depararem com o resultado do trabalho ficaram muito impressionados com os objetos fabricados, inclusive algumas peças confeccionadas pelos mais velhos, como alguns potes de barro e alguns artefatos referentes à astronomia, que eram desconhecidas por parte dos jovens indígenas. Os objetos foram reunidos no Museu Kuahi e enviados para o Rio de Janeiro em avião da Força Aérea Brasileira.

Outras 53 peças já faziam parte do acervo do Museu do Índio e haviam sido recolhidas, entre as décadas de 1940-50, por indigenistas entre os índios da etnia Palikur. Lux Vidal explica que a idéia 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.

A exposição contou ainda com fotografias, painéis, desenhos, vídeos, áudios, videografismos. Este material articulava-se com o objetivo principal de criar uma ambientação de um pátio de uma aldeia, onde os visitantes pudessem viver a experiência de “estar na aldeia” por meio de um jogo de luzes, sons, ruídos, músicas próprios do local. Para finalizar a montagem da exposição e participar de sua inauguração, alguns indígenas, escolhidos por suas comunidades, vieram ao Rio de Janeiro no dia 27 de abril de 2007, entre eles, artesãos, casais praticantes do Turé e seis membros do Museu Kuahi. Neste dia, foi preparada a bebida caxiri, foi montado um espaço (laku) no jardim do Museu do Índio e nele os indígenas presentes encenaram o ritual do turé.

A proposta curatorial da exposição concentrou-se na valorização das culturas dos Povos Indígenas do Oiapoque, desmistificando, de

acordo com Lux Vidal, a imagem recorrente de que estas culturas seriam “culturas pobres”. A exposição no maior museu dedicado aos povos indígenas no país teve a dupla missão de mostrar os traços culturais comuns aos Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na, ressaltando quando possível às características particulares de cada povo. Por decisão dos próprios índios, foram enfatizados os aspectos cosmológicos.

O projeto cenográfico foi desenvolvido com a intenção de criar um ambiente que, de um lado, transportasse os visitantes a um pátio de uma aldeia e, de outro lado, remetesse o visitante aos contextos cosmológicos e artísticos específicos dos “Povos Indígenas do Oiapoque”. A exposição ocupou oito salas com 500 metros quadrados, treze módulos expográficos e três nichos de passagem. Nestes módulos, foram apresentadas quinze temáticas distintas sobre as histórias, mitos e objetos que integram a vida cotidiana e ritual deste povos. Seguindo a proposta da curadora, Lux Vidal, foi apresentada uma visão ampla e articulada do ciclo de cura xamânica, indo do diagnóstico à cura do doente e ao ritual público de agradecimento quando são evocados os karuãna (seres encantados que auxiliam os pajés). Além disto, foram também focalizados objetos de uso ordinário, cotidiano, e também aqueles ligados ao uso extraordinário, ritualístico.

No ritual do turé, o xamã está sempre cantando e convidando todos os invisíveis, que são os bichos, entidades, as clarinetas, o pote de caxiri, o próprio caxiri; todos os objetos e mesmo a bebida são pessoas, que vêm, cantando, prestigiar a festa. Enquanto a decoração nos objetos são imagens, o xamã, no ritual, evoca o movimento em terceira dimensão: as pessoas chegam pelo seu canto todas ornamentadas, invisíveis, mas como pessoas. Não são apenas representações (...) (Lux Vidal apud Macedo; Grupioni, 2009).

---

## Reflexões e desdobramentos

Estas foram algumas das experiências pioneiras de contato dos povos indígenas com os museus no Brasil. Posteriormente, elas se multiplicaram inspiradas na tendência da museologia social relacionada a estratégias de afirmação da identidade étnica, construção da auto-estima e valorização do conhecimento tradicional. No Ceará, por exemplo, foram criados museus indígenas no bojo de um movimento de afirmação da identidade étnica dos “índios do Nordeste”, considerados “não índios” ou “índios misturados”. No Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, alguns antropólogos vêm trabalhando com os grupos indígenas na identificação das coleções e na produção de exposições. Enfim, são muitos os desdobramentos do sucesso da experiência indígena com os museus. Na Escola de Museologia da UNIRIO, na disciplina Antropologia dos Museus, temos exercitado a reflexão sobre diferentes práticas museológicas na contemporaneidade, inclusive a inserção dos povos indígenas na criação dos museus e o ofício da museologia. Ainda não sabemos aonde tudo isto vai dar, mas uma coisa é certa: as experiências museológicas indígenas já dão sinais de seu potencial transformador para a própria museologia e, sobretudo, para as relações entre os museus e a Antropologia. Hoje, os profissionais de museus começam a se dar conta que já está havendo uma mudança em suas funções. Se antes eram curadores quase que absolutos, hoje eles vão pouco a pouco se transformando em mediadores e articuladores entre as auto-representações dos grupos indígenas e o discurso institucional. Já é um bom começo para uma visão mais participativa do espaço museal.

## Referências

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN, n. 31, p. 100-126, 2005.

FAULHABER, Priscila. *O etnógrafo e seus outros: informantes ou detentores de conhecimento especializado?* *Estudos Históricos*, n. 36, p. 111-129, jul./dez. 2005.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010.

GALLOIS, Dominique Tilkin (Org.). *Patrimônio imaterial e povos indígenas*. São Paulo: Iepé, 2006.

GRUBER, Jussara. A arte gráfica Tikuna. In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Nobel/Edusp/Fapesp, 1992. p. 249-264.

\_\_\_\_\_. Museu Magüta. *Piracema: revista de arte e cultura*, ano 2, n. 2, 1994.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas*. São Paulo: Hucitec/Anpocs, 1998.

LEVINHO, José Carlos. Nota sobre o fechamento do Museu Magüta. *Jornal Museu ao Vivo*. Museu do Índio, ano XII, n. 20, fev. 2001 a jan. 2002. Disponível em: <http://www.abant.org.br/>

MACEDO, Valéria; GRUPIONI, Luiz Donisette. Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 52, n. 2, p. 799, 2009.

NASCENTE, Livia da Silva. *Memórias, museus e narrativas coletivas: os povos indígenas do Oiapoque no Museu do Índio*. Dissertação (Mestrado) – PPGMS/UNIRIO, 2011.

NORA, Pierre. *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*. In: NORA, Pierre (Ed.) *Les Lieux de Mémoire*. v. 1. Paris: Gallimard, 1984.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Fazendo etnologia com os caboclos do Quirino: Curt Nimuendaju e a história Tikuna, em ensaios de antropologia histórica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 60-99.

\_\_\_\_\_. *Máscaras: objetos étnicos ou recriação cultural?* In: Os ÍNDIOS, nós. Lisboa: Museu de Etnologia, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ação indigenista e utopia milenarista: as múltiplas faces de um processo de territorialização entre os Tikuna*. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (Org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Unesp, 2002. p. 277-310.

\_\_\_\_\_. *Projeto de pesquisa memória indígena e patrimônio cultural brasileiro: um exercício de investigação dialógica*. In: ESTERCI, Neide; LIMA, Deborah; LENA, Phillipe. (Eds.). *Boletim Rede Amazônica*. Diversidade sociocultural e políticas ambientais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 73-76.