



Universidade Federal do Pará . UFPA

Instituto de Ciências da Arte . ICA

Faculdade de Artes Visuais . FAV

Curso de Museologia

Valéria Costa Silva

**INFORMAÇÕES AUSENTES E DESINFORMAÇÕES
PRESENTES: COLEÇÃO ETNOGRÁFICA XIKRÍN DO
CATETÉ**

BELÉM/PA

2018

Valéria Costa Silva

**INFORMAÇÕES AUSENTES E DESINFORMAÇÕES
PRESENTES: COLEÇÃO ETNOGRÁFICA XIKRÍN DO
CATETÉ**

Trabalho de conclusão de Curso
apresentado para obtenção do grau de
Bacharela em Museologia, Faculdade de
Artes Visuais, Universidade Federal do
Pará.

Área de concentração: Museologia Teórica
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luzia Gomes Ferreira

BELÉM/PA

2018

Valéria Costa Silva

**INFORMAÇÕES AUSENTES E DESINFORMAÇÕES
PRESENTES: COLEÇÃO ETNOGRÁFICA XIKRÍN DO
CATETÉ**

Trabalho de conclusão de Curso
apresentado para obtenção do grau de
Bacharela em Museologia, Faculdade de
Artes Visuais, Universidade Federal do
Pará.

Área de concentração: Museologia Teórica
Orientadora: Prof.^a Dr^a Luzia Gomes Ferreira

Data de aprovação:

Banca examinadora:

Membro:

Titulação:

Instituição:

Membro:

Titulação:

Instituição:

Membro:

Titulação:

Instituição:

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a Deus, pois sem Ele eu não teria conseguido entrar nessa Universidade e conquistar o sonho de me formar, sem Ele cada dificuldade não teria sido superada da melhor forma possível.

Agradecer à minha família que tanto me apoiou nesses quatro anos de muito sacrifício, ao meu pai que sempre se sacrificou pela nossa família, minha mãe que passou noites acordada, consumida pela preocupação comigo, e pela minha irmã que sempre acreditou em mim, mesmo quando nem eu acreditava, obrigada por ter puxado minha orelha todas as vezes que eu não queria escrever por estar exausta, além de ter ficado muitos dias acordada até de manhã comigo, só pra me apoiar com sua presença, esse trabalho também é seu. Eu amo muito vocês.

Aos meus amigos, da igreja que sempre oraram e me apoiaram, em especial alguns nomes como: Jamilly Vitória, Felype Barros, Robson Ramos e Geandreze da Cruz, vocês não sabem quanto suas palavras foram importantes para que eu continuasse. E aos que esse curso me proporcionou, porque mesmo quando brigávamos, ainda éramos unidos, nossa exposição curricular nos mostrou o quanto somos capazes de superar as dificuldades dessa profissão tão linda, mas ainda invisível. Jamais esquecerei do "Eu vou, mas eu volto!"

Ao nosso grupo "As vagaranhas" que se desfez depois da saída de uma das integrantes, mas mesmo assim sempre apoiamos uma à outra, eu amo vocês, Livia Guimaraens, Carla Lobo e Juliana Martins. Dona Regina também mora no meu coração, agradeço a Deus por ter conhecido você, és muito querida por toda a minha família.

E em especial ao meu amigo Glauber Rodrigues, que esteve comigo em todos os momentos de construção desse trabalho, foi ele quem me aturou todos os dias na reserva, me ajudou limpar, documentar, e até a costurar, mas acima de tudo sempre me deu forças para continuar o trabalho. Te desejo força, saúde e tudo de melhor nessa terra, que você alcance todos os seus sonhos, obrigada por tudo.

A minha orientadora mais do que maravilhosa Prof.^a Dr.^a Luzia Gomes Ferreira que sempre esteve comigo, e nos momentos de aflição sempre me acalmou com palavras gentis e de força. Nesse processo árduo de pesquisa e construção desse trabalho, jamais deixou que eu me sentisse desamparada. Muito desse trabalho não seria possível sem a sua ajuda, muito obrigada!

A minha coordenadora de estágio, Prof.^a Dr^aDenise Machado Cardoso que desde o princípio sempre esteve aberta ao diálogo, extremamente compreensiva com os percalços que enfrentei ao longo do caminho, me deixando à vontade para trabalhar da melhor forma possível dentro da reserva, jamais fechou a porta do laboratório e da reserva para mim, muito pelo contrário, a vontade dela em transformar aquele espaço em algo frutífero mudou a história daqueles objetos, e me contagiou a lutar por essa mudança. Somos o primeiro passo para que tudo aquilo seja valorizado da forma que deve ser. Desejo força e coragem para que você venha a continuar nessa luta, e eu sei que todo aquele material ainda vai virar um Museu, nem que seja só virtual.

Por fim, esse trabalho não é só meu, mas de todos vocês, dos pesquisadores que me ajudaram nesse processo de construção, sem o esforço de cada pesquisador para documentar seus pensamentos, seria impossível construir o meu. E também dos Xikrín, essa cultura tão rica e maravilhosa, que me encantou, me fez querer mais, buscar mais, entender mais, passar noites acordada envolvida nas pesquisas, informações, e na documentação, que foi feita a duras penas, mas acredito que valeu todo o esforço; por fim, expressei meu grande desejo em um dia conhecer mais de perto essa riqueza que é a cultura Xikrín.

Que a sua felicidade
esteja no Senhor!
Ele lhe dará
o que o seu coração deseja.
Ponha a sua vida
nas mãos do Senhor,
confie nele, e ele o ajudará.
Salmos cap. 37. vers.4-5.

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
INTRODUÇÃO.....	10
1.0. CAPÍTULO I: A RESERVA, OS OBJETOS E OS XIKRIN	
1.1. FALANDO DE ESCOLHAS E EXPECTATIVAS.....	13
1.2. CONTEXTUALIZANDO O ESPAÇO.....	17
1.3. UNIVERSO DA RESERVA.....	19
1.4. UMA EXPERIÊNCIA MUSEOLÓGICA.....	22
1.5. PROTÁSIO FRIKEL.....	58
1.6. OS XÍKRIN: SOCIEDADE E CULTURA INDÍGENA.....	60
2.0. CAPÍTULO II: DA COLONIZAÇÃO AO MUSEU	
2.1. A COLONIZAÇÃO.....	67
2.2. COLECIONISMO.....	68
2.3. COLEÇÃO: SIGNIFICADOS E CONCEITOS.....	70
2.4. PATRIMÔNIO INDÍGENA E CULTURA MATERIAL.....	74
2.4.1. Representatividade indígena nos Museus: Museu de Arte de Belém.....	76
2.4.2. Processos de musealização: Museu Magüta.....	82
3.0. CAPÍTULO III: O CURSO DE MUSEOLOGIA	
3.1. HISTÓRICO DO CURSO E POLÍTICAS CULTURAIS.....	85
3.1.1. Políticas Culturais no Brasil.....	85
3.1.2. Políticas Públicas e Museus no Brasil.....	88
3.1.3. O papel da Museologia nas Políticas Culturais do Brasil.....	90
3.2. A MATRIZ CURRICULAR.....	93
3.3. AS LACUNAS.....	94
3.4. AS CONTRIBUIÇÕES.....	96
4.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
5.0. BIBLIOGRAFIA.....	99

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, que está sob a guarda do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão, na Universidade Federal do Pará (UFPA), trazendo um pouco a história do Laboratório, da coleção, como ela foi formada e seu pesquisador, além de tratar diretamente sobre os objetos com fotos e um arrolamento. A partir da observação das dificuldades encontradas com a visibilidade do Laboratório, informações sobre a coleção, sobre a reserva etnográfica, desenvolveu-se este trabalho. Arelado a isso, fez-se uma análise sobre o curso de Museologia, sua origem, seus caminhos e descaminhos, frente às mudanças de paradigmas. Para isso, foram feitas pesquisas sobre estudos de cultura material, e termos como: colonialismo, coleção e colecionismo; não se esquecendo de observar como os Museus de Belém tem se portado com esta realidade; e como outros Museus venceram a dificuldade de aceitação social do patrimônio indígena. Conjuntamente, ponderou-se como a Museologia ajudou nesse processo de construção, trazendo a matriz curricular do curso, tanto a antiga (2009) quanto a atual (2012). Com este trabalho, espera-se que a visibilidade para o laboratório e essa coleção sejam maiores, assim como, as reflexões acerca da questão indígena no nosso estado seja uma das problemáticas mais pesquisadas dentro deste curso, que se estabelece como o representante da Região Norte.

Palavras-chave: Coleção; Universidade; Museologia; Museus; Patrimônio Indígena.

ABSTRACT

This work shows a study about the Ethnographic collection Xikrín do Cateté, which is in the guard of the Arthur Napoleão Anthropology Laboratory, in Federal University of Pará (UFPA), bringing a little history of the Laboratory, the collection, how it started and his discoverer. Besides that, dealing directly with objects, fotos and documents. From the observation of the difficulties found with the lack of visibility of the laboratory's collections, information about the ethnographic study, this work started. Linked to this, an analysis was made of the Museology graduation in the face of paradigm changes. For this, research was done about material culture, and terms like colonialism, collection and collecionism; with out forgetting to observe how the Museum of Belém has been haved with that reality; and how other Museums over come the difficulties of social acceptance of the Indigenous patrimony. Together, we pondered how Museology helped in this construction process, bringing the curricular matrix of the graduation, the old (2009) and the wrrrenteone (2012). With this work, I hope fully expectt hat the visibility of the laboratory and this collection be come better, es well as there sea chesa bout the Indigenous questions, which is very importante as representativity in the North Region.

Keywords: Collection; University; Museology; Museums; Indigenous Patrimony.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se configura como trabalho de conclusão de curso na referida Instituição de Ensino Superior, no curso de Bacharelado em Museologia. O estudo foi pensado e desenvolvido durante uma bolsa de iniciação científica, disponibilizada pelo Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo e teve continuidade durante o período de estágio obrigatório I e II.

O estudo transcorre na reserva técnica do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo, na coleção de etnologia indígena, mais especificamente na coleção Protásio Frikel, etnia Xikrín do Cateté, que possui 144 peças, dentre elas temos as categorias divididas pela pesquisadora Rita de Cássia Domingues em seu trabalho *Desvendando significados: contextualizando a coleção Etnográfica Xikrin do Cateté+* (2002): adornos de materiais diversos, como tecido, palha, plumagem, madeira, indumentária e toucador; armas; cordões e tecidos; instrumento musical e de sinalização; matérias-primas, que são algumas substâncias utilizadas por eles, como por exemplo, uma amostra de resina, que é utilizada como mistura nas tintas corporais; objetos rituais, mágicos e lúdicos; trançados; utensílios e implementos de madeira e outros materiais.

Assim, o meu objeto de estudo se constitui como a coleção etnográfica da etnia Xikrín do Cateté do qual se seguirão as seguintes análises: Quais as relações que atravessam esses objetos? Como a Museologia feita no Estado tem se posicionado quanto ao patrimônio indígena?

A pesquisa se encaminhará pela análise da cultura material, objetivando analisar os artefatos para além da compreensão de documento, porém sem esquecer essa vertente de análise, mas também entendendo esses objetos como testemunho vivo dessa comunidade, compreendendo que objetos são materiais, mas carregam a imaterialidade que reside na sua memória e identidade; assim como, reflexões sobre museologia e principalmente, como o curso da Ufpa tem ajudado no entendimento desse patrimônio, bem como, a sensibilização da sociedade para ele. Entendendo as ausências, mas também as incursões que são de grande valia para o campo.

A proposta do trabalho é analisar os objetos que estão sob a tutela do laboratório de antropologia, localizado no campus de pesquisa do Guamá, onde esses objetos estão guardados e fechados a mais de 20 anos, e pretende-se entender até que ponto as relações sociais de silenciamento e desinformação,

podem ser fazer presentes quantos aos objetos. Porque depois de tantos anos, os mesmos permanecem fechados e %silenciados+? quais as relações estão ocultadas no entorno desses objetos? Faz-se importante frisar que um trabalho foi feito sobre essa coleção, e a pesquisadora Rita Domingues, constatou que muitos dos objetos deixaram de serem fabricados e outros foram substituídos por material industrializado. Sendo assim, retirar os objetos desse estado de silenciamento, se faz necessário para compreender a cultura material produzida pelos Xíkrin.

Por fim, pretende-se analisar qual o papel da Museologia, frente a essa realidade. O que o campo museológico tem feito em contribuição a grupos indígenas da Amazônia? A museologia realizada na Amazônia tem construído uma reflexão crítica acerca desses grupos se atentando para as demandas sociais contemporâneas, na qual os indígenas não sejam apenas objetos de estudos e sim agentes reflexivos?

Os objetivos desta pesquisa são: 1. Refletir sobre esses objetos, em sua atual conjuntura como coleção universitária, onde, o espaço onde está abrigado se encontra como local de guarda e acumulação, assemelhando-se aos antigos gabinetes de curiosidades.

2. Analisar como a Museologia no estado, vem atuando para ajudar nas questões indígenas cujos temas de apagamento e silenciamentos, de múltiplas formas, estão presentes no cenário paraense.

O primeiro objetivo deverá ser alcançado através da compreensão do que os objetos atualmente representam dentro do ambiente acadêmico, haja vista, que os mesmos estão confinados em uma sala a mais de 20 anos, sendo importante entender o que esses objetos falam e o que querem falar, e como eles podem ser ouvidos, quais as formas viáveis para que esse conhecimento possa ser levado à comunidade acadêmica, levando em consideração as deficiências encontradas para se fazer esse trânsito.

O segundo objetivo deverá ser alcançado através de análise curricular do curso de Museologia, assim como, o acesso a materiais que dizem respeito a essa temática, visando demonstrar de que forma os conhecimentos aprendidos na graduação estão sendo suficientemente eficazes frente a assuntos de extrema importância para questões de identidade, memória, pertencimento e principalmente empoderamento dessas sociedades.

Assim, entendo que a reserva técnica na qual este trabalho foi feito, tornou-se meu campo, não sendo exatamente onde os indígenas estão, mas onde pude compreender, empreender, escavar e muitas vezes fazer um trabalho quase de escavação, de informações, dados, documentos, e toda essa atmosfera contribuiu tanto para meu fortalecimento nas técnicas práticas de Museologia, como para minha formação enquanto profissional de museologia, por me oferecer experiências únicas do dia a dia de uma reserva técnica, e de um trabalho museológico que está apenas começando a dar os primeiros passos.

1. CAPÍTULO I: A RESERVA, OS OBJETOS E OS XIKRÍN

1.1. FALANDO DE ESCOLHAS E EXPECTATIVAS

O desejo de trabalhar com a temática indígena, veio surgindo com o decorrer do curso, onde desde o primeiro semestre nos foram passados trabalhos de reflexão sobre museus e seus discursos, reflexões sobre grupos silenciados de nossa região, estudos específicos de como alguns grupos foram responsáveis pela construção da sociedade paraense, dentre outros, e em todos estes, o grupo de minha escolha sempre foram os indígenas, muito dessas escolhas se deu pela ancestralidade de minha família, sendo assim, a curiosidade por aprender mais sobre esses grupos, ganhou asas a cada semestre e trabalho passado pelas professoras e pelos professores.

Ao ingressar na reserva, e em seu mundo gigantesco, a vontade inicial foi de abraçá-la com todas as forças possíveis, mas pela realidade de tempo e gastos, não era possível, então pela sugestão de uma das docentes do curso, escolhi uma das coleções para o trabalho, a qual não foi necessariamente uma escolha de Sofia¹, mas foi uma decisão que já havia sido tomada desde o início da graduação, quando os horizontes sobre essa temática foram sendo abertos, e o desejo de mergulhar em uma realidade que deveria ser a minha, foi chegando mais próximo do conhecimento efetivo.

A escolha foi feita a partir do contato que eu tive com algumas dissertações produzidas pelos/as discentes do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, em específico com a dissertação da aluna Rita de Cássia Domingues, intitulada *Desvendando significados: contextualizando a coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, tese defendida em 2002, onde a autora contextualiza a coleção, *in loco*, onde sua metodologia foi a de levar foto dos objetos que estão sob a guarda do laboratório, para a aldeia indígena dos Xíkrin, onde ela pôde perguntar a eles, se

¹A escolha de Sofia é um filme estadunidense dos anos de 1982, tendo como diretor e roteirista Alan J. Pakula, a personagem protagonista com Meryl Streep, e baseado no romance de William Styron de 1979.

O filme se passa em 1947 quando Stingo (Peter MacNicol), um jovem aspirante a escritor vindo do sul, vai morar no Brooklyn na casa de Yetta Zimmerman (Rita Karin), que alugava quartos. Lá conhece Sofia Zawistowska (Meryl Streep), sua vizinha do andar de cima, que é polonesa e fora prisioneira em um campo de concentração e Nathan Landau (Kevin Kline), seu namorado, um carismático judeu dono de um temperamento totalmente instável. Em pouco tempo tornam-se amigos, sendo que Stingo não tem a menor ideia dos segredos que Sofia esconde nem da insanidade de Nathan.

reconheciam aqueles objetos como sendo de seu uso, se eles ainda estavam em uso, quais suas respectivas designações, quais suas funções dentro do universo da aldeia, como eram produzidos, dentre outras investigações. Com isso, a coleção é estudada com o propósito de contextualizar os artefatos que a constituem na busca de desvendar significados e sentidos e de reconhecer potencialidades atuais de uso dos objetos+(DOMINGUES, 2002, p. 05²)

Além da sua contribuição com fonte de informações sobre esses artefatos, uma parte de sua tese foi o desenvolvimento de atividades documentais, onde ela produziu uma ficha catalográfica, e dividiu as peças em categorias diferentes, baseada em Berta Ribeiro: Arte indígena, linguagem visual/Indigenous art, visual language+ de 1989. Sendo assim, dado os caminhos essa dissertação abriu, decidi por escolher esta coleção como ponto de partida para realização desse trabalho, afinal, já teria informações iniciais sobre essa cultura, ajudando no processo de construção do pensamento.

Meu ingresso no Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo, conhecido como LAANF, ocorreu no mês de outubro de 2017, por meio de uma bolsa de extensão, cujo projeto era vinculado ao LABINFRA, e tinha por título Vivências Antropológicas em Educação+, coordenado pela professora Dra. Denise Machado Cardoso, minha atual coordenadora de estágio supervisionado I e II.

Nesse contexto, minhas obrigações diziam respeito ao trabalho na secretaria, e desenvolvimento de algum trabalho paralelo na reserva, entretanto, devida as condições no qual a mesma se encontra como: falta de iluminação adequada; climatização inexistente, que impossibilita a estadia de no máximo 30 minutos; e o mais difícil, acesso ao espaço por conta das aulas, que ocupam a sala a qual dá acesso a reserva, por conta desses e alguns outros fatores, não foi possível o início desse trabalho. Porém, com o advento da obrigatoriedade de estágio, abriu-se a possibilidade de começar e aprofundar as tarefas pensadas. Com isso, o universo da reserva foi finalmente aberto e deu-se início a caminhada árdua em cumprir os primeiros passos rumo à proposta de Museu Virtual do LAANF.

²Aqui o número da página foi escrito em formato de algarismo arábico, porém na dissertação de Domingues, o número da página está em algarismo romano, sendo esta a página onde se encontra o resumo.

De início esperava-se que a pesquisa bibliográfica sobre a etnia Xíkrin, fosse realizada de forma tranquila, por vários fatores: os Xíkrin são muito conhecidos na região sudeste do Pará, especificamente na cidade de Marabá, onde possuem terras, “439.151 ha nas margens do rio Itacaiunas, afluente do rio Tocantins, a foz perto de Marabá no município de Parauapebas, com 1.167 Kayapó Xíkrin+ (SIASI/SESAI 2013); além de posses materiais como carros de luxo; e também possuem grande dinâmica com a população dessa cidade, possuindo um alto grau de sociabilidade, no sentido de abertura para forasteiros. É comum ver pessoas dessa etnia circulando pela cidade, geralmente para fazer algum tipo de comércio, ou em busca de atendimento médico, a cidade está totalmente adaptada aos Xíkrin.

Ademais, é uma etnia muito conhecida no cenário social, sendo a menção de seu nome, logo reconhecido em qualquer lugar do Estado, e mesmo que o conhecimento social não seja aprofundado sobre eles, ainda assim, as pessoas têm uma noção de quem são. Também, ouve-se muito falar de pesquisas realizadas com os Xíkrin, entretanto, não se tem uma extroversão desses estudos, e quando tem, não são de fácil acesso, sendo esta minha primeira barreira ao começar as pesquisas.

Acreditava-se que esta etnia seria incontavelmente mais fácil de obter informações, porém descobriu-se que os estudos, relatos, e todo material gerado, ou pelo menos o suficiente para o pontapé inicial, eram de difícil acesso, inclusive os estudos feitos por Protásio Frikel, que segundo Lux Vidal foi um dos pais/pioneiros na pesquisa com esse grupo+, não foram possíveis de serem encontrados, nem pelo meio virtual (alguns materiais foram encontrados, porém serviram como informações basais), nem pelo meio material, já que seus escritos estão sob a guarda do Museu Paraense Emílio Goeldi, no qual para um centro de pesquisa, tem imposto grandes barreiras para que algumas sejam realizadas.

Desta forma, a pesquisa tal qual ela seria, precisou começar a partir de outra visão, esta que explora a dificuldade de acesso a essas informações, o porquê dessa dificuldade, quais os fatores que influenciam para que uma etnia tão estudada seja tão inalcançável quanto ao conteúdo produzido, se é tão inalcançável para os pesquisadores será que os estudos realizados encontram ressonância junto ao contexto social dos Xíkrin. Assim como, também era esperado que as informações sobre o acervo fossem suficientemente extraídas da tese de Rita Domingues, porém, aos poucos se foi entendendo que uma cultura é muito mais do que aquilo

que podemos ler em 160 páginas, escritas à 16 anos atrás. Além disso, essa experiência está sendo a primeira enquanto objetos que pertencem a uma realidade extremamente diferente da minha, onde os objetos carregam aquilo que tanto foi passado pelas professoras e pelos professores a nós nesses quatro anos: os objetos têm vida, representam pessoas, costumes, modos, eles têm voz e se deixarmos nos contam suas memórias.

Extrapolando o conceito de objeto enquanto mero documento, mas pensar além dele, pensar as relações que os ultrapassam, os permeiam, entender que as discussões sobre cultura material são inevitáveis, já que nossa sociedade existe através da cadeia de objetos, e isso se torna ainda mais forte quando eu passo a analisar peças que só existem para determinado tipo de ritual, ou seja, o artefato se constitui como agente ativo dentro daquela realidade, ele vai para além de uma representação, e passa a ser a própria compreensão daquela conjuntura.

O diferencial deste trabalho reside exatamente nisso: compreender os objetos como integrantes de uma realidade, trazendo discussões sobre cultura material, memória, patrimônio, lembrando sempre que o referencial é de um parcela da sociedade que sofre a séculos com a discriminação, dizimação dos seus indivíduos, sua memória, os quais seus saberes e fazeres foram cruelmente sacrificados pelo incursões colonizadoras, e que até hoje sofrem por não terem o apoio que merecem em suas causas. Falar de populações indígenas é falar de luta, persistência, empoderamento, é se fazer ouvir quando ninguém quer dar ouvidos.

Além do mais, é trazer para o cenário da Museologia na Ufpa, enquanto representante da região norte no quesito produção de conhecimento, debates sobre realidades infinitamente próximas, realidades que deveriam estar em constante presença dentro da academia, e em quanto estudo sobre a região amazônica. Esse também foi um dos fatores que me instigou a querer pesquisar mais sobre o assunto, tendo em vista que, desde o primeiro semestre, foram feitos inúmeros exercícios de reconhecimento de populações tradicionais da região e suas representações dentro do quadro dos museus paraenses.

Desse modo, como a única fonte de informação concreta que eu tinha sobre eles, eram seus objetos, decidi partir do olhar da cultura material, e como ela poderia me ajudar a pensar e entender a sociedade em questão, trazendo o viés museológico como norteador das discussões, ajudando a entender os conceitos de

patrimônio, objeto, representação material, a própria cultura material, e a desinformação que transpassa esses objetos.

1.2. CONTEXTUALIZANDO O ESPAÇO

O presente trabalho está sendo desenvolvido no Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo, o qual é conveniado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. O prédio foi construído e inaugurado em 26/06/1989 depois de 20 anos de desencontros, esperas e promessas não cumpridas. Dentro desse tempo, houveram muitas mudanças, de prédio e até mesmo de endereço, onde a coleção sempre esteve no meio desses deslocamentos.

O Laboratório surge em 1966, advindo da cadeira de Etnologia e Etnografia do Brasil, que era dirigida pelo Prof. Arthur Napoleão Figueiredo, no qual possuía dois objetivos. 1º) Formação de um quadro docente especializado destinado ao ensino e a pesquisa da Antropologia. 2º) Formação de um acervo que pudesse mais tarde ser transformado no Museu Etnográfico da Ufpa. (VIRGOLINO, [s/d], p. 01.mimeo).

De início houve um entrosamento institucional com o Museu Paraense Emílio Goeldi, que possibilitou a troca de experiências e trabalhos, onde os pesquisadores coletavam material que ficaria a cargo do acervo da Ufpa. Assim, foi somada ao acervo a coleção de cultura indígena Protásio Friel (grupos Kayapó do rio Cateté e Itacaiunas) e Eduardo Galvão (grupos do Parque Nacional do Xingu). Nos anos de 1968/1969 foram incorporadas ao acervo a coleção do grupo indígena Anambé e a coleção sobre cultura material do homem interiorano da Amazônia, assim como a coleção sobre cultos Afro-Brasileiros de Belém. (VIRGOLINO, [s/d], p. 02.mimeo).

No período de 1966/1972 (VIRGOLINO, p. 01), teve início a implantação do setor audiovisual do Laboratório, onde foi montada a fototeca e as coleções de slides e tapes, concomitantemente com as pesquisas que estavam sendo realizadas.

É necessário frisar que, todo esse material já era utilizado como recursos didáticos nas aulas práticas da disciplina de Etnologia e Etnografia do Brasil no período que esse acervo se encontrava depositado no prédio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras que funcionava na Avenida Generalíssimo Deodoro. (VIRGOLINO, [s/d], p. 01. mimeo).

Em 1974, ocorre à desativação da Faculdade de Filosofia, por conta de uma reforma, sendo assim, o acervo e os recursos humanos foram transferidos para o Núcleo Pioneiro do Guamá+, como era chamado o Campus Universitário. O acervo, os funcionários e os professores, foram alojados na prefeitura do Campus, já que a mesma era um dos únicos prédios construídos no momento.(VIRGOLINO, [s/d], p. 02. mimeo).

Com a construção de prédios definitivos, a Antropologia (não mais Etnologia e Etnografia do Brasil), passou para o recém-criado Centro de Filosofia e Ciências Humanas, porém logo depois foi removida, com a argumentação de que naquele espaço seria instalado o Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA). (VIRGOLINO, [s/d], p. 02. mimeo).

Sendo assim, a Antropologia foi alojada provisoriamente+ no prédio do Centro de Letras e Artes (CLA). Com a mudança do centro pra um novo espaço, o prédio ficou vazio, foi quando o professor Arthur Napoleão pediu permissão para o vice-reitor Dr. Alcyr Moreira, para que a Antropologia continuasse funcionando no mesmo prédio onde em logo em seguida instalado o Centro de Ciências Exatas e Naturais (CCEN). Pedido que foi concedido, já que a ideia de uma nova mudança não seria viável, haja vista que no período de dois anos, a Antropologia havia passado por seis mudanças entre remoções e alojamentos sucessivos.(VIRGOLINO, [s/d], p. 02. mimeo).

Por outro lado, havia a promessa por parte da direção da Universidade, de que seriam iniciados logo os preparativos para a construção de um lugar só para a Antropologia, já que na época, ela contava com um quantitativo significativo de acervo, além de um corpo docente em expansão, e bolsista discentes, justificando a necessidade de salas para o desenvolvimento de todas as atividades já em execução.

Nos anos de 1974/1976 (VIRGOLINO, p. 02), inicia-se a elaboração do primeiro projeto de construção do Laboratório de Antropologia. Entretanto, mais uma vez a Antropologia sofreu com as políticas de privilégio para áreas mais importantes+, e viu todo o recurso destinado para a construção do laboratório ser destinada para a construção de outros espaços, como o Laboratório de Linguística, e os Núcleos de Psicologia e o NAEA.

A partir disso, a Antropologia passou a receber sucessivas visitas de Reitores, Pró-Reitores, técnicos, que faziam levantamentos, plantas planejamentos e

promessas de construção do Laboratório, sem que isso viesse a ser colocado em prática. Somente após 20 anos, foi inaugurado o tão esperado Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo, no ano de 1989, na gestão do Reitor Prof. Dr. José Seixas Lourenço.

Atualmente o prédio é o terceiro do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, sendo subordinado a ele no que diz respeito às decisões administrativas, porém tem sua própria independência por ser um local de aulas para pós-graduação, além de contar com centros da pós na sua instalação.

Com relação a sua localização espacial, o prédio fica no centro de institutos como: Lado Norte (Instituto de Comunicação); Lado Sul (Instituto de Letras); Lado Oeste (Prédio Anexo do IFCH); Lado Leste (Laboratório de História).

Fotografia I: Fachada do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo.



Fonte: Valéria Costa Silva (2018).

1.3. UNIVERSO DA RESERVA

É nesse espaço onde estão abrigadas as coleções etnográficas que no sistema geral dos objetos, conta com três eixos temáticos principais: Matrizes indígenas, Matrizes de culto afro e população interiorana. Dentro desses eixos, temos a subdivisão em nome dos pesquisadores que constituíram cada coleção, e são assim divididas:

1. Coleções etnográficas: Etnologia Indígena

1.1. Coleção Protásio Friel

1.1.1. Aramagoto (tiriyó)

1.1.2. Xikrin (Kayapó)

- 1.2. Coleção Eduardo Galvão e Protásio Friel
 - 1.2.1. Juruna
 - 1.2.2. Kayabi
 - 1.2.3. Trumai
 - 1.2.4. Txukahamãe
 - 1.2.5. Suyá
 - 1.2.6. Kamayurá
 - 1.2.7. Yawalapiti
 - 1.2.8. Kuikuro
 - 1.3. Coleção Arthur Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino e Silva
 - 1.3.1. Anambé
 - 1.4. Coleção Arthur Napoleão Figueiredo
 - 1.4.1. Xaruma
- Totalizando 731 objetos

2. Coleções etnográficas: População Urbana/Cultos Afro-brasileiros
 - 2.1. Coleção Arthur Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino e Silva
 - 2.2. Coleção Anaíza Vergolino e Silva e Arthur Napoleão Figueiredo
 - 2.3. Coleção Arthur Napoleão Figueiredo

Objetos coletados a partir de 18 casas de culto afro-brasileiros e 8 estabelecimentos comerciais. Totalizando 629 objetos.

3. Coleções etnográficas: População Interiorana
 - 3.1. Coleção Arthur Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino e Silva
 - 3.2. Coleção Camillo Vianna

Objetos coletados na sede de diversos municípios, nas beiras de rios e estradas e de colônias agrícolas no Estado do Pará. Totalizando 152 objetos.

Tabela I: Exemplifica a quantificação dos objetos de etnologia indígena, a qual é o foco do trabalho, e a marcação tem por objetivo destacar a coleção que está sendo trabalhada.

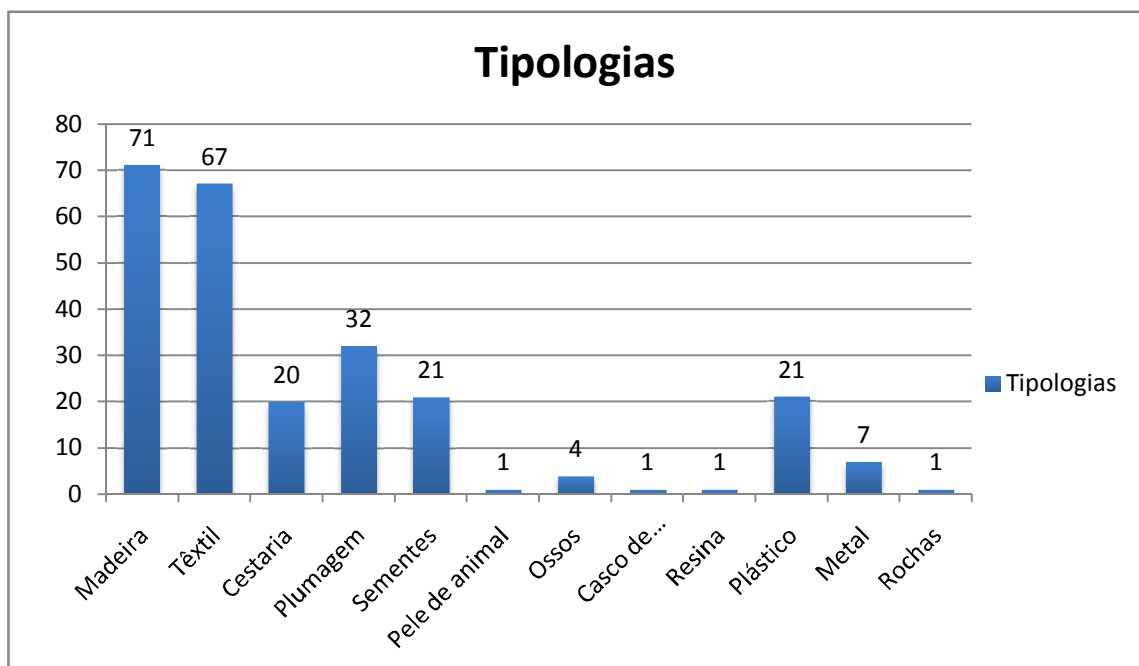
Etnologia indígena: 731 objetos		
Coleção	Aramagoto	185 peças
Protásio	Xikrín	144 peças
Friel		
Coleção	Juruna	09 peças

Eduardo	Kayabi	58 peças
Galvão e	Trumai	06 peças
Protásio	Txukahamãe	21 peças
Frikel	Suyá	73 peças
	Kamayurá	71 peças
	Yawalapiti	03 peças
	Kuikuro	05 peças
Colecção		
Arthur		
Napoleão	Anambé	93 peças
E Anaíza		
Vergolino		
Colecção		
Arthur	Xaruma	63 peças
Napoleão		

Fonte: Inventário organizado por Arthur Napoleão Figueiredo (1990)

Nessa coleção os objetos contam com uma vasta diversidade de tipologias. No gráfico abaixo as peças foram quantificadas, levando em consideração que uma única peça pode ter até quatro ou mais tipologias, por isso a quantidade total está maior do que o número total de 144 peças.

Gráfico I: Descrição e Quantificação das tipologias do acervo do grupo Xikrín.



Fonte: Valéria Costa Silva (2018)

1.4. UMA EXPERIÊNCIA MUSEOLÓGICA

No dia 26 de novembro de 2018, no prédio do laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo, ocorreu uma roda de conversa com Anaíza Vergolino e Silva, e tinha por objetivo que a mesma desse algumas informações sobre toda a complexidade daquele espaço, com foco no projeto sobre a construção do jardim, que foi construído há muito tempo, porém, se perdeu por vários motivos; e na tentativa de reavivar esse projeto, e a memória desse lugar, a professora Denise, convidou Anaíza para esse bate bapo.

Dentro desse circuito, muitas informações foram dadas por Vergolino, uma delas foi sobre a natureza das coleções etnográficas indígenas, onde ela contou que:

As coleções de etnografia indígena, foram formadas a partir de uma aliança entre o laboratório e Arthur Napoleão, com o Museu Goeldi, pois naquela época, o laboratório se constituía como um importante local de formação de antropólogos, então o laboratório era responsável por formar antropólogos para o Goeldi, e em contrapartida o Museu doava os objetos para a execução dos estudos. (VERGOLINO, 2018)

Aqui temos uma informação muito importante, pois contrariando meu pensamento, as coleções indígenas tinham um cunho didático, e não eram fruto de pesquisa feito pelo corpo do laboratório para pesquisas internas, mas serviam de suporte para a formação dos antropólogos ligados ao Museu Goeldi. Quando indagada por mim sobre a coleção dos Xikrín, Anaíza respondeu o seguinte: %a coleção foi coletada por Protássio Friel, e doada ao laboratório também pela relação de amizade desse pesquisador com Arthur Napoleão, já que este havia sido um mestre em campo para Protássio.+ (VERGOLINO, 2018). Ou seja, além da aliança institucional, também haviam alianças pessoais, contribuindo para a construção desse grande acervo.

Como mencionado anteriormente, minha entrada no laboratório se deu pela necessidade que a reserva tinha de cuidados especiais e com o início do processo de musealização para o acervo, já que tantos anos se passaram sem que a mesma atenda a algum tipo de atividade, ficando parada e trancada por muitos anos.

Num primeiro momento a sensação que tive frente ao quantitativo de peças x quantidade de recursos, foi quase desesperadora, entretanto sempre contei com a ajuda da coordenadora do Laboratório Prof.^a Dr^aDenise Machado Cardoso, que esteve aberta ao diálogo, me possibilitando fazer as melhores escolhas em se tratando das peças.

Dessa feita, decidimos partir da documentação, como primeiro passo de organização, tanto das peças quanto da informação. Porém, meu tempo era curto para que eu aplicasse todos os passos dessa corrente, sendo assim, passei diretamente para a ficha catalográfica, onde reuni informações intrínsecas e extrínsecas, contando também com a parte da conservação para me ajudar a entender como cada peça estava dentro daquele ambiente sem nenhum tipo de cuidado prévio no que diz respeito aos procedimentos básicos como: climatização, luminosidade, limpeza, embalagens. A adequação desses parâmetros sempre foi uma preocupação da professora, por isso, com um passo de cada vez, ela foi adquirindo aparelhos e materiais para que esse trabalho começasse.

No que diz respeito à ficha catalográfica, os campos também foram preenchidos dentro do possível, haja vista que pouquíssimas informações foram encontradas sobre essa coleção, sendo a fonte mais rica, a dissertação de mestrado de Rita de Cássia Domingues, sobre a qual, confesso que seria quase impossível levantar qualquer informação de cunho histórico sobre as peças.

Para além da ficha catalográfica também foi produzido um arrolamento, com objetivo de controlar mais rapidamente as informações, pois, esse documento disponibiliza informações rápidas, curtas e precisas sobre o montante de peças analisadas, que ao todo somam 137 peças, devidamente documentas e fotografadas. Desse número contamos uma perda de 07 objetos, os quais não foram localizados dentro dos armários apontados no inventário existente.

Para fins de esclarecimento e dar crédito às pesquisas documentais iniciais nesse espaço, se faz necessário contextualizar a criação deste inventário. O primeiro documento redigido sobre essas coleções foi escrito por Arthur Napoleão Figueiredo em 1981, onde ele organizou as peças de acordo com cada etnia indígena, terreiro e município, onde ocorreram as coletadas, numerando, nomeando, e anotando suas medidas, formando um catálogo das peças.

O segundo documento foi o inventário, no qual eu baseei esta pesquisa, o qual é fruto do projeto de pesquisa %Coleções etnográficas: testemunhos da educação, história e registro da diversidade na Amazônia³, e foi construído e organizado por Rita de Cássia Domingues Lopes; Maria do Socorro Lacerda Lima; Carlos Eduardo Chaves e Jane Felipe Beltrão, sobre o nome de: %Coleções Etnográficas: Etnologia Indígena, População Urbana/Cultos Afro-brasileiros e População Interiorana, INVENTÁRIO+. Nesse documento, as peças são separadas em coleção de acordo com o nome do pesquisador-coletor, sendo as informações dos objetos separados em: Número de tombo; Objeto; Armário e Dimensões.

Uma outra ação realizada foi a confecção de embalagens para alguns materiais mais frágeis, sendo executados de forma bem simples, com os seguintes materiais: TNT; linha de costura de algodão; fio algodão cru e papel vegetal de ph neutro. Infelizmente, nossos recursos não atendiam a demanda dos melhores materiais, e nem conseguiram compreender todo o acervo, sendo feitas apenas 30 embalagens.

Também foi feita a limpeza dos objetos se deu de forma superficial, sendo apenas retirada a poeira excessiva, pela falta de recursos e material não foi possível fazer uma limpeza mais profunda. A retirada das etiquetas e fios de cobre se deu de maneira manual, sendo os fios lançados fora por não haver nenhuma utilidade, além de ser completamente inadequado para conservação. Já as etiquetas foram amarradas às embalagens, com fio de algodão cru, junto à outra etiqueta de papel vegetal.

Dentro do prazo estabelecido de 4 meses do estágio supervisionado I e II, essas foram minhas contribuições para a reserva técnica: Produção de arrolamento, com foto; Produção de ficha catalográfica, com foto; Produção de manual de preenchimento de ficha; Produção de embalagens para as peças; Reorganização dos armários III, VI, XIV, XV e XVI; Limpeza superficial dos objetos embalados; Retirada das etiquetas metálicas e fio de cobre das peças embaladas.

³ De acordo com informações retiradas do inventário, é possível saber mais sobre esse projeto através de BELTRÃO. Jane Felipe. Coleções etnográficas: testemunhos da educação, história e registro da diversidade na Amazônia. Belém, UFPA, 2000. (mimeo). Porém, não tive acesso direto a esse material.

Todo o material documental produzido está disponível em uma plataforma digital, que é compartilhada entre mim, a professora Denise e o outro estagiário Glauber Rodrigues. Abaixo seguem o modelo de ficha catalográfica e o arrolamento da coleção, respectivamente.

01. FOTO (Frente X Costa)

01. FOTO (Frente X Costa)	

INFORMAÇÕES GERAIS

INFORMAÇÕES GERAIS	
02. N° de ordem:	07. Coleção: Xikrín (Kayapó)
03. N° de tombo:	08. Área/Município: Tocantins/Xingu . Marabá/PA.
04. N° de patrimônio:	09. Ano de Coleta: 1962/1963
05. Acervo: Etnologia Indígena	10. Ano de entrada na reserva: 1965
06. Localização no inventário: pág. x	11. Coletor/Pesquisador: Günther Protássio Friel

DADOS DO OBJETO

DADOS DO OBJETO	
12. Designação:	
13. Armário/gaveta:	
14. Dimensões: Alt.: Larg.: Comp.:	
15. Função:	

16. Material/ Técnica:

17. Procedência: Aldeia Xikrín

18. Marca/ inscrição:

19. Dados históricos:

DIAGNÓSTICO DE CONSERVAÇÃO

20. Estado de conservação

() Bom () Regular () Ruim () Péssimo

21. Especificação do estado de conservação:

22. Diagnóstico de danos:

23. Sugestões para conservação:

24. Observações:

25. Referências:






DADOS DO PREENCHEDOR

26. Nome:

27. Curso:

28. Data:

ARROLAMENTO COLEÇÃO ETNOGRÁFICA: XIKRÍN DO CATETÉ					
FOTOGRAFIA	Nº de ordem	Nº de tombo	Nome	Língua Jê	DESCRIÇÃO
	01	276	Fuso com disco em pedra	Ken	Confeccionado em madeira, com formato cilíndrico, enrolado com fios de algodão, possuindo uma peça redonda, de pedra, na porção superior.
	02	277	Fuso com disco em semente	Roiti-krã/ Roiti-djô	Confeccionado em madeira, com formato cilíndrico, com pintura preta, com 17 cm de cobertura por fio de algodão; e semente em formato esférico, também com pintura na cor preta.
	03	315	Cachimbo tubular	Warikokó	Confeccionado em madeira, utilizando a técnica de entalhamento e lixamento, em formato de cone.
	04	298	Botoque	Akó-kakó	Confeccionado com material semelhante a casca de árvore, em formato tubular, fechado nas extremidades; e no seu interior possui pedaços soltos desse mesmo material.
	05	321	Recipiente em madeira	Potí	Confeccionado em madeira, em formato tubular. Uma das bases é completamente fechada, de forma côncava, e a outra possui uma abertura, em formato circular, de 2cm.
	06	287	Cinturão de algodão	Kradjê	Confeccionado com fios de algodão, na cor amarela; com um enrolado em um dos lados.
	07	282	Cinturão em amêndoas de castanha	Me-prôdjó	Confeccionado com fios trançados de palha, com franjas do mesmo material, com carapaças de castanha do Pará, nas pontas.

	08	293	Maracá	Ngô-todjé	<p>Confeccionado com madeira, fios de algodão, palha e sementes. Possui uma cabaça, em formato esférico, na cor preta, com alguns furos, dispostos em duas linhas, na parte superior, e um furo maior, por onde sai um espeto de madeira. Na parte interna possui algumas peças menores que podem ser pedras ou sementes menores.</p> <p>Para sustentação possui um cabo de madeira, encoberto com fios de algodão, e está preso a semente por um fio de palha trançado, que desce até o final do cabo, formando uma alça de apoio para o punho.</p>
	09	294	Maracá	Ngô-tódi	<p>Confeccionado com madeira, fios de algodão e sementes. Possui uma cabaça, em formato redondo, na cor telha, na parte superior apresenta um furo maior, por onde sai um espeto de madeira. Na parte interna possui algumas peças menores que podem ser pedras ou sementes menores.</p> <p>Para sustentação possui um cabo de madeira, encoberto com fios de algodão, e está preso a semente por um fio de algodão trançado, que desce até o final do cabo, formando uma alça de apoio para o punho.</p>
	10	296	Raspador de dente de cotia	Kukê-djuá	<p>Confeccionado em madeira, fios de algodão e dente de cotia. Possui formato de bastão, coberto 3,5 cm com fios de algodão, e possuía um dente de cotia na ponta.</p>
	11	297	Raspador de dente de cotia	Kukê-djuá	<p>Confeccionado em madeira, fios de algodão e dente de cotia. Possui formato de bastão, coberto 3 cm com fios de algodão em uma das pontas, e na outra possui um dente de cotia na ponta, que é fixado aos fios de algodão com alguma substância colante.</p>
	12	290	Cinturão de algodão com sementes	Mê-prêdjó/ Krandjê	<p>Confeccionado com fios de algodão, na cor argila. Possui formato de tanga, onde a parte da cobertura é formada por fios de algodão, em franjas, que são amarrados numa haste de madeira, coberta com fios de algodão, e possuem pequenos nós nas pontas.</p>

	13	319	Pente	Kuoekaka - üre	Confeccionado com madeira e fios de algodão. Possui formato retangular, onde existem vinte (20) espetos de madeira, disposto lado a lado; com uma tala de madeira, disposta horizontalmente aos espetos, presa à eles pelo trançado dos fios de algodão.
	14	320	Pente	Kuoekaka - üre	Confeccionado com madeira e fios de algodão. Possui formato retangular, onde existem dezesseis (16) espetos de madeira, disposto lado a lado; com uma tala de madeira, disposta horizontalmente aos espetos, presa à eles pelo trançado dos fios de algodão.
	15a	314	Cachimbo tubular	Warikokó	Confeccionado com madeira, entalhada, com formato de cone, com duas aberturas, uma em cada extremidade, sendo a maior de 2 cm, e a menor de 0,3 cm.
	15b	314	Cachimbo tubular	Warikokó	Confeccionado com madeira, entalhada, com formato de cone, com duas aberturas, uma em cada extremidade, sendo a maior de 1,5 cm, e a menor de 0,2 cm.
	16a	302	Brinco em casca de árvore	Kam-üre	Confeccionado com folíolo de babaçu, na cor amarela. Com formato circular.
	16b	302	Brinco em casca de árvore	Kam-üre	Confeccionado com folíolo de babaçu, na cor amarela. Com formato circular.
	17a	247	Brinco com enfeite em sementes	Me-í	Confeccionado com taquari, ambé, fios de algodão e sementes. A braçadeira trançada com sementes compreende argola feita com casca de árvore, recoberta com trançado quadricular decorativo, feito com tiras de casca de ambé e tiras de taquari. Sementes e fios de algodão em tufo são amarrados à argola.








	17b	247	Brinco com enfeite em sementes	Me-í	Confeccionado com taquari, ambé, fios de algodão e sementes. A braçadeira trançada com sementes compreende argola feita com casca de árvore, recoberta com trançado quadricular decorativo, feito com tiras de casca de ambé e tiras de taquari. Sementes e fios de algodão em tufo são amarrados à argola.
	18	288	Cinturão de algodão	Kradjê	Confeccionado com fios de algodão, na cor amarela.
	19	280	Colar em sementes	Orekó/mrô-miká	Confeccionado com fios de algodão, e sementes. Fio de algodão trançado, onde as sementes estão postas.
	20	274	Carimbo em madeira para pintura corporal	Pin-kakiére	Confeccionado em madeira, com formato retangular, com oito (08) cortes, na parte inferior, que abrem lacunas, formando pequenas entradas, como no formato de pente.
	21	275	Carimbo em madeira para pintura corporal	Pin-kakiére	Confeccionado em madeira, com formato retangular, com onze (11) cortes, na parte inferior, que abrem lacunas, formando pequenas entradas, como no formato de pente.
	22	329	Amolador em madeira	Mürere-í	Confeccionado em madeira, em formato retangular, com um dos lados arredado, e possui um furo circular.
	23a	318	Furador de osso	A-í	Objeto de osso animal, com as pontas afiadas manualmente.
	23b	318	Furador de osso	A-í	Objeto de osso animal, com as pontas afiadas manualmente.
	23c	318	Furador de osso	A-í	Objeto de osso animal, com as pontas afiadas manualmente.
	24	303	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,6 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.

	25	304	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,9 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	26	305	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,7 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	27	306	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,6 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	28	307	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,8 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	29	308	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,8 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	30	309	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,7 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	31	310	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,6 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	32	311	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,4 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.
	33	312	Botoque	Bòrí-djuá	Confeccionado com madeira, em formato de cone, onde a ponta de menor circunferência (0,5 cm), é plana; e a de maior circunferência tem uma elevação.

	34	299	Cabaça	Ngô-kráí/ Ngô-kón	Confeccionada a partir do fruto da árvore <i>CrescentiaCujete</i> , popularmente chamada de cuieira. No formato de redondo e oco, formando uma cuiá. Possui um furo circular, onde fica presa uma alça de palha, trançada; e acima um recorte em formato semicircular.
	35	300	Resina	Tóp	Resina na cor preta, envolta com folha, de coloração amarela e amarrada com fios de junco, seco.
	36a	301	Casca de árvore (envira)	Ambé	Várias lâminas de casca de árvore dobradas e amarradas com fios de algodão.
	36b	301	Casca de árvore (envira)	Ambé	Várias lâminas de casca de árvore dobradas amarradas com tiras de envira.
	37a	313	Botoque	Akó-kakó	Confeccionado em madeira, em formato arredondado, onde as bases são quase planas.
	37b	313	Botoque	Akó-kakó	Confeccionado em madeira, em formato arredondado, onde as bases são quase planas.
	38	291	Colar em algodão com enfeite em sementes	Me-prêdjó/ Kradjê	Confeccionado com fios de algodão, na cor marrom, sustentados por uma haste horizontal, que possui alça de algodão. Os fios saem da haste formando três cascatas, onde cada fio possui um nó na ponta.
	39	292	Colar em algodão com enfeites	Me-prêdjó/ Kradjê	Confeccionado com fios de algodão, na cor marrom, sustentados por uma haste horizontal, que possui alça de algodão. Os fios saem da haste formando três cascatas, onde cada fio possui um nó na ponta.

	40	286	Cinturão em algodão	Kradjê	Confeccionado com fios de palha, trançada, na cor marrom. Possui várias amarrações no decorrer da peça, e uma maior, que funciona como fecho.
	41a	284	Cinturão em algodão	Kradjê	Confeccionado com fios de algodão trançado, na cor marrom. Possui uma amarração vertical aos fios, servido de fecho.
	41b	284	Cinturão em algodão	Kradjê	Confeccionado com fios de algodão trançado, na cor marrom. Possui uma amarração vertical aos fios, servido de fecho.
	42	285	Cinturão em algodão	Kradjê	Confeccionado com fios de algodão trançado, na cor ocre. Possui uma amarração vertical aos fios, servido de fecho.
	43	289	Cinturão em algodão	Kradjê	Confeccionado com fios de algodão trançado, na cor ocre. Possui uma amarração vertical aos fios, servido de fecho; e grande volume de fios na parte de trás.
	44	283	Cinturão em algodão	Me-prêdjó	Confeccionado com fios de algodão e madeira, em sentido linear, na cor marrom. Possui duas talas de madeira em cada extremidade, que conferem sustentação ao cinturão. Apresenta três (3) costuras verticais ao cinturão, com fios de algodão na cor bege.
	45	242	Bracelete em contas negras	Pa-djê	Confeccionado com fios de algodão e contas, negras. Possuindo vários cordões que são amarrados em ambas as pontas.
	46	245	Enfeites em contas negras	Pa-djê	Confeccionado com fios de algodão; contas negras; e semente coco de tucum, nas pontas.
	47	244	Colar em contas negras	â-e	Confeccionado com fios de algodão e contas negras, possuindo vários cordões, que são amarrados em uma das pontas.

	48	243	Colar em contas negras	â-e	Confeccionado com fios de algodão e contas negras, possuindo vários cordões, que são amarrados em uma das pontas.
	49	279	Colar em concha e contas negras.	Ngob	Confeccionado com fios de algodão, nas cores: marrom e bege; contas negras e conchas. Possui um arco, formado por fios de algodão, onde as conchas estão colocadas, amarradas pelos fios. Em cada ponta do arco saem um punhado de fios de algodão; e ligando uma ponta a outra do arco, existem vários cordões de contas negras.
	50	219	Cesta cilíndrica	Pêyaya-ê	Confeccionado com folha de junco, seca, trançada no formato cilíndrico, com apenas uma abertura.
	51	220	Cesta cilíndrica	Pêyaya-ê	Confeccionado com folha de junco, seca, trançada no formato cilíndrico, com apenas uma abertura.
	52	221	Cesta cilíndrica	Pêyaya-ê	Confeccionado com folha de junco, seca, trançada no formato cilíndrico, com apenas uma abertura.
	53	222	Abano	Kue-kat-berê-djó	Confeccionado com folha de junco, seca, trançada; e é colado numa espécie de caule da folha.
	54	223	Abano	Kue-kat-berê-djó	Confeccionado com folha de junco, seca, trançada; e é colado numa espécie de caule da folha.

	55	217	Bolsa retangular decorada com alça	Kingré	<p>Confeccionado com palha, folha de junco seca, fios de algodão e tinta.</p> <p>Feita com trançado de junco, no formato retangular, com uma pequena abertura na parte superior.</p> <p>Costurada nos lados com fios de algodão, bege; com uma franja em cada ponta inferior.</p> <p>Possui alça de palha, trançada, na cor marrom.</p> <p>Na parte frontal apresenta pintura, em forma indefinida, na cor marrom.</p> <p>A bolsa possui enchimento, com folhas de junco, secas.</p>
	56	218	Bolsa quadrada com tampa e alça	Mokó/ mür-kó	<p>Confeccionado com palha, e fios de algodão.</p> <p>Feita com trançado de palha, no formato quadrado, tampa.</p> <p>Costurada nos lados com fios de algodão, bege; com uma franja em cada ponta inferior.</p> <p>Possui alça de fios de algodão, trançada, na cor bege.</p>
	57	216	Esteira retangular com decoração	Kupíp	Confeccionado com folha de junco, seca, trançada, no formato retangular plano.
	58	224	Recipiente em palha trançada	Kri-ô	Confeccionado com palha e fios de algodão, trançado; em formato de barco, com as bordas elevadas, e amarradas com fio de algodão, nas pontas.
	59	225	Bandoleira (tipoia) para carregar criança	â-é	Confeccionado com palha e fios de algodão, trançado; em formato circular. Possui duas amarrações com fio de algodão, uma oposta a outras, onde de cada ponta da amarração saem fios de algodão.
	60	214	Brinquedo (animal em palha)	Kokói, o macaco	Confeccionado em palha, na cor marrom, no formato de animal.
	61	215	Brinquedo (animal em palha)	Kokói, o macaco	<p>Confeccionado em palha, na cor marrom, no formato de animal.</p> <p>Na parte da frente, possui dois cordões de fio de algodão, com contas negras, que estão amarrados na altura do pescoço.</p>

	62a	240	Brinco (par) com enfeites em plumária	Pin-kô-kan-üre	<p>Confeccionado com taquari, ambé, fios de algodão, contas negras, miçangas (azul claro e escuro), sementes e plumagem (amarela, vermelha e azul). A braçadeira trançada com sementes compreende argola feita com casca de árvore, recoberta com trançado quadricular decorativo, feito com tiras de casca de ambé e tiras de taquari. Sementes e fios de algodão em tufo são amarrados à argola. Também possui fios de algodão, com contas negras e miçangas, que na ponta tem sementes coco de tucum, onde as pontas das penas são amarradas.</p>
	62b	240	Brinco (par) com enfeites em plumária	Pin-kô-kan-üre	<p>Confeccionado com taquari, ambé, fios de algodão, contas negras, miçangas (azul claro e escuro), sementes e plumagem (amarela). A braçadeira trançada com sementes compreende argola feita com casca de árvore, recoberta com trançado quadricular decorativo, feito com tiras de casca de ambé e tiras de taquari. Sementes e fios de algodão em tufo são amarrados à argola. Também possui fios de algodão, com contas negras e miçangas, que na ponta tem sementes coco de tucum, onde as pontas das penas são amarradas.</p>
	63a	237	Brinco (par) com enfeites em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas na cor azul claro; sementes e plumária, nas cores: vermelho, verde e amarelo. Possui haste dura, envolta de fios de algodão, onde são amarrados vários cordões de contas negras e miçangas; nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	63b	237	Brinco (par) com enfeites em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas na cor azul claro; sementes e plumária, nas cores: vermelho, verde, marrom e amarelo. Possui haste dura, envolta de fios de algodão, onde são amarrados vários cordões de contas negras e miçangas; nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>

	64a	234	Brinco (par) com enfeites em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: vermelho, azul claro, azul escuro, roxo e branco; sementes e plumária.</p> <p>Possui duas hastes de fios de algodão, com contas negras, e as miçangas. Delas partem vários cordões de contas negras e miçangas, onde nas pontas possui sementes coco de tucum, ocas, onde as pontas das penas são amarradas.</p>
	64b	234	Brinco (par) com enfeites em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: vermelho, azul claro, e branco; sementes e plumária.</p> <p>Possui duas hastes de fios de algodão, com contas negras, e as miçangas. Delas partem vários cordões de contas negras e miçangas, onde nas pontas possui sementes coco de tucum, ocas, onde as pontas das penas são amarradas.</p>
	65a	246	Brinco (par) com enfeites em sementes	-	<p>Confeccionado com fios de algodão e sementes. Possui haste de fios de algodão enrolado; de onde saem os fios de algodão, na cor marrom, que amarram várias sementes uma a outra, e todas à haste.</p>
	65b	246	Brinco (par) com enfeites em sementes	-	<p>Confeccionado com fios de algodão e sementes. Possui haste de fios de algodão enrolado; de onde saem os fios de algodão, na cor marrom, que amarram várias sementes uma a outra, e todas à haste.</p>
	66a	248	Bracelete com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão e plumária, nas cores: vermelho e amarelo.</p> <p>Possui haste de fios de algodão, trançado, onde são amarradas as pontas das penas, além disso, alguns fios de algodão estão pendurados entre as penas.</p>





	66b	248	Bracelete com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão e plumária, nas cores: vermelho, amarelo, verde e azul.</p> <p>Possui haste de fios de algodão, trançado, onde são amarradas as pontas das penas, além disso alguns fios de algodão estão pendurados entre as penas.</p>
	67a	241	Bracelete com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão e plumária, nas cores: vermelho, amarelo, verde, azul e marrom.</p> <p>Possui haste de fios de algodão, trançado, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	67b	241	Bracelete com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão e plumária, nas cores: vermelho, amarelo, verde, azul e marrom.</p> <p>Possui haste de fios de algodão, trançado, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	68a	239	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: vermelho, azul claro e azul escuro; sementes e plumária, nas cores: vermelho e amarelo.</p> <p>Possui haste dura, envolta de fios de algodão, onde são amarradas várias sementes, em formato de cacho; esses fios descem formando cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	68b	239	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: azul claro e azul escuro; sementes e plumária, nas cores: vermelho e amarelo.</p> <p>Possui haste dura, envolta de fios de algodão, onde são amarradas várias sementes, em formato de cacho; esses fios descem formando cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>

	69a	238	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: vermelho e azul; sementes e plumária, nas cores: vermelho e amarelo.</p> <p>Possui haste dura, envolta de fios de algodão, onde são amarradas várias sementes, em formato de cacho; esses fios descem formando cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	69b	238	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; sementes e plumária, nas cores: vermelho e amarelo.</p> <p>Possui haste dura, envolta de fios de algodão, onde são amarradas várias sementes, em formato de cacho; esses fios descem formando cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	70a	235	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: vermelho, azul claro, azul escuro, verde, amarelo e laranja; sementes e plumária, nas cores: vermelho e amarelo.</p> <p>Possui três hastes de fios de algodão, com contas negras; de onde se prolongam os cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	70b	235	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: vermelho, azul claro e branco; sementes e plumária, nas cores: vermelho, verde e amarelo.</p> <p>Possui três hastes de fios de algodão, com contas negras; de onde se prolongam os cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>

	71a	236	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: verde, azul claro, azul escuro e branco; sementes e plumária, nas cores: vermelho, verde e amarelo.</p> <p>Possui duas hastes de fios de algodão, com contas negras e miçangas; de onde se prolongam os cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	71b	236	Brinco (par) com enfeite em plumária	Pa-djê	<p>Confeccionado com fios de algodão; contas negras; miçangas nas cores: vermelho, azul claro, azul escuro e branco; sementes e plumária, nas cores: vermelho, verde e amarelo.</p> <p>Possui duas hastes de fios de algodão, com contas negras e miçangas; de onde se prolongam os cordões de contas negras e miçangas, e nas pontas possuem sementes coco de tucum, ocas, onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	72	255	Grinalda	-	<p>Confeccionado com fios de algodão, palha e plumária, nas cores: vermelho, verde e amarelo.</p> <p>Possui formato circular, com a armação de palha, trançada, tendo as pontas amarradas com fios de algodão. A plumagem está amarrada a haste por fios de algodão.</p>
	73	253	Aro emplumado	Kráimoro/ Kamiáire	<p>Confeccionado com fios de algodão, tala e plumária, nas cores: vermelho, verde, azul, marrom e amarelo.</p> <p>Possui formato circular, com a armação de tala, tendo as pontas amarradas com fios de algodão. A plumagem está amarrada a haste por fios de algodão.</p>
	74	252	Aro emplumado	Kráimoro/ Kamiáire	<p>Confeccionado com fios de algodão, tala e plumária, nas cores: vermelho, verde, marrom e amarelo.</p> <p>Possui formato circular, com a armação de tala, tendo as pontas amarradas com fios de algodão. A plumagem está amarrada a haste por fios de algodão.</p>

	75	254	Diadema transversal	Kruapú	<p>Confeccionado com taquari, fios de algodão, penas de japu, penas de mutum e corda de imbaúba.</p> <p>Possui uma série de tubos de taquari, dispostos paralelamente, ligados por fio de algodão ao natural e tingido de preto.</p> <p>Na parte superior, são colocadas penas pretas de mutum, nos orifícios dos tubos cobertos com fio natural; enquanto os tubos cobertos com fios pretos recebem penas amarelas de japu.</p> <p>Na parte inferior é fixada com corda em imbaúba, cujas extremidades são utilizadas para amarrar a peça na parte posterior da cabeça do usuário.</p>
	76	250	Cinturão com enfeite me plumária	Me-prêdjó	<p>Confeccionado em folhas de junco, secas; palha; fios de algodão; semente coco de tucum; contas, negras e azuis (claro e escuro); e plumagem, nas cores: amarelo, vermelho, verde e marrom.</p> <p>As folhas de junco, trançadas, forma a faixa principal, com as pontas amarradas por cordão de palha, trançada. Ao longo da faixa estão presos vinte e quatro (24) fios de algodão, com contas negras e azuis (claro ou escuro), abaixo estão sementes ocas, com furos, onde as pontas das penas são amarradas.</p>
	77	264	Cinturão com enfeite em plumária	Me-prêdjó	<p>Confeccionado em folhas de junco, secas; fios de algodão; semente coco de tucum; contas, negras; miçangas vermelhas e azuis (claro e escuro); e plumagem, nas cores: amarelo, vermelho, verde e marrom.</p> <p>As folhas de junco, trançadas, forma a faixa principal, com as pontas amarradas por cordão de fios de algodão, trançado. Ao longo da faixa estão presos doze (12) fios de algodão, com contas negras e miçangas vermelhas e azuis (claro ou escuro), abaixo estão sementes ocas, com furos, onde as pontas das penas são amarradas.</p>

	78	258	Tocado	Okó/ Ok-kó/ modrede	<p>Confeccionado com fios de algodão e plumagem.</p> <p>Possui uma haste de fios de algodão, fina, onde estão amarradas as pontas das penas (nas cores: vermelho, branco, azul e marrom).</p> <p>Em cada canto possui um cordão de fios de algodão trançados, nas cores marrom e bege; além de dois fios de algodão, que ficam pendurados em cada ponta.</p>
	79	256	Tocado	Okó/ Ok-kó/ modrede	<p>Confeccionado com fios de algodão e plumagem.</p> <p>Possui uma haste de fios de algodão, fina, onde estão amarradas as pontas das penas (nas cores: vermelho e azul).</p> <p>Na ponta de quatro (4) penas, possui penas menores, nas cores vermelho, amarelo, verde e marrom.</p> <p>Em cada canto possui um cordão de fios de algodão trançados, na cor bege.</p>
	80	257	Tocado	Okó/ Ok-kó/ modrede	<p>Confeccionado com fios de algodão e plumagem.</p> <p>Possui uma haste de fios de algodão, fina, onde estão amarradas as pontas das penas (nas cores: vermelho, azul e amarelo).</p> <p>Na ponta de três (3) penas, possui penas menores, nas cores vermelho, amarelo e marrom.</p> <p>Em cada canto possui um cordão de fios de algodão, na cor bege, que amarram as penas uma a outra, no corpo de plumagem, servindo como uma segunda costura para a plumagem.</p>
	81	267	Enfeite para cabeça	Kê-krü/ Keikrü	<p>Confeccionado em fios de algodão, tala de taquari, contas negras, penas de papagaio, penas de arara, semente coco de tucum e miçangas.</p> <p>Possui formato circular, com um orifício no centro. É formado pelo trançado dos fios de algodão, com as bordas de tala de taquari.</p> <p>De um lado, possui quatro (4) fios de algodão, com contas negras e miçangas nas cores: amarelo, azul, vermelho e verde; abaixo estão as sementes ocas, onde as pontas das penas (vermelho, amarelo e verde) são amarradas.</p> <p>Do lado oposto, possui um cordão de algodão.</p>










	82	295	Colar em contas negras, com enfeites em cuia e plumária	Ôkradjabú	<p>Confeccionado em fios de algodão, contas negras, miçangas (azul claro e vermelho), cuia, sementes coco de tucum e plumagem nas cores vermelho, amarelo e verde.</p> <p>Possui uma cuia de (alt.:5 x larg.: 9 x comp.:11), de onde saem: um cordão de contas negras com miçangas de cor azul e vermelho. E oito (8) fios de algodão com contas negras e miçangas nas cores: azul e branco; abaixo possuem as sementes ocas, onde as pontas das penas são amarradas.</p>
	83a	269	Brinco (par)	Okó-kakó	<p>Confeccionado em madeira, fios de algodão, contas negras, miçangas nas cores: verde, vermelho e azul; semente de coco tucum; e plumagem, nas cores: amarelo, verde, alaranjado e marrom.</p> <p>Possui um disco em madeira, de onde foram colocados quatro (4) fios de algodão, com contas negras e miçangas; abaixo estão as sementes ocas, que possuem um furo onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	83b	269	Brinco (par)	Okó-kakó	<p>Confeccionado em madeira, fios de algodão, contas negras, miçangas na cor azul; semente de coco tucum; e plumagem, nas cores: amarelo e vermelho.</p> <p>Possui um disco em madeira, de onde sai um espeto de madeira; que tem amarrado quatro (4) cordões de fios de algodão com contas negras e miçangas; abaixo estão as sementes ocas, que possuem um furo onde são amarradas as pontas das penas.</p>
	84	265	Tembetá em plumária	Kam-üre/ Kamére	<p>Confeccionado em madeira, fios de algodão, contas negras, semente de coco de tucum e plumagem; nas cores vermelho, azul e marrom.</p> <p>Possui uma haste fina, de madeira, enrolada com fios de algodão; onde é preso um cordão de contas negras, com penas marrons; abaixo está a semente oca, com um furo onde a pena é amarrada pela ponta.</p>

	85	263	Diadema transversal	Me- ōkrēdyí	Confeccionado em madeira, fios de algodão e plumagem; nas cores verde, amarelo e vermelho. Possui várias hastes finas, de madeira, enrolada com fios de algodão; onde são presas as penas; todas as hastes são amarradas juntas por fios de algodão.
	86	271	Pingente dorsal	Me- ōkrēdyi- yamü.	Confeccionado em madeira, fios de algodão, palha, trançada e plumagem; nas cores azul, amarelo e vermelho. Possui uma haste, de madeira, que apresenta duas alças de palha trançada; e onde é presa, por fios de algodão, uma segunda haste fina de madeira enrolada com fios de algodão, que amarram as penas maiores. No final, possui penas menores, que são presas as maiores por amarração com fio de algodão.
	87a	270	Brinco em conchas e plumária	Ikré-kakó/ ngob-niéti.	Confeccionado com taquari, fios de algodão, penas de arara, disco de itã e cera de abelha. Possui um pequeno pedaço tubular de taquari, no qual é introduzido fio de algodão, com a finalidade de unir o disco ao taquari. A junção é feita com cera de abelha, e o disco apresenta orifício central, onde a pena de arara é colada.
	87b	270	Brinco em conchas e plumária	ikré-kakó/ ngob-niéti.	Confeccionado com taquari, fios de algodão, disco de itã e cera de abelha. Possui um pequeno pedaço tubular de taquari, no qual é introduzido fio de algodão, com a finalidade de unir o disco ao taquari. A junção é feita com cera de abelha, e o disco apresenta orifício central.
	88	262	Diadema transversal	Me- ōkrēdyí	Confeccionado em madeira, fios de algodão e plumagem; nas cores amarelo e vermelho. Possui várias hastes finas, de madeira, enrolada com fios de algodão; onde são presas as penas; todas as hastes são amarradas juntas por um cordão de palha, trançada.





	89	261	Diadema transversal	-	<p>Confeccionado com taquari, fios de algodão e plumagem; nas cores azul, amarelo e vermelho.</p> <p>Possui seis (06) pedaços de taquari, em formato tubular, amarrados paralelamente, onde são passados fios de algodão, que amarram penas para cima, e formam um cordão de amarração, trançado, para baixo.</p>
	90	266	Tembetá em plumária	Kam-üre/ Kamére	<p>Confeccionado em madeira, fios de algodão, contas negras, miçanga, na cor azul claro; semente de coco de tucum e plumagem; nas cores vermelho e azul.</p> <p>Possui uma haste fina, de madeira, enrolada na ponta com fios de algodão; onde é preso um cordão de contas negras, e na ponta uma miçanga; abaixo está a semente oca, com um furo onde a pena é amarrada pela ponta.</p>
	91	328	Diadema cerimonial	Mekutóp	<p>Confeccionado com taquari, fios de algodão, penas de japu, penas de arara e paxiúba.</p> <p>Possui uma série de tubos de taquari, dispostos paralelamente, ligados por fio de algodão tingido de preto.</p> <p>Para dar estabilidade à peça, são amarrados horizontalmente, na parte inferior, dois tubos de taquari. Das extremidades saem fios de algodão arrematando o adorno.</p> <p>As penas de arara são dispostas no centro e nas extremidades da peça, entre elas são postas penas amarelas de japu, introduzidas nos tubos de taquari, compondo a parte superior da peça.</p> <p>No tubo central da base, é introduzida uma haste de paxiúba, que tem por objetivo, dar sustentação ao capacete de cera de abelha.</p>
	92	325	Máscara para dança	Pât	<p>Confeccionado com talas de taquari, e palha.</p> <p>Possui formato cilíndrico, de talas de taquari, amarradas com palha. Em cada lado possui uma estrutura circular, semelhante a braços, em tala de taquari trançada, com enchimento de jornal. Na parte de cima, as talas de taquari são amarradas e enroladas com palha, que se estende como um chicote, e na ponta possui um cordão de palha. Na parte de baixo, possui</p>





					amarração com palha, e a formação de uma franja, que se estende por toda a circunferência, deixando vários fios de palha soltos.
	93	326	Máscara para dança	Kokói	Confeccionado com talas de taquari, e palha. Possui formato triangular, de talas de taquari trançadas, amarradas com palha. Na parte de baixo, possui amarração com palha, e a formação de uma franja, que se estende por toda a base, deixando vários fios de palha soltos.
	94	327	Máscara para dança	Kokói	Confeccionado com talas de taquari, e palha. Possui formato conífero, de talas de taquari trançadas, amarradas com palha. Na parte de baixo, possui amarração com palha, e a formação de uma franja, que se estende por toda a base, deixando vários fios de palha soltos.
	95	187	Arco	Djudjî	Confeccionado com madeira, em formato longilíneo. Suas extremidades são pontiagudas, e possuem amarração com fio de palha trançada e fios de algodão; e um cordão de palha trançada que vai de uma ponta a outra. No meio, possui duas amarrações, uma com cordão trançado de palha, e a outra com fios de algodão.
	96	188	Arco	-	Confeccionado com madeira, em formato longilíneo. Suas extremidades são pontiagudas, e possuem amarração com fio de algodão, e um cordão de algodão que vai de uma ponta a outra. Na parte superior, possui duas amarrações, uma com cordão trançado de palha, e a outra com fios de algodão.
	97	189	Borduna	Kô	Confeccionado com madeira, em formato cilíndrico alongado.






	98	190	Borduna	Kô	Confeccionado com madeira, em formato cilíndrico alongado. Possui as duas extremidades pontiagudas. Na parte superior, apresenta ranhuras na madeira, com formato linear, feitas para enfeite; no meio possui amarração com casca de ambé. Na parte posterior, apresenta amarração com fio de algodão, e ranhuras com formato linear.
	99	191	Borduna com decoração em trançado.	Kôkangô	Confeccionado com madeira, em formato cilíndrico alongado. Possui as duas extremidades pontiagudas. Na parte superior, apresenta ranhuras na madeira, com formatos lineares e arredondados, feitas para enfeite; no meio possui amarração com folha tiras de casca de ambé e fio de algodão. Na parte posterior, apresenta trançado feito com tiras de casca de ambé e tiras de taquari, sendo finalizado com amarração em fio de algodão; e ranhuras em formato linear.
	100	192	Borduna	Kô	Confeccionado com madeira, em formato cilíndrico alongado. Possui as duas extremidades sobressaltadas, mas que não chegam a ser pontiagudas. Apresenta a extensão toda lisa. Na parte posterior, possui amarração em fio de algodão, e ranhuras em formato linear.
	101	193	Borduna com enfeites em plumária	Kôkangô	Confeccionado com madeira, em formato cilíndrico alongado. Possui as duas extremidades pontiagudas. Apresenta a extensão toda compreendida em ranhuras, com formato linear. Na parte posterior, possui suporte para amarração de fio de algodão, porém não foi encontrado vestígio desse material.
	102a	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira, fios de palha e plumagem. Possui formato longilíneo, em madeira, com amarração de fios de palha em uma das extremidades, onde uma pena está amarrada; e a outra extremidade apresenta ponta afiada.

	102b	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira, fios de palha. Possui formato longilíneo, em madeira, com amarração de fios de palha em uma das extremidades; e a outra extremidade apresenta ponta afiada.
	102c	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira, fios de palha. Possui formato longilíneo, em madeira, com amarração de fios de palha em uma das extremidades, que se encontra um pouco curvada; e a outra extremidade apresenta ponta afiada.
	102d	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira, fios de palha. Possui formato longilíneo, em madeira, com amarração de 3 cm de fios de palha em uma das extremidades; e a outra extremidade apresenta ponta afiada.
	102e	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta ponta afiada.
	102f	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta ponta afiada.
	102g	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta ponta afiada.
	102h	212	Flechas (8) para arco usado por criança	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta ponta afiada.
	103a	194	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Pó	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, branco e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de madeira entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	103b	194	Bainha	-	Confeccionado com folha seca, e fio de palha, que constitui amarração de uma das pontas, e percorre toda a peça, com entrelaçado.

	104a	195	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Pó	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, preto, laranja e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de madeira entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	104b	195	Bainha	-	Confeccionado com folha seca, e fio de palha, que constitui amarração de uma das pontas, e percorre toda a peça, com entrelaçado.
	105a	196	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Pó	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, laranja e branco. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de madeira entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada. Toda sua extensão é pintada com tinta preta.
	105b	196	Bainha	-	Confeccionado com folha seca, e fio de palha, que constitui amarração de uma das pontas.
	106a	197	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Pó	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: verde, marrom, e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de madeira entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	106b	197	Bainha	-	Confeccionado com folha seca, e fio de palha, que constitui amarração de uma das pontas, e percorre por 19 cm com entrelaçado na peça.

	107	198	Flecha para caça e guerra	Büri	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, preto e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de madeira lixada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	108	199	Flecha para caça e guerra	Mrü-i	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, preto, branco e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de osso. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	109	200	Flecha para caça e guerra	Akêno	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, laranja, vermelho e amarelo. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada da própria estrutura de madeira. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada. A metade superior da flecha é pintada de preto
	110	201	Flecha para caça e guerra	Kruanó	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, vermelho e branco. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada da própria estrutura de madeira, e possui um entalhe. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada

	111	202	Flecha para caça e guerra	-	<p>Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, vermelho e amarelo. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de um pedaço triangular de metal, colado com resina. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada. Na parte superior possui enfeite, trançado, em relevo.</p>
	112	203	Flecha para caça e guerra	Akêno	<p>Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, vermelho e amarelo. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada pela própria madeira, entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.</p>
	113	204	Flecha para caça e guerra	Kruanó	<p>Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, preto, vermelho e branco. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada pela própria madeira, entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada. Na parte superior, a flecha é pintada na cor preta.</p>
	114	205	Flecha para caça e guerra	Akêno	<p>Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, amarelo e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada pela própria madeira, entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.</p>

	115	206	Flecha para caça e guerra	Kruanó	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, laranja e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada pela própria madeira, entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	116	207	Flecha para caça e guerra	Akêno	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, preto, vermelho e branco. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada pela própria madeira, entalhada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada. Na parte superior, a flecha é pintada na cor preta.
	117	208	Flecha para caça e guerra	-	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão e plumagem nas cores: azul, marrom, preto e vermelho. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de madeira lixada. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	118	209	Flecha para caça e guerra	-	Confeccionado com madeira, tiras de envira, fios de algodão, metal e plumagem nas cores: verde, preto, vermelho e laranja. Possui formato longilíneo, em madeira; a ponta da flecha é formada de um pedaço de metal, triangular, colado com resina; e um pedaço de metal, em formato de gancho, colado de forma inversa. Na outra ponta possui plumagem, que está amarrada com fios de algodão e colada com substância não identificada.
	119a	210	Flechas (5) para arco usado por jovem	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta plumagem, amarrada com cordões de palha trançada, nas cores: amarelo, e verde, com tons de marrom; ponta é formada da própria madeira, em formato pontiagudo.


	119b	210	Flechas (5) para arco usado por jovem	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta plumagem, amarrada com cordões de palha trançada, nas cores: amarelo, e verde, com tons de marrom; ponta é formada da própria madeira, em formato pontiagudo.
	119c	210	Flechas (5) para arco usado por jovem	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta plumagem, amarrada com cordões de palha trançada, nas cores: amarelo, e verde, com tons de marrom; ponta é formada da própria madeira, em formato pontiagudo.
	119d	210	Flechas (5) para arco usado por jovem	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta plumagem, amarrada com cordões de palha trançada, nas cores: amarelo, e verde, com tons de marrom; ponta é formada da própria madeira, em formato pontiagudo.
	119e	210	Flechas (5) para arco usado por jovem	Kwakê-Kakiére	Confeccionado com madeira. Possui formato longilíneo, em madeira e uma das extremidades apresenta plumagem, amarrada com cordões de palha trançada, nas cores: amarelo, e verde, com tons de marrom; ponta é formada da própria madeira, em formato pontiagudo.
	120	211	Arco usado por criança	-	Confeccionado com madeira, em formato longilíneo. Suas extremidades possuem amarração com fio de algodão vai de uma ponta a outra.
	121	322	Arco	Djujê	Confeccionado com madeira, em formato longilíneo. Suas extremidades são pontiagudas, e possuem amarração com fio de algodão, e um cordão de algodão que vai de uma ponta a outra. Na parte superior, possui duas amarrações, uma com cordão trançado de palha, e a outra com fios de algodão.

	122	323	Máscara para dança	Bô	<p>Confeccionado com tiras de envira, folhas de junco seca, fios de algodão madeira e plumária nas cores: vermelho, azul e branco.</p> <p>Apresenta folhas de junco trançado, com talas amarradas com tiras de envira na ponta. Na parte de baixo, possui uma estrutura circular, com folhas de junco trançada, com suporte de madeira. Por cima dessa estrutura, apresenta várias folhas de junco secas, amarradas, formando uma saia.</p> <p>Em uma das faces, possui vários espetos de madeira, amarrados com fio de algodão, e com penas coladas, com substância não identificada.</p>
	123	324	Máscara para dança	Bô	<p>Confeccionado com tiras de envira, folhas de junco seca, fios de algodão madeira e plumária nas cores: vermelho e branco.</p> <p>Apresenta folhas de junco trançado, com talas amarradas com tiras de envira na ponta. Na parte de baixo, possui uma estrutura circular, com folhas de junco trançada, com suporte de madeira. Por cima dessa estrutura, apresenta várias folhas de junco secas, amarradas, formando uma saia.</p> <p>Em uma das faces, possui vários espetos de madeira, amarrados com fio de algodão, e com penas coladas, com substância não identificada.</p>
	124	186	Pilão de madeira	Kawá/ Prin-pá	<p>Confeccionado com madeira, em formato vasiforme, com abertura em uma das bases.</p>

	125	278	Cesta para carregar	Ko	<p>Confeccionado com folha de junco seca, tiras de envira, palha e fios de algodão.</p> <p>Fabricado em formato vasiforme, com abertura em uma das bases.</p> <p>Tem o corpo formado pelas folhas de junco secas, trançadas, com estrutura em madeira, com duas faixas de envira, envolvendo as faces, e amarradas as folhas com fios de palha e algodão. Possui alça formada pelas faixas de envira.</p>
	126	226	Cesta com tampa	Waraba-ê	<p>Confeccionado com folha de junco seca, talas de madeira, e fios de algodão.</p> <p>Fabricado em formato retangular, arredondado, sendo constituído por duas peças individuais, que estão ligadas um a outra por um cordão de algodão trançado.</p> <p>A primeira peça é o recipiente maior, que é formado por folhas secas, amarradas por fios de algodão, a base é estruturada por talas de madeira, que ficam por fora e por dentro, amarradas as folhas por fios de algodão.</p> <p>A segunda peça é a tampa, que é formada por folhas secas, amarradas uma a outra por fios de algodão, o topo é estruturado com talas de madeira, que ficam por fora e por dentro, amarradas as folhas por fios de algodão.</p>
	127	227	Cesta pequena	Ko	<p>Confeccionado com tira de taquari, tiras de envira, e fios de algodão.</p> <p>Fabricado em formato vasiforme, com abertura em uma das bases.</p> <p>Tem o corpo formado pelas tiras de taquari, trançadas, com estrutura em madeira, com duas faixas de envira, envolvendo as faces, e amarradas as folhas com fios de algodão. Possui alça formada pelas faixas de envira.</p>
	128	228	Cesta com alça	Lará/ Rará	<p>Confeccionado com folhas de junco secas e palha trançada.</p> <p>Tem sua extensão formada pelas folhas de junco secas, dispostas de maneira trançada; com a estrutura do topo constituída pelas talas da própria folha, seca; a alça é formada de palha trançada, cujo cordão é amarrado em cada extremidade horizontal da peça.</p>

	129	229	Cesta	Lará/ Rará	<p>Confeccionado com folhas de junco secas e palha trançada.</p> <p>Tem sua extensão formada pelas folhas de junco secas, dispostas de maneira trançada; com a estrutura do topo constituída pelas talas da própria folha, seca; a alça é formada de palha trançada, cujo cordão é amarrado em cada extremidade horizontal da peça.</p>
	130	230	Esteira	Kupíp	<p>Confeccionado com folhas de junco secas.</p> <p>Possui formato retangular, com sua extensão formada pelas folhas de junco secas, dispostas de maneira trançada</p>
	131	231	Recipiente em madeira	Potí	<p>Confeccionado em madeira, em formato de tubular. Uma das bases é completamente fechada, de forma côncava, e a outra possui uma abertura, em formato circular, de 2,5 cm.</p>
	132	232	Cabaça para água	Ngô- Kon/ Ngô- Krai	<p>Confeccionado com cuia da espécie <i>Crescentiacujete L.</i>, em formato esférico. Na parte de cima, possui três furos, dispostos linearmente, sendo o do meio, com maior diâmetro.</p> <p>E nos dois furos do lado, possui amarração da ponta do cordão de algodão, que forma a alça</p>
	133	233	Maracá com enfeite em plumária	Ngô-kon/ Ngô-todjí	<p>Confeccionado com cabaça de <i>Crescentiacujete L.</i>; madeira; fios de algodão; semente coco de tucum; plumagem, nas cores: amarelo, alaranjado, vermelho, verde e marrom; contas negras e miçangas azuis.</p> <p>Possui uma cabaça, em formato esférico, na cor marrom escuro, com alguns furos, dispostos em dois grupos de duas linhas; na parte superior; onde nas pontas possuem enfeites, feitos com: fios de algodão, com contas e miçangas, abaixo vem à semente coco de tucum, onde as pontas das penas são amarradas. São separadas por um furo maior, por onde sai um espeto de madeira. Na parte interna possui algumas peças menores que podem ser pedras ou sementes menores.</p> <p>Para sustentação possui um cabo de madeira, encoberto com fios de</p>

					algodão, e está preso a cabaça por um cordão de algodão trançado, que desce até o final do cabo, formando uma alça de apoio para o punho
	134	316	Banco em madeira	-	Confeccionado com madeira, em formato retangular; sendo esculpido num formato côncavo na parte de cima; e arredondado na parte de baixo.
	135	317	Cabo de machado em madeira	-	Confeccionado com madeira, sendo esculpido em formato alongado.
	136	272	Cesta grande em palha trançada	Kanaipúk	Confeccionado com folhas de junco secas e palha trançada. Tem sua extensão formada pelas folhas de junco secas, dispostas de maneira trançada; com a estrutura do topo constituída pelas talas da própria folha, seca.

	137	273	Cesta média em palha trançada	Kanaipúk	Confeccionado com folhas de junco secas e palha trançada. Tem sua extensão formada pelas folhas de junco secas, dispostas de maneira trançada; com a estrutura do topo constituída pelas talas da própria folha, seca.
---	-----	-----	-------------------------------	----------	--

A coleção acima é oriunda das aldeias Xikrín, por onde Protássio Frikel fez suas pesquisas acerca dessa etnia indígena, e a qual foram a base para a idealização dessa pesquisa, na qual eu me dediquei durante quatro meses, entre o processo de documentação, limpeza e armazenamento. O arrolamento acima apresenta informações básicas sobre cada peça, como: número de ordem, disposto de acordo com as fichas catalográficas; número de tombo, foi distribuído de acordo com o curador anterior; nome da peça, de acordo com o inventário já existente; nome da peça, de acordo como ele é denominado dentro da sociedade indígena; e uma breve descrição, de acordo com os parâmetros museológicos, levando em consideração somente as informações extrínsecas das peças.

1.5. PROTÁSIO FRIKEL

Nasceu em Breslau⁴ no dia 24 de março de 1912, sendo batizado com o nome de Günther. Porém, mais tarde na ordem dos franciscanos recebeu a designação de Protásio, com o qual ficou reconhecido na ciência mundial.

Cursou a escola primária e secundária em Breslau, e o científico no ginásio dos franciscanos em Bardel/Westfália. Já nesta época tinha o desejo de vir para o Brasil estudar e trabalhar no campo da cultura indígena. Em 1931 viajou de navio para Recife, onde estudou até 1937 no estado de Pernambuco, município de Olinda, e Salvador na Bahia, as ciências de teologia, filosofia, sociologia, psicologia

⁴Também chamada de Breslávia, que é uma cidade da Baixa Silésia, na Polônia. Tem cerca de 640 000 habitantes, o que a torna a quarta mais populosa cidade da Polônia. Localiza-se nas margens do rio Oder (em polaco Odra), a cerca de 350 km ao sudoeste de Varsóvia.

e história. Entretanto, seu maior interesse era em Etnologia Brasileira, o que levou-o a ler toda a literatura da época sobre o assunto.

Depois de ser ordenado em 1938, seguiu para a região do baixo Amazonas, sob a investidura de sacerdote e manteve contato com o Departamento de Antropologia do Museu Paraense Emílio Goeldi, cujos cientistas apreciaram seus esforços com os indígenas e em troca lhe deram incentivos para pesquisas de cunho arqueológico e etnológico.

Entre os meses de novembro e dezembro de 1944 executou sua primeira excursão como etnógrafo para os índios Kaxúyana no rio Kaxuón. Depois disso, passou a fazer viagens para pesquisa todos os anos, foram essas:

- 1945: Outubro a dezembro. Grupo Kaxúyana no Rio Trombetas. Pesquisas etnográficas e linguísticas.
- 1946: Outubro a dezembro. Grupo Kaxúyana no Rio Kuhá, um afluente do Rio Trombetas. Pesquisas sobre a imagem do mundo religioso.
- 1947: Setembro a novembro. Grupo Káhyana no Rio Kaxpakúru. Pesquisas sobre a cultura material.
- 1948: Agosto a dezembro. Nova visita dos Kaxiíyana no Rio Trombetas. Pesquisas sobre a cultura material e espiritual.
- 1949-1950: Novembro a Janeiro. Índios Parukotó no Rio Mapuera. Pesquisas da cultura material.
- 1950: Agosto a dezembro. Tiriyo no alto Paru de Oeste.
- 1951: Junho a julho. Hixkaruyána no Rio Nhamundá.
- 1952: Setembro a dezembro. Grupo Tiriyo no Rio Kumaruweni.
- 1953: Setembro a dezembro. Tiriyo-Maraxó no Rio Panamá.
- 1954-1955: Dezembro a maio. Xawiyána e Hixkaruyána no Rio Nhamundá.
- 1955-1956: Agosto a Janeiro, Aparáí, Wáyana e Tiriyo-Aramixó no alto Paru de Leste.
- 1957: Junho a julho. Munduruku no Rio Cururu. A partir deste ano Protásio Frikel efetuou suas viagens de pesquisas sob o encargo do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Conselho Nacional de Pesquisas.
- 1958-1959: Agosto a abril. Levantamentos cartográficos de achadouros arqueológicos no Rio Erepecuru e estudos etnográficos na região da Serra Tumucumaque.
- 1959: Agosto a dezembro. Tiriyo no alto Paru de Oeste. Pesquisas sobre a estrutura da organização social.
- 1960: Janeiro a setembro. Pesquisas arqueológicas na Serra Tumucumaque, principalmente em cavernas. Simultaneamente pesquisas no campo junto aos Tiriyo sobre as suas tradições, para conseguir esclarecimentos sobre a arqueologia daquela região.
- 1961: Janeiro a março e agosto a dezembro. Continuação dos trabalhos de pesquisa do ano de 1960.
- 1962: Fevereiro a março. Primeiras pesquisas sobre a situação cultural contemporânea dos Xikrín, um grupo Kayapó no alto Cateté-Itacaiunas com a finalidade de conseguir comparações em relação à pré-cultura dos Tiriyo. Trabalhos arqueológicos na região do Itacaiunas.
- 1962-1963: Novembro a abril. Continuação das pesquisas junto aos Xikrín no alto Cateté-Itacaiunas. Coleta de material arqueológico na região da embocadura do Rio Cateté.
- 1964-1965: Agosto a Janeiro. Viagem aos Tiriyo na Serra Tumucumaque com a finalidade de adquirir coleções para museus etnológicos na Áustria,

República Federal Alemã, Dinamarca e Suécia (Viena, Munique, Colonia, Hanóver, Hamburgo, Luebeck, Copenhagen, Goeteborg).

1965: Agosto a outubro. Estudos entre os Tiriyo sobre a sua estrutura social. Pesquisas complementares de cavernas na Serra Tumucumaque. Descobrimto de um novo tipo arqueológico-cultural em Kantani.

1965-1966: Dezembro a Janeiro. Continuação do trabalho de campo junto aos Tiriyo sobre a sua estrutura social e trabalhos estatísticos.

1966: Abril a maio. Participação de uma excursão do Servido Nacional de Tuberculose visitando os Tiriyo. - Junho á setembro. Participação de pesquisas na região do alto Rio Xingu, enquadrado no "Projeto Alto Xingu". Seu trabalho de campo concentra-se principalmente aos índios Suia. - Além disso, realizou visitas breves para os diversos grupos indígenas desta area (Trumái, Kayabí, Yunína, Kamayurá)

1967: Junho a setembro. Continuação do trabalho de campo entre os Kayabí e Suiá no programa do "Projeto Alto Xingu" .

1968: Setembro a novembro. Estudos demográficos e genéticos entre os Tiriyo no Rio Paru de Oeste.

1969: Coleta de material botânico e seus preparados farmacêuticos para uma obra sobre "Plantas medicinais" dos Tiriyo e seu emprego. Esta viagem foi realizada em companhia do Dr. Paulo Cavalcante, diretor da repartição botânica do Museu Goeldi.

1970: Coleta de dados demográficos entre três grupos de tribo: Tiriyo, Kaxúyana e Ewarhoyána-Xikoyana. Estes estudos serviram de preparativos para um trabalho planejado sobre a mudança econômica entre os Tiriyo.

1971: Viagens-coletas aos Kaxúyana, Parukotó e Munduruku.

1972: Estudos etno-históricos entre os Tiriyo. Pesquisas sobre o seu modo de vida seminômade.

1973: visitando os Tiriyo.

1974: visitando os Tiriyo. (BECHER, [s/d]. p. 296 . 297)

O Brasil acabou se tornando sua segunda pátria, sendo naturalizado em 1963, permitindo sua entrada como cientista efetivo no quadro de funcionário do Museu Paraense Emílio Goeldi, chegando ao cargo de diretor-suplente na seção de Antropologia. Com isso, ele deixou a ordem dos franciscanos para dedicar-se exclusivamente à pesquisa indígena, feita no campo e no museu. Seu amigo, Hans Becher, lhe descreve como: "Ele era amado pelos índios e venerado como um pai, principalmente pelos Tiriyo os quais estava em contato permanente por mais de vinte anos, Mas ele também os amava, sobretudo e adaptou-se completamente nas suas culturas." (BECHER, [s/d]. p. 295). Em 27 de setembro de 1974, ele falece em Belém, e como última descrição ele é tido como "um amigo sincero dos índios" (BECHER, [s/d]. p. 298).

1.6. OS XÍKRIN: SOCIEDADE E CULTURA INDÍGENA

De acordo com o livro de Lux Vidal "MORTE E VIDA DE UMA SOCIEDADE INDÍGENA BRASILEIRA" de 1977, os Xikrín são pertencentes aos Kayapó Setentrional, e grupo linguístico Jê. Tem por divisão espacial, os que residem às margens do rio Cateté (grupo escolhido para esse trabalho, tendo em

vista a localização de coleta dos objetos), e os localizados nas margens do rio Pacajá.

Segundo explicação de Lux, a denominação %Xikrín+ é dada da seguinte forma:

Os informantes dizem que é nome dado pelos %cristãos+, mas na realidade era uma denominação dada pelos %Mã-ã-mray-re+ ao grupo situado no nordeste de suas aldeias. Frikel (1968:7) afirma que os XIKRIN do Cateté lhe disseram que esta palavra não pertencia a sua língua. Mas isso não é certo, pois na verdade a pronúncia é %Tchikrã+, e este nome existe. O que acontece é que os %Rut-Karôt+ (autodenominação do XIKRIN do Cateté) nunca se denominaram %Tchikrã+, designação introduzida posteriormente pelos brancos. O grupo denominado %Chicrís+ pelos %Mã-ã-mray-re+ era chamado de %Djore+ (hoje extintos) pelos %Rut-Karôt+ e %Gorotire. (Negrito e caixa alta, introduzidos pela autora. 1977, p. 14)

Alguns relatos de pessoas mais idosas da região apontam que houve incursões e expedições punitivas dirigidas contra as aldeias Kayapó, na época da extração de borracha e mais tarde da castanha. Entretanto, Lux afirma que faltam informações mais concretas sobre esses episódios.

A autora também conta que os Xikrín foram vistos pela primeira em 1952, quando um bando entrou em contato com o %Posto Las Casas (Pau D'Arco) do SPI.+ E que o histórico do grupo entre os anos de 1962 e 1963 é bem documentado pelo pesquisador Protásio Frikel, que esteve duas vezes entre eles, e em 1966 começou o trabalho de assistência missionária. E foi pelos conselhos deste pesquisador e Frei Gil Gomes, que Frei José Caron empreendeu o trabalho de recuperação do grupo Xikrín do Cateté.

Entre os anos de 1964 e 1982, contou com a ajuda da %FUNAI e o Comitê de Ajuda aos Xikrín, composto por Lux Vidal e pelo Dr. José Paulo Botelho, da Escola Paulista de Medicina. De 1982 a 1987 os Xikrín receberam assistência através do Convênio FUNAI/CVRD. Em 1988 e 89, porém, ficaram desassistidos devido à omissão total da FUNAI+ (1991, pg. 318).

Sendo que em 1967, o grupo chegou ao número de 94 indivíduos, dada a situação onde alguns regionais faziam das aldeias, lugares de %pousada+, contaminando os indígenas com doenças. Porém, depois da assistência de Frei José Caron, o número chegou a 141 indivíduos, ou seja, %entre 1969 e 1972 houve um aumento populacional de 23,5%. Hoje o grupo conta com 177 indivíduos (23%

subterrâneos comendo o irmão assado. Conseguiram matar dois. Depois subiram depressa. Tinham amarrado, cada um, um facão grande nas costas. Os índios lá em cima tinham se juntado e preparado água quente. Os dois índios saíram primeiro subindo pelo cipó. Os homens subterrâneos vinham atrás e os índios mataram muitos. Depois jogaram água quente e cortaram o cipó pelo qual tinham subido. O cipó caiu e os %puka-kam-kuben+¹² morreram todos. E assim eles não vêm mais. (mito 2 . %Os homens subterrâneos+ 1977, p. 207).

Nos anos de 1957 e 58, os Xíkrin do Cateté viviam em uma grande aldeia, e nessa época coordenaram uma expedição guerreira contra os Assuriní. A expedição se dividiu em duas fases: a primeira compreendia a categoria de idade dos homens casados com filhos pequenos. E a segunda pelas categorias dos homens maduros com filhos crescidos; velhos e os homens iniciados, às vezes casados, porém sem filhos. Também neste ano realizaram pela última vez o ritual de iniciação %mKutop+e nomeação %Bep+.

Em 1960 Bemoti (líder dos Xíkrin na época) foi à Marabá, e na volta encontrou um homem chamado José (%Bep-Djom+) que havia conhecido um tempo antes no posto de Las Casas. José era filho de pai %Gorotire+ e mãe Xíkrin. Acompanhou Bemoti até o Cateté e aconselhou o grupo a construir a aldeia perto do rio Cateté. Assim fizeram e foi onde Protásio Frikel os encontrou em 1962.

Em 1963, Frikel publicou um relatório sobre a situação dos Xíkrin, intitulado %Notas sobre a situação atual dos Xíkrin do Rio Cateté+, onde a pesquisadora Luz Vidal frisa alguns pontos importantes.

Em 1962... a sua vida tribal funcionava normalmente conforme um levantamento feito na ocasião, o grupo contava com cento e sessenta e quatro pessoas... este grupo de gente estava agasalhado em onze casas, dispostas circularmente, formando pois uma aldeia de tipo tradicional. (Frikel, apud. Lux, p. 38)

Analisando as mudanças ocorridas entre 1962 e 1963, ele aponta que: %No espaço de um ano... houve uma cisão no grupo, motivada pela atitude em relação aos civilizados, ou em termos mais gerias, em relação aos produtos da civilização+(Frikel, apud. Lux, p. 34).

Contextualizando o que seriam esses %produtos da civilização+, o pesquisador discorre:

¹²%puka-kam-kuben+terra/ dentro/ gente, homens subterrâneos.

Em 1963 havia duas aldeias. Os conservadores, sob a direção do velho chefe Bep-Karoti, ficavam na aldeia antiga. Os progressistas, sob a direção de Bemoti, filho mais velho de Bep-Karoti, foram instalar-se à margem do Itacaiunas na Boca do Cateté para poder entrar em contato mais facilmente com os regionais, ou seja, os castanheiros. Os índios esperavam muito destes contatos e da possibilidade de intercâmbios com os civilizados. Mas aos poucos foram cruelmente decepcionados. Foram explorados e contraíram doenças que os dizimavam. (Frikel, apud. Lux, p. 35).

Como consequência: Toda a organização social estava profundamente alterada, devido, sobretudo à ausência da casa dos solteiros e ao abandono das festas tradicionais. (Frikel, apud. Lux, p. 35).

Por último: Os índios tomavam consciência de que a sua tentativa não lhes tinha trazido as vantagens com as quais eles contavam. Cientes de ter sido explorados e desprezados pelos **kuben-punúq** (civilizados ruins). (Frikel, apud. Lux, p. 35).

Para concluir, Frikel diz: A aproximação dos Xíkrin à frente pioneira nacional tinha sido completamente negativa, em um ano, perderam 10% de sua população, vários jovens por outro lado... foram-se embora para os castanhais e outros lugares, abandonando a aldeia. (Frikel, apud. Lux, p. 35). Houveram casos de doenças venéreas, comuns entre os regionais. Em 1963, segundo Frikel, houve um surto de gripe e também uma epidemia de um mal não identificado, que causaram a morte de 12 indígenas, entre os meses de janeiro e março. Mais cinco mortes por hemiplegia esquerda¹³. E mais seis casos no grupo do centro; com isso, o saldo dos contatos gerou uma perda de 10% da população.

Em 1966, os indígenas já tinham regressado para o antigo local onde residiam, que chamavam de **Bukatingrö**, que estava localizada no Pacajá. A assistência missionária, empreendida por Protásio Frikel, Frei José e outros, tinha como primeiro objetivo estabilizar o grupo. Para isso, eles trouxeram de volta aqueles que tinham abandonado a aldeia, e evitavam que os índios entrassem em contato com os regionais para fazer trocas desvantajosas ou que fizessem viagens à Marabá. O segundo objetivo era dar condições para que eles se reestruturassem enquanto grupo social, para isso, houve assistência médica, construção de um campo de aviação, e a organização de uma atividade manufaturada em busca de

¹³A hemiplegia é uma paralisia cerebral que atinge um lado completo do corpo, impossibilitando os seus movimentos.

recursos para a aquisição de produtos. No final de 1966 o total de indivíduos limitava-se a 92 pessoas.

Porém, o ano de 1967 foi um marco de conquistas para os Xikrín, pois, em primeiro lugar, os jovens que tinham abandonado a aldeia para trabalhar, regressaram a fim de fazer parte do corpo social, que a seu ver, lhes trariam benefícios que não experimentavam entre os regionais. Em segundo lugar, conscientizados por Frei José, eles começaram a ver com intransigência a presença dos regionais em suas terras. Com isso, houve uma recuperação gradativa das instituições tribais (Vidal, 1977, p. 40). Apesar deste cenário, a autora afirma que até o presente momento, as mudanças ocorridas não haviam tido influências diretas, por parte da civilização, no comportamento social do grupo, e ainda não tinham sofrido nenhuma forma de catequese.

Durante a atuação de Frei José, o grupo melhorou seu estado de saúde, com importante diminuição na taxa de mortalidade. Em se tratando da subsistência dos Xikrín, não existiam problemas, pois a região do Cateté era rica em caça, pesca e produtos silvestres, além da terra ser muito propícia para agricultura. Entretanto, nessa época já dependiam de equipamentos oriundos da civilização, como: espingardas e cartuchos para caça, ferramentas para trabalho da roça e coleta da castanha, forno de metal para o preparo da farinha de mandioca; e outros produtos como: redes, cobertores, sal, panelas, miçangas e roupas, que eram de igual importância. Todos esses produtos eram conseguidos através de atividades mercadológicas na região, oriundas das coletas de castanha do Pará e a coleta de mariscos.

O encarregado da venda dos produtos era Frei José, e a renda era convertida integralmente para benefício do grupo, na forma de bens que eram repartidos igualmente entre as famílias, mas também atendia a pedidos individuais. O missionário havia conseguido alguns auxílios que eram destinados a gastos gerais como: a manutenção da pista de pouso, o pagamento de viagens aéreas para doentes e transporte de mantimentos, a compra de algumas canoas e dois barcos de motor para o transporte de castanha, e o pagamento de um salário para o casal, Joaquim e Maria, que o ajudavam. Em dezembro de 1970, por motivo de saúde, Frei

José deixou os Xikrín, acabando a fase de recuperação do grupo por meio da assistência missionária.

Apesar de seu território ainda não ser demarcado, naquela época não havia o confronto com os fazendeiros, por não existirem fazendas próximas, e por causa do medo dos regionais, frente aos Kayapó. Os trabalhos da Transamazônica ainda não atingiam o grupo, e os projetos de mineração não passavam de ameaças, mal definidas. Por tudo o que tinha sido feito, o grupo estava em nítido crescimento, e contavam com a ajuda médica do Dr. João Paulo Botelho, que ministrou todas as vacinas, atualizando as defesas imunológicas dos Xikrín, e mantinha sempre o estoque de remédios em dia para qualquer emergência.

Apesar dos ajustes dos quais não tinham como escapar, os Xikrín adaptaram-se à nova situação, voltando a manifestar na sua vida cotidiana um certo gosto de viver, expresso na retomada de diversos rituais e brincadeiras, na animação que reinava na casa dos homens, na preparação de uma expedição coletiva ou simplesmente no convívio familiar. (Vidal, 1977, p. 42).

Desde o início da graduação somos instigadas/os a olhar com mais cuidado para minorias políticas (são grupos sociais que têm seus direitos garantidos pela constituição, porém na prática das dinâmicas sociais são invisibilizados e silenciados), que antes passavam despercebidas pela nossa visão, mas esse olhar foi treinado de forma crítica para localizar e separar discursos advindos, na maioria das vezes, de maneira vertical, onde o ditado: *manda quem pode, obedece quem tem juízo*+se aplica inquestionavelmente, à medida que, falar de povos indígenas é quase uma afronta aos ideais colonizadores, burgueses e exaltadores da Belle Époque, na sociedade belenense.

E toda essa discussão perpassa sobre questões de silenciamento, discriminação e violência, fatores que advêm de épocas longínquas, onde nosso ponto de partida está na colonização e todos os eventos que ocorreram desde lá. Já se passaram séculos desde o infortúnio da *ocupação arbitrária*+de Pedro Álvares Cabral, porém o que vemos são valores e ideologias de inferiorização que se perpetuam comportamentos colonizadores que se propagam e se espalham como pequenos grãos de poeira, a ponto de, em pleno século XXI, cinco séculos depois da colonização vemos, ouvimos, e passamos por situações idênticas às vivenciadas em 1500.

Um conjunto de problemáticas que alcançam todos os grupos da sociedade, com exceção do homem hétero normativo, branco, cristão, rico. Na verdade essas características deixaram de serem adjetivos, para se tornarem padrão de vida e conduta, e tudo que estiver fora desse universo precisa ser silenciado, excluído ou exterminado, infelizmente esta última palavra tem vindo à tona com muito mais frequência do que gostaria de ver, tomando proporções alarmantes e assustadoras, para qualquer um que não faça parte desse grupo hegemônico padronizado como universal.

Para o segundo capítulo farei um mergulho mais aprofundado sobre cultura material, entendendo desde seus significados e conceitos, até como isso é visto pela sociedade, de que forma a cultura material interfere nas relações, e como ela pode ser vista à luz da museologia. Neste capítulo também tratarei sobre as dificuldades de obtenção de informação com relação à etnia escolhida, com relação à coleção e aos objetos de maneira individual, atentando para a atmosfera de valores e significados que cada um possui, e como constituintes de uma cultura material diferente da minha; e como essa dificuldade foi responsável por muitos entraves na realização dessa pesquisa.

No terceiro capítulo trarei uma reflexão sobre o curso de Museologia na Ufpa, frente ao patrimônio indígena, abordando os erros e os acertos dentro desses quatro anos de graduação. Elencando em quais pontos a grade curricular me ajudou, fornecendo uma base para a construção desse trabalho; e onde ficaram as lacunas sobre esse assunto, tanto no quesito material, quanto nas discussões. Porém, sem perder de vista a pouca idade do curso, a quantidade de recursos, os esforços incansáveis do colegiado que conta com um número baixíssimo de indivíduos, mas que mesmo assim consegue equilibrar o peso de carregar uma graduação em uma universidade pública.

2. CAPÍTULO II: DA COLONIZAÇÃO AO MUSEU

2.1. A COLONIZAÇÃO

É de conhecimento geral que o processo de colonização transcorrido durante anos foi o grande responsável pela construção e desconstrução da sociedade tal qual conhecemos hoje, e com isso temos vários processos desagradáveis que encontram explicação se analisado sua gênese. Dentre tantos

processos, a principal discussão nesse trabalho é o que fundamenta o entendimento da atmosfera de valorização de uma raça em detrimento da outra, e desse eixo central saem todas as outras discussões que serão tecidas nesse capítulo.

Com a invasão dos Portugueses ao nosso território, o contato com as sociedades existentes foi imediata, contato esse que seria impossível de não acontecer, já que uma das ações do povo português foi explorar o máximo de território que conseguissem. Com essa ocupação à base da violência, houveram vários processos de subjugação, física, emocional, simbólica (a medida que subjugaram a cultura indígena). Infelizmente, nossa sociedade e toda sua construção histórica desde 1500, foram edificadas sobre esse prisma de agressão, que inevitavelmente costurou todas as relações sociais que vivenciamos até hoje.

Com essa atmosfera de imposição e desrespeito, tanto com indígenas, como com os negros que também fazem parte de nossa construção histórica, foi ensinada uma cartilha de bons costumes, que seria um conjunto de regras importados da Europa, que ditavam as regras de comportamento, ignorando a diversidade etno-cultural. E assim tivemos vários processos de apagamento de identidades, dentre eles: a catequização.¹⁴ (RIBEIRO, 1994. p. 190), etc.

2.2. O COLECIONISMO

Foi com a descoberta¹⁵ (RIBEIRO e VELTHEM, 1992, p. 103) do Novo Mundo que as ações de colecionismo começaram. Os artefatos se tornaram conhecido na Europa através de relatos orais, gravuras, etc., e se tornaram artigos de apreciação pelos seus aspectos exóticos e pela raridade dos materiais utilizados na construção de uma imagem estética.

Num primeiro momento os objetos faziam parte da construção dos Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras de Maravilhas (RAFFAINI, 1993, p. 159), os quais se multiplicaram pela Europa de forma crescente entre a classe mais

¹⁴Dele também surgiu o conceito de aculturação, segundo o qual o contato com culturas do mesmo porte, ou mais dominadoras, pode acarretar a incorporação ou a influência em culturas de populações avassaladas e de pequena expressão numérica. RIBEIRO, 1994. p. 190.

¹⁵ Utilizei essa palavra com base no texto "Coleções etnográficas Documentos materiais para a história indígena e a etnologia" de Berta Ribeiro e Lucia Velthem, porém não concordo com a denominação por traduzir o pensamento de superioridade europeia em detrimento dos indígenas, como se eles estivesse perdidos e os europeus fossem seus salvadores que os acharam e os livraram de um futuro de morte, englobando também a visão religiosa ao processo.

abastada, pois significavam poder monetário, status, no seio da sociedade burguesa, nesses gabinetes podia se encontrar de tudo, como: pedras, vegetais, animais empalhados, porém os objetos mais requisitados eram os que continham plumárias. (RIBEIRO e VELTHEM, 1992, p. 103).

Durante a segunda metade do século XVIII até fins do século XIX, viajantes e naturalistas tiveram um grande papel a formação dessas coleções, pois eles estiveram muitas vezes na América, fazendo pesquisas, ou explorando territórios, recolhendo matérias naturais, com objetivos de identificação. Atrelado a isso, também faziam a coleta de objetos artesanais, cujos destinos seriam a Europa, em instituições públicas que começavam a entrar no mercado de exportação desses bens, para a constituição de suas coleções informativas sobre o universo do homem ocidental. (RIBEIRO e VELTHEM, 1992, p. 104).

As expedições que voltam dos países longínquos trazem, com efeito, não só mercadorias altamente vantajosas, mas também todo um novo saber, e novos semióforos: tecidos, ourivesarias, porcelanas, fatos de plumas, ídolos, fetiches, exemplares da flora e da fauna, conchas, pedras afluem assim aos gabinetes dos príncipes e aos dos sábios. Todos esses objetos, qualquer que fosse o seu estatuto original, tomam-se na Europa semióforos, porque recolhidos não pelo seu valor de uso, mas por causa de seu significado, como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas. (1993, p. 160 RAFFAINI apud. POMIAN, 1985, p. 77).

Contudo, no final do século XIX, o colecionismo muda seu significado de coleta pela curiosidade, para busca de evitar a perda cultural dos indígenas (na época foi amplamente difundida a ideia de extinção dos índios, por conta das perdas quantitativas, ocorridas pelo processo de colonização), como também pela compreensão de que a origem da evolução humana estava compreendida neste universo material.

De acordo com Raffaini¹⁶, a %cultura da curiosidade+¹⁷ se torna elemento principal entre os eruditos nos séculos XVI e XVII, tendo ingressado na pauta de cultura no final do século XV, a %cultura da curiosidade+foi banida no final do século XVII, a causa do banimento se deu pela frente contrária, constituída pelos cientistas da época, frente aos pesquisadores e naturalistas, a afirmação era de que o processo de coleta de pesquisadores e naturalistas, não seguia as normas

¹⁶Em Museus contemporâneos e os gabinetes de curiosidades. 1993, p. 163.

¹⁷ Termo criado e utilizado por Raffaini ao explicar sobre os processos de coleta e construção de gabinetes de curiosidades, e museus.

acadêmicas, sendo as informações comprometidas pelo eu que quem as produzia, sendo assim, não podiam ser tomadas como conhecimentos fidedignos ou passíveis de aceitação, o mesmo que aconteceu com os folcloristas¹⁸. Assim:

O nascimento do saber científico coloca a necessidade de adestramento do conhecer, a necessidade do método. A curiosidade se toma, então, um vício capaz de perverter o conhecimento, na medida em que ela não traça limites, não tem regras nem um método, como o que é proposto no século XVIII. (RAFFAINI, 1993. p. 163).

Com isso, os gabinetes de curiosidades se transformam em gabinetes de história natural subordinados a estudos científicos. Mais tarde, tanto os gabinetes quanto os pequenos museus, passam a tutela de universidades, se tornando definitivamente lugares institucionais, onde as prerrogativas e propósitos são estritamente científicos.

Toda essa coleta exaustiva configura a forma de contato entre os índios e os brancos, onde a apropriação dos bens, serviços e até pessoas, retratam o descaso com o outro, representando a realidade do colonialismo exercido pela metrópole e mais tarde copiado e exercido pelos estados nacionais em detrimento de populações indígenas. O conhecimento alcançado nesse período não pode ser questionado, porém os métodos utilizados para tal fogem ao senso natural de humanidade, para cada objeto coletado, aldeias foram dizimadas, culturas foram silenciadas, pessoas foram escravizadas, então no fim restou um conhecimento manchado pelo sangue dos nossos ancestrais, e que ainda hoje se concentra na Europa, onde a grande massa de nossa história contada através dos objetos está guardada em grandes instituições museológicas.

2.3. COLEÇÃO: SIGNIFICADOS E CONCEITOS

De acordo com o livro: *Conceitos chave da Museologia*, coleção possui vários significados e sentidos diferentes sendo eles alterados de acordo com o tempo e a inserção de novas perspectivas. Dentre esses significados, trago os que chamam mais atenção se inseridos no contexto da reserva técnica, da aquisição das peças, e da coleção que é o objeto de estudo deste trabalho.

A primeira se insere diretamente na forma como esse acervo foi adquirido, levando em consideração o que foi apontado anteriormente no sentido da

¹⁸ Termo utilizado por Peter Burke em *Cultura Popular na Idade Moderna*. 1989.

coleta e pesquisa desse material. [a.] os objetos coletados do museu, adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa (2014, p. 33. DESVALLÉES e MAIRESSE, apud BURCAW 1997). Os objetos da coleção Xikrín foram coletados justamente por exemplificar uma realidade diferente, que deveria ser estudada, preservada; sendo os objetos trazidos para a salvaguarda da reserva com o intuito de preservar a memória desses indivíduos.

A segunda se insere no contexto do estudo feito pela Rita de Cássia, que se constitui como o primeiro estudo feito para essa coleção em específico, com a finalidade de iniciar um processo de comunicação desse material que estava guardado há tanto tempo. Nesta perspectiva, a coleção é concebida simultaneamente como o resultado e como a fonte de um programa científico visando à aquisição e à pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do homem e de seu meio. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2014. p. 33).

Na terceira proposição, é trazido o conceito segundo Pomian, que é um grande nome para essa discussão sobre coleção, que segundo ele:

Todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar. (2014, p. 23. DESVALLÉES e MAIRESSE, apud. POMIAN, 1987).

Com esse conceito a discussão se torna mais ampla por trazer a perspectiva de que a coleção precisa estar exposta ao olhar, concatenando com a ideia de Museu enquanto instituição que está pautada no tripé: conservação, pesquisa e comunicação (AQUINO, 2007. p. 58). Aqui abro um parêntesis para adicionar ao pensamento desse autor, a documentação que é muito importante para a museologia e os museus, sendo um dos responsáveis pelo processo de musealização dos objetos, tendo papel primordial na coleta, processamento, e difusão de informações. Assim fica claro que uma coleção também precisa exercer seu papel social de comunicar, caso contrário são somente objetos guardados sem nenhuma expressão social.

Outro olhar sobre as coleções é de Reginaldo Gonçalves, onde ele discorre sobre coleções e museus e como eles eram tratados a partir de uma

perspectiva secundária se relacionados com pesquisas de cunho etnográfico, onde ele explica %Na melhor das hipóteses, encontraríamos menção a coleções e museus como fontes de dados para a pesquisa etnográfica, sobretudo dados relativos à chamada «cultura material». (GONÇALVES, 2007. p. 45) Ainda sobre esse olhar secundarista de coleções ele afirma:

Na medida em que esse papel vem a ser problematizado, a %coleção+(ou a prática do %coleccionamento+) ganha relevo enquanto uma categoria de pensamento. Primeiramente, desempenhando uma função mediadora essencial, e qualificando esse processo mesmo de apropriação de objetos retirados das chamadas sociedades ou culturas %primitivas+, e sua transformação em %objetos etnográficos+ preservados e expostos nos museus ocidentais. Por esse prisma, a coleção aparece como uma categoria histórica e culturalmente relativa, própria do ocidente moderno e sujeita às suas transformações intelectuais e institucionais. (GONÇALVES, 2007. p. 45).

Ou seja, para ele o significado de coleção se mantém mutável, assim como sua compreensão ao longo do tempo, passando de objetos pertencentes aos gabinetes de curiosidades, até a concepção da materialidade atrelada ao intangível como forma de entendimento completo do que venha a ser um artefato; sendo essa mudança influenciada pela cultura, tempo, características intelectuais e concepção individual de cada instituição, seja ela privada ou particular.

Para aprofundar a discussão sobre coleção, Gonçalves faz uma breve análise sobre os escritos de Krzysztof Pomian, e trás o conceito de que a coleção se estabelece como uma mediadora entre o visível e o invisível, assim ele explica que: %o caráter universal da coleção deriva, segundo o autor, do papel mediador que ela desempenha entre os espectadores e o mundo %invisível+do qual falam os mitos, as narrativas e as histórias+ (GONÇALVES, 2007. p. 46). Ou seja, na concepção do autor, os objetos se compõem como representantes do mundo visível, e está sobre eles a responsabilidade de explicar também o mundo invisível, que nesse caso é entendido como a tradição oral de determinada sociedade.

Por esse motivo, Pomian dá a esses objetos o nome de %semióforos+, explicando que estes objetos já não possuem mais seus sentidos originais, agora estão permeados pelos sentidos museais. Em outras palavras: uma flecha produzida pelos Xikrín, em seu contexto de origem possui o significado de um instrumento utilizado para caça ou guerra; porém a partir do momento em que ela é encontrada dentro da reserva, longe do seu contexto original, ela continua sendo uma flecha,

contudo, nesse momento ela possui o significado de um instrumento que conta os saberes e fazeres, os costumes, etc., desse grupo indígena. Com isso, podemos entender que os artefatos possuem duas camadas de compreensão, e uma não é mais importante do que a outra, pelo contrário, as duas somam-se na tentativa de representar museologicamente uma cultura.

Aqui abro um grande parêntesis para tratar sobre representatividade. Existe uma segunda vertente que contraria de certa forma o sentido exposto acima, que não deixa de ser mais um caminho a se analisar nessa vasta discussão. A construção de uma coleção implica retirada de objetos de seu contexto original com a finalidade de representação dessa cultura, para isso são feitos recortes, o que coletar ou não, o que representa ou não, - por conta desses recortes, que são necessários ou voltá-riamos à época dos gabinetes lacunas são formadas -, juízos de valores são formados, na maioria dos casos o que prevalece é o olhar do branco sobre a cultura indígena, ou seja, como conseguir uma representação real+ dessa cultura, se quem fez o recorte não foram os indígenas? Fatalmente, o recorte se constrói como falho e mais, no final do processo de nada adiantou formar uma coleção representativa+ se os próprios indígenas não se sentem representados por ela, a ressonância¹⁹ dessa coleção não vai passar dos pesquisadores.

Para amenizar esse contexto, - que é maioria em se tratando de coleções etnográficas e museus -, está sendo difundida por todo o Brasil a prática de envolver a população indígena nos processos de musealização do seu patrimônio material e imaterial. Já temos vários exemplos dessas conquistas, como o Dossiê da arte gráfica dos Wajãpi, cujo esforço em registrar esse patrimônio partiu do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), porém teve participação direta dos indígenas, desde a produção de oficinas, até a construção documental do dossiê. Uma exposição²⁰ sobre eles também foi montada no Museu do Índio em São Paulo, onde a proposta da exposição foi incluir a participação deles na montagem da exposição, selecionando objetos, transportando, escolhendo pessoas que os

¹⁹ Termo utilizado por Reginaldo Gonçalves em *Ressonância, materialidade e subjetividade*+2005.

²⁰ Texto: *Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia de sentidos*+de Regina Abreu, 2005. p. 119.

orientariam na montagem, os músicos que tocariam na abertura, deste modo, sendo uma exposição sobre eles, por eles e para eles.

Outro exemplo de grandes avanços é o Museu Magüta²¹, que nasceu dentro da comunidade dos Ticuna, como uma demanda própria e um esforço contra a violência cotidiana vivida por eles, no município de Benjamim Constant no estado do Amazonas. Uma iniciativa deles, onde tudo, desde a concepção, até a montagem do espaço de exposição, foi orquestrado e executado por eles, com a ajuda de consultoria dos brancos, mas essa discussão será aprofundada mais a frente.

Retomando a discussão sobre coleção, Reginaldo trás para a discussão Clifford Geertz que analisa a coleção enquanto prática social, onde ele afirma a construção de uma coleção como sendo um processo permeado por valores de ordem, epistemológica, estética e política+ (GONÇALVES, 2007. p. 49), entendo esse processo de construção como limitado dentro dos parâmetros de diversidade que uma cultura possui, desta forma:

Uma coleção é sempre parcial, ela jamais atinge uma totalidade. Pela sua natureza mesma, ela problematiza essa totalidade, já que uma coleção jamais se fecha. Trata-se, portanto de um conhecimento sempre situado, produzido a partir de um sujeito situado numa posição relativa. Um sujeito limitado a produzir, portanto, verdades parciais+ (GONÇALVES, 2007. p. 49).

2.4. PATRIMÔNIO INDÍGENA E CULTURA MATERIAL

De acordo com Teresa Scheiner²², a cultura material é definida como a totalidade de objetos físicos criados por um grupo social para a satisfação de suas necessidades+ (2015, p. 17. SCHEINER apud. MERRIAN-WEBSTER. [s/d] [s/n]). Entretanto, de forma mais ampla ela acrescenta que:

A cultura material inclui não apenas objetos móveis (artefatos), mas também tudo aquilo que indica ou comprova, por meios palpáveis, as relações entre os grupos humanos e seu ambiente: ocupação humana e modos de uso do território, espaços construídos, a escrita e a arte. (SCHEINER, 2015. p. 17).

Por isso, um dos objetos de estudo da cultura material é o processo de coleção e colecionamento que discuti acima, atrelado a isso, estão os estudos etnográficos sobre coleções indígenas, o qual se constitui o foco principal dessa pesquisa.

²¹ A descoberta do museu pelos índios+. José Freire. 1999.

²² Texto: Cultura Material e Museologia: considerações+Teresa Scheiner. 2015.

Sobre essa discussão Regina Abreu²³ afirma que a especificidade da cultura material é de objetificar culturas, no sentido de tornar palpável de alguma forma os estudos etnográficos construídos em campo pela antropologia. Com isso, as coleções formadas pelos antropólogos nesse processo de estudo tende a criar visões cristalizadas ou narrativas equivocadas. Como discuti acima, algumas vezes o discurso parte de forma vertical, onde o pesquisador toma o local de fala para si, se colocando acima do indivíduo estudado, nesse caso os indígenas.

Porém, o trabalho de um antropólogo também é o de construir subjetividades, inclusive formulando interpretações sobre seu objeto de estudo. Sobre essa questão, alguns antropólogos entendem que esse processo se constrói como a busca pelo conhecimento do outro, mas que trazem indagações sobre si, e tudo esse universo contribui para a construção da concepção humana.

Abreu aponta que no Brasil, a construção da antropologia ocorreu de maneira diferenciada dos outros países, que se centraram em estudar outros países, aqui a antropologia brasileira nasce com a preocupação de estudar as culturas presentes dentro dos seus limites territoriais, contribuindo diretamente para a construção da nação brasileira. Dessa feita, a autora aponta que até os anos 50, os antropólogos se dedicaram aos estudos de povos exóticos ou radicalmente diferentes da sociedade do observador, ou seja, a sociedade ocidental moderna. Desse início, a antropologia caminhou para estudos com ênfase em diferentes processos de contato, advindos de projetos de expansão e colonização, destes povos. (ABREU, 2005. p. 102).

Dando-se nas décadas de 70 e 80, o foco em estudos sobre sociedades indígenas e do campo, cujo principal desafio estava na compreensão dos diferentes aspectos comportamentais nacionais, ou o ethos nacional²⁴. No início dos anos 70, os antropólogos começaram uma tendência de estudos em grandes cidades, dando origem a antropologia urbana; e no início dos anos 80, eles passaram a se dedicar aos estudos de ciências sociais no Brasil; nesta época a antropologia passou a se indagar acerca da sua trajetória.

²³ Texto: Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia de sentidos de Regina Abreu, 2005. p. 100.

²⁴ Expressão utilizada por Regina Abreu em Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia de sentidos, sendo a palavra ethos de origem grega e que determina um conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região.

A partir desse breve histórico, Regina conclui que se nos primeiros anos da Antropologia, ela se preocupava com o estudo de sociedades %exóticas+, se tratando de populações indígenas, no início do século XXI as fronteiras entre o observador e a sociedade, vêm se dissolvendo à medida que os povos indígenas tomam para si muitos discursos e instituições que faziam parte somente das relações do homem moderno ocidental. O exemplo disso é a instituição Museu, que antes era restrita ao mundo ocidental, mas vem adquirindo espaço entre eles, por entenderem essa instituição como mecanismo atual de reafirmação de identidades, posicionamentos, e muitas outras contrapartidas positivas que o museu pode levar para essas sociedades.

Desta feita partirei para análises focadas na cultura indígena e seu patrimônio, como eles têm sido representados dentro das instituições museológicas; e para exemplificar essa discussão, trarei a análise para mais perto com uma reflexão breve sobre a realidade dos museus de Belém, tendo em vista o MABE (Museu de Arte de Belém), e por fim uma breve discussão sobre a musealização de bens materiais e imateriais, usando como exemplo de sucesso nesse processo, o MuseuMagüta, que foi mencionado anteriormente.

2.4.1. Representatividade indígena nos Museus: Museu de Arte de Belém

Muito se comenta, e se lamenta que os indígenas estejam perdendo sua cultura. Um indígena calçado e vestido com calça jeans, falando português, utilizando gravadores e vídeos ou morando em uma favela em São Paulo aparece aos olhos do público como menos indígena. Eles deveriam seguir suas tradições, se diz. E nós deveríamos deixá-los em paz, devolvê-los ao isolamento, para que possam seguir seus caminhos.

É claro que devemos muito as sociedades indígenas, e precisamos deixá-los em paz. A questão é como fazer isso. Certamente não é devolvendo-os a um isolamento que nunca conheceram, pois nós somos apenas mais um dos outros povos com que cada povo indígena manteve contato ao longo da história, seja através de trocas amistosas, seja de forma bélica.

Por outro lado, não somos %apenas+ mais um povo; nossa tecnologia nos faz especialmente perigosos e, ao longo desses 500 anos, a história não tem sido fácil para os indígenas, que tiveram que lutar para sobreviver a epidemias, guerras,

escravidão, aldeamentos e esforços de integração à população nacional²⁵. e foram poucos os que conseguiram. Como, então, sem isolá-los, mantendo-os em uma redoma de vidro, podemos contribuir para sua sobrevivência física e cultural? A questão da sobrevivência física impõe iniciativas objetivas: atendimento médico; garantia de território²⁶; punições a práticas de genocídio.

Entretanto, esses problemas podem ser superados a partir do momento em que as iniciativas governamentais ajudem a dar voz a esses povos. Vários são os exemplos de luta indígena, que conseguiram desbravar os campos de guerra %cozinhas+, porém, muitos são os casos de maior êxito quando o poder público se envolve nessa causa.

Para ajudar nessa luta por espaço e representatividade social, temos o museu como suporte para políticas governamentais e que pode ser utilizado como espaço para execução desses planos. Contudo, o que vemos no cenário atual é um total descaso com as instituições museológicas; contribuindo para a perda de possíveis locais de expressão artística para esses povos.

Trazendo a discussão para a nossa realidade, segundo o Cadastro Nacional de Museus²⁷, em sua plataforma digital Museus.br, estão cadastrados 54 museus no estado do Pará, dentre esses 34 se encontram em Belém, sendo distribuídos entre: museus tradicionais, casas de memória, ecomuseu e centros culturais. Dentre esses, estão sobre a gestão do Sistema Integrado de Museus, segundo a SECULT (Secretaria de Cultura do Governo do Estado) apenas 6, são eles: Museu Corveta Solimões; Museu de Arte Contemporânea e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas; Museu do Forte do Presépio; Museu de Arte Sacra; Museu do Estado do Pará; e Museu do Círio.

²⁵ %Culturas em transformação os índios e a civilização.+Clarice Cohn.

²⁶ %As populações indígenas têm direito a seus territórios por motivos históricos, que foram reconhecidos no Brasil ao longo dos séculos. Mas estes direitos não devem ser pensados como um óbice para o resto do Brasil: ao contrário, são um pré-requisito da preservação de uma riqueza ainda inestimada, mas crucial, a biodiversidade e os conhecimentos das populações tradicionais sobre as espécies naturais. O que se deve procurar, no interesse de todos, é dar as condições para que esta riqueza não se perca: é por isso irracional querer abrir todas as áreas da Amazônia à exploração indiscriminada. Fazem-se assim convergir os direitos dos índios com os interesses da sociedade brasileira como um todo.+Manuela Carneiro da Cunha, 1994. p. 271.

²⁷ Disponível

em:
[http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space\),space:\(filters:\(En_estado:\(PA\).](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space),space:(filters:(En_estado:(PA).)

Como panorama geral sobre esses museus é de conhecimento geral as seguintes informações: O Museu Corveta Solimões, é sediado dentro do navio do qual o nome do museu tem origem, e sua finalidade é contar a história da marinha no estado.

Sobre o Museu de Arte Contemporânea e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, é sediado no prédio intitulado Casa das Onze Janelas, o qual possui uma rica história dentro do contexto de formação da cidade de Belém, sendo sede de variados tipos de serviço, como um presídio e um hospital psiquiátrico. Atualmente costuma abrigar diversas exposições de arte contemporânea, incluindo o evento %Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia+e o %Arte Pará+.

O Museu do Forte do Presépio, que antes respondia pela denominação de %Museu do Encontro+ o qual fazia uma menção sutil, mas nada crítica, ao processo de colonização da Amazônia. Nesse espaço ainda é possível encontrar a mesma exposição desde que foi criado, uma exposição que tenta %contar+ essa história de %encontro+ entre Portugueses e sociedades indígenas, porém, como na maioria dos casos, todos os processos de violência e abuso sofrido pelos indígenas é ocultado, e como sempre as representações sobre essas culturas é feito a esmo sem qualquer explicação plausível ou conexão social e crítica sobre todo o sofrimento da colonização. Portanto, este museu não cumpre seu papel tem cumprido seu papel social de informar e educar, levando em consideração a veracidade dos fatos ali retratados.

O Museu de Arte Sacra fica abrigado dentro da igreja de Santo Alexandre, e como o próprio nome já aponta, seu intuito é mostrar o potencial da arte produzida em determinados períodos, com o enfoque no divino, no sagrado, na igreja, e nada além dessa temática é permitido. Tanto se preza por essa temática, que no passado, só era permitida a entrada nesse ambiente, vestindo-se trajas %adequados+, ou seja, nada que mostrasse muito o corpo.

O Museu do Círio também aponta sua temática logo pelo nome, abrigando uma coleção grandiosa sobre essa festa popular paraense, que é o Círio de Nazaré, se fazendo diversificado dentro de suas possibilidades ao trazer, em uma de suas salas expográficas, a festa da %Chiquita+ que acontece paralelamente ao Círio, mas que é considerada como uma manifestação profana, entretanto, a

representatividade desta festa, tanto dentro da celebração religiosa, quanto dentro do museu, se caracteriza como uma problemática a ser discutida.

E por fim, temos o Museu do Estado do Pará que segundo a definição dada pela SECULT: *possui uma diversidade de acervo composto por telas, mobiliário, acessório de interiores, fotografias, entre outros bens que incluem o próprio edifício, **testemunhos de diferentes contextos da história do Pará*** (grifo meu). Chamo a atenção para essa última frase, pois ao analisa-la me dei conta de que afirmar que este museu conta *testemunhos de diferentes contextos*, significaria dizer que este museu teria por consequência incluir em sua cadeia expositiva os grupos sociais diferentes que compõem a sociedade paraense; entretanto, o que constata-se naquele espaço é, mais uma vez, o reforço de apenas um período vivido em Belém, a Belle Époque, período de exaltação europeia, disseminação de desigualdades sociais, escravidão negra e indígena, dentre outros valores e conceitos que não representam a realidade social vivida na época e nem atualmente.

A partir desse pequeno e tímido resumo explicativo de cada museu presente na capital paraense, podemos perceber o evidente descaso com a cultura popular, indígena e negra, não se tem indícios de que algum dia esses grupos sociais já tiveram seu papel de representação dentro desses espaços, o que aflora dentro do coração, e enquanto museóloga é a crítica contra a disseminação de ideais exportados, e o repúdio contra o silenciamento e apagamento dessa parcela social, que se forma como maioria em termos quantitativos. Numa simples olhada no entorno de cada um desses espaços, é possível constatar que os mesmos estão mergulhados em um local da cidade que respira e transpira manifestações culturais do tipo popular, indígena e negra. Nem precisa ir tão longe, uma rápida pesquisa realizada ali naquele complexo, ver-o-peso e comércio, sobre essas culturas, daria material inicial suficiente para transformar essa realidade decadente dos nossos museus.

Por fim, faz-se urgente e necessária essa mudança de olhar, haja vista que os museus são agentes sociais que também formam opiniões e mais do que isso, são ferramentas importantes no processo de representatividade, construção de identidades, e ressonância. Porém, apesar de toda essa discussão, escolhi como

exemplo, para explicitar essa falta de representação indígena nos museus, o Museu de Arte de Belém, escolha feita por uma questão de posicionamento crítico em relação a mais um museu, e por se tratar de um museu que leva o título "Museu de Arte de Belém", mas que não valoriza os artistas locais, e muito menos a história local, além disso, pelo grande desconforto que um dos maiores quadros da coleção, me causa enquanto museóloga.

O Museu de Arte de Belém foi fundado em 1991, e é subordinado à Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), e tem sua sede no Paço Municipal, construído entre 1868 e 1883, sendo conhecido como Palacete Azul ou Palácio Antônio Lemos.

O prédio foi construído na fase de apogeu do revivalismo oitocentista, retomando o estilo neoclássico italiano, sendo hoje tombado pelo poder público nas instâncias federal, estadual e municipal. O acervo, segundo os últimos inventários da década de 1990, possui cerca de 1.500 obras, entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias e variados exemplares de artes aplicadas decorativas de mobiliário, cristais, vidros e porcelanas, procedentes do Brasil e do Exterior, com datação na maior parte das vezes entre os séculos XVIII e XX. (2014. p. 21 FIGUEIREDO apud. MALRAUX, 1951; AZZI, 2011).

Como proposta, esse museu tem por finalidade, levar o visitante a uma jornada pela época áurea de Belém, onde o que estava em pauta era o luxo, a riqueza, o glamour que brigava para estar próximo do que se vivia na França, sendo assim, sua coleção e sua exposição estão voltadas para suscitar no público a ideia de saudosismo por essa grande época vivida em Belém.

Entretanto, nem só de luxo vivia a população belenense, na verdade o glamour era privilégio de poucos, a maioria se encontrava em estado de pobreza, miséria, escravidão, e dentro dessa maioria, estavam os índios, que tinham suas aldeias dizimadas pelos expedicionários, suas mulheres e filhos eram vendidos como escravos, seus velhos eram mortos, e os homens adultos eram presos para servirem de "cargueiros" nas expedições.

Na verdade, Belém só pôde viver sua época de fama porque os escravizados negros e indígenas, levavam e erguiam a cidade nas costas, literalmente, pois eram eles que faziam o trabalho pesado, construía as ferrovias,

os trilhos do bondinho, os palacetes, e principalmente os indígenas, foram os grandes responsáveis pelas missões em busca de látex terem seu êxito. Dito isto, a pergunta que não quer calar é: porque a realidade indígena não é contada nesse museu? Talvez a resposta para ela esteja na realidade criminosa e desumana sofrida por eles, e justamente pelos homens brancos, ricos e poderosos que desfrutaram do acervo exposto atualmente no MABE, talvez expor a verdade sobre os fatos faça o público perder o encanto pela época dourada de Belém, e por todo o discurso de ~~bele~~ que o museu possui e defende.

Porém, mesmo em face desses argumentos, se faz necessário apontar um dos quadros constituintes da exposição, para que se possa analisar a forma como a cultura indígena é retratada nessa exceção. O quadro é denominado de ~~A~~ fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará, criado pelo artista Theodoro Braga, que tinha por mecenas o intendente Antônio Lemos. De acordo com a narrativa de Theodoro sobre a elaboração do quadro, ele quis retratar a chegada dos portugueses e a construção do forte. Nesse quadro, como em vários outros, os indígenas são representados em posição de inferioridade em detrimento dos portugueses retratados nas telas; geralmente são desenhados em posição encurvada, sem roupas, no chão, ou nas áreas mais escuras da pintura; representando o quanto esse povo era e ainda é estigmatizado, ~~tratados~~ como selvagens, por conta dessa justificativa eles foram obrigados a aceitar as normas portuguesas e os que se recusavam eram dizimados, a população indígena enfrentou guerras, tanto físicas quanto psíquicas (catequese), e tudo isso contribuiu para que sua afirmação identitária fosse cada vez mais enterrada.²⁸

Fotografia II: "A fundação de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará" Theodoro Braga 1908



Fonte: http://pelasruasdebelem.zip.net/arch2011-01-01_2011-01-31.html

Com essa análise breve podemos perceber quais os níveis de representação indígena temos atualmente dentro dos nossos museus. Ou o indígena não é retratado de nenhuma forma; ou é retratado em forma de inferioridade em relação ao homem branco europeu. Essa triste realidade nos assola em pleno século XXI, o qual é chamado era da informação²⁹, mas que ainda consegue cometer erros grosseiros como este.

Com todo o material disponível, mão de obra, e questões de violência contra os indígenas, que precisam urgentemente serem resolvidas, passou do tempo de Belém criar um Museu que abarcasse e representasse toda essa diversidade étnico-racial, riqueza de saberes e fazeres popular, a diversidade cultural, e que também representasse o genocídio indígena que segue sistematicamente em curso no Brasil do presente.

Entretanto, apesar desse contexto sufocante da falta de representatividade, silenciamentos, apagamentos, é possível notar esforços pontuais para que essa realidade mude. Um desses agentes tem sido o Museu Emílio Goeldi, que ao longo deste ano (2018), trouxe duas grandes exposições sobre cultura indígena, são elas: OS KAYAPÓ E YAIRATI . SABERES E LUTAS COMPARTILHADAS e TRANSFORMAÇÕES: a Amazônia e o Antropoceno³⁰, esforços como este são pequenos degraus subidos aos poucos rumo a efetiva materialização da representação social da cultura indígena.

2.4.2. Processos de musealização: Museu Magüta

Haja vista, o cenário atual dos museus no estado do Pará e a falta de representatividade das comunidades indígenas, é necessário pensar em estratégias, e buscar por exemplos, para ajudar esses povos a terem suas memórias reavivadas, suas identidades reafirmadas e defendidas. Para isso, pode-se pensar novas formas

²⁹É um conceito que diz respeito ao atual momento de evolução das técnicas e dos objetos técnicos que compõem o processo de produção e transformação do espaço geográfico, bem como o modo de viver na sociedade.

³⁰Disponível em: <https://www.museu-goeldi.br/assuntos/visitacao/exposicoes>.

e processos existentes dentro dos museus e suas ações, dentre essas ações temos a musealização de bens materiais e imateriais, segundo o livro *Conceitos-chave da museologia*, musealização diz respeito a:

De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal . isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um objeto de museu+que se integre no campo museal.(DESVALLÉES e MAIRESSE, 2014. Pag. 57).

Assim, a musealização desses bens seria uma forma de preservação e conservação da cultura indígena, assim como é afirmado em outro trecho:

Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2014. Pag. 57).

Então a musealização se configura como uma das formas de contribuir para a valorização da cultura dessas sociedades. Entretanto, essa ferramenta pode se transformar em um malefício se não tratada da melhor forma possível, o que pode resultar em perdas, de ordem material, podendo ocorrer pilhagens de pessoas mal intencionadas, esvaziamento de sentido dos objetos, descontextualização de narrativas e fragmentos materiais, dentre outros problemas.

Portanto, a maneira mais adequada de executar a ação de musealização é envolvendo a comunidade em todos os processos, desde a concepção do museu, até as atividades dentro da instituição, criando um museu totalmente interativo entre as comunidades, seu acervo, e as práticas museológicas, sendo denominados de museus comunitários³¹, ou no caso da coleção em questão, a criação de um museu etnográfico³².

A exemplo disso temos o Museu Magüta, como o primeiro museu indígena no Brasil, inaugurado em 1991³³ sem grandes alardes, por conta do cenário de preconceito e violência sofridos pelo povo Ticuna no estado do Amazonas, mais

³¹ Que cresce da base, ao invés de ser imposto do alto+ e que se ergue em resposta às necessidades e aos desejos das pessoas que vivem e trabalham numa determinada área, e ativamente os envolve em todos os estágios . enquanto está sendo planejado e criado e, posteriormente, enquanto estiver aberto e funcionando+Tereza Scheiner apud Hughes De Varine.

³²Texto+Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia de sentidos+ de Regina Abreu, 2005. p. 110.

³³ Acerca dos processos de indigenização dos Museus+Andrea Roca

especificamente na cidade de Benjamim Constant. O museu tem sua história iniciada desde 1982 com a criação da organização indígena dos Ticuna denominada Conselho Geral da Tribo Tikuna (CGTT), e a partir disso deu-se início aos movimentos mais incisivos contra o preconceito na cidade, e pela busca de direitos desse povo, desembocando no Museu Magüta, que teve a participação ativa das comunidades indígenas próximas.

Inicialmente, o museu teve grande repulsa da sociedade local, justamente pela atmosfera de preconceito que a cidade tinha contra a comunidade indígena, com isso, nos primeiros anos de existência, o museu sofreu por conta do público que era quase inexistente, entretanto, após grandes campanhas de publicidade, foram surgindo muitos visitantes, porém eram todos estrangeiros, público esse interessado em saber da história desse povo, ou em pesquisar sobre.

Porém, o maior alvo dos Ticuna, a população de Benjamin Constant, ainda não tinha sido impactada, contudo com o passar do tempo, a população foi percebendo o aumento de visitas na região, eram pessoas que vinham de toda parte do Brasil a procura de informação sobre o museu e sobre a cultura indígena ali representada, além disso, muitas pesquisas foram desenvolvidas ali, e isso foi suscitando um interesse de conhecer o espaço, que foi se alastrando e tomando conta da cidade, e assim, aos poucos, os Ticuna foram alcançando, desmistificando e quebrando paradigmas e preconceitos na região; conseguindo conquistar cada vez mais seu espaço e seus direitos perante a sociedade.

O Museu Magüta constituiu uma experiência nova no panorama dos museus etnográficos. A experiência de um museu sobre os índios, criado na confluência de um diálogo entre os índios e antropólogos, merece ser registrado como um momento importante de passagem para um novo estilo de museu etnográfico e de prática de colecionamento. O falar sobre o outro é substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com a auto representação e construção de si. (ABREU, 2005. p. 119).

Ou seja, num contexto inóspito para os Ticuna, em meio a tensões, que inclusive traziam risco de vida à eles, em meio a tantas coisas que eles poderiam ter feito, eles resolveram se unir e construir seu próprio Museu, enxergando nessa instituição uma possibilidade de mudança para trabalhar questões delicadas nesse país, como racismo, xenofobia, europeização dos costumes, conflitos agrários,

dentre tantos outros percalços pelos quais uma sociedade indígena passa atualmente. Enxergar essa aura de potencialidade em uma instituição museológica é um fato incrivelmente brilhante num contexto cada vez mais crescente de desmazelo com as políticas culturais no Brasil, para além disso, é pensar consciente de que conflitos não se resolvem com violência e confronto, mas com educação e cultura.

3. CAPÍTULO III: O CURSO DE MUSEOLOGIA

3.1. HISTÓRICO DO CURSO E POLÍTICAS CULTURAIS

A história do curso de Museologia no Brasil começa em 1922 com a criação do Museu Histórico Nacional, com o idealizador e fundador Gustavo Barroso (SIQUEIRA, 2009, p. 21), na direção dessa instituição que se construiu e reconstruiu com o objetivo de contar a história nacional desde os seus primórdios. Muito se critica sobre os moldes que esse museu seguiu, porém é preciso pontuar que num campo onde o que predominava era a área de ciências naturais, a construção de um museu de história se fez muito bem. Claramente que as posições críticas sobre representatividade sempre farão parte do cenário museológico no Brasil, mas não podemos deixar de pontuar a importância desse Museu.

Antes de dar prosseguimento às discussões, preciso abrir aqui um enorme, mas importante parêntesis para falar um pouco sobre políticas culturais, Museus e Museologia no Brasil.

3.1.1. Políticas Culturais no Brasil

De acordo com o texto de Antônio Rubim (2008), as políticas culturais no Brasil estão sempre atreladas a um imaginário de autoritarismo, ausências e instabilidade, justamente por conta da sua trajetória e de como ela se delineaia junto com os processos sociais e políticos vividos pelo país.

Inicialmente, não é possível falar de políticas culturais no Brasil colônia, ou no segundo Império, ou na República Velha, por conta do modelo de colonização brutal que tivemos aqui, onde as culturas negra e indígena, eram completamente retaliadas e silenciadas, mesmo que essas populações constituíssem a maioria dentro da sociedade brasileira.

Em 1929 há a quebra da bolsa de valores em Washington, com isso, houve a quebra de muitas economias pelo globo, e aqui no Brasil temos a crise atingindo as exportações do café (produto base da economia nacional), dessa forma, começa uma lista de rupturas também no campo político, com as oligarquias paulistanas rompendo com os mineiros, o que era a conhecida política café-com-leite, sendo assim os paulistanos apoiam o candidato paulistano à presidência Júlio Prestes, e em oposição, o governo de Minas apoiou a candidatura de Getúlio Vargas. Então em 1930, Júlio Prestes ganha a eleição, porém não assumi por conta de um golpe liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul. Dessa maneira, Getúlio Vargas assumiu a presidência numa espécie de governo provisório, entretanto não é provisoriamente que seu governo se seguirá.

Assim, o efetivo início das políticas culturais advém do resultado dessa evolução de 30 (RUBIM, 2008, p. 3), onde se configura o fim da República Velha no Brasil, e se inaugura uma época de intensa política no país, culminando inclusive em uma ditadura instituída por Getúlio. Neste contexto, surgem as políticas públicas no Brasil, sendo apontadas mudanças como: A passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura de São Paulo, que foi muito importante por inaugurar debates e ações nas áreas de cultura popular, patrimônio material e imaterial, busca por conhecimentos tradicionais, etc.

Também no governo de Getúlio que mesclou ditadura, repressão e autoritarismo, com a criação de programas e legislações para o cinema, artes, profissões culturais etc. Criou o SPHAN, por uma proposta de Gustavo Capanema (ministro de educação e saúde), junto com Mário de Andrade, órgão que abrigou muitos artistas e posteriormente se tornaria um dos maiores órgãos representativos da cultura no país, o IPHAN. Além dessas, tantas outras conquistas foram obtidas através do governo de Getúlio Vargas, para a cultura elas tiveram importância ainda maior.

A ditadura cívico-militar de 1964, outra vez, reafirmou a triste tradição do vínculo entre políticas culturais e autoritarismo. Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de realizações nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil. (RUBIM, 2008, p. 8)

A partir de 1974 inicia-se uma nova época na ditadura, onde várias instituições são criadas . Fundação Nacional das Artes, Conselho Nacional de Cinema, RADIOBRÁS -, assim como o Plano Nacional de Cultura. Inaugura-se também uma agenda de compromissos internacionais com a UNESCO, justamente discussões sobre políticas culturais. Outro fator de grande importância que vale ser ressaltado é a criação da FUNARTE, e o uso de mão de obra qualificada no campo cultural, na tentativa de otimizar os projetos, já que os profissionais eram conhecedores da área cultural.

Apesar da criação desse cenário favorável, a maioria das instituições eram instáveis dadas uma série de fatores como: descontinuidade das políticas, fragilidade causadas por autoritarismos, desleixo, etc.; sendo assim, muitas delas deixaram de existir logo após o final da ditadura, e a maioria parou de funcionar por conta da falta de uma organização e planejamento quanto aos seus gastos e recursos, sendo assim os governos que se seguiram tenderam por achar essas instituições pouco ou nada rentáveis, além de serem despesas desnecessárias para seus objetivos.

Nesse mesmo barco de instabilidade estava o Ministério de Educação e Saúde, que era o responsável por gerir as políticas públicas, sendo que nem no seu nome existia a palavra "cultura", então foi apenas em 1985, com o final da ditadura e nos governos de Sarney, Collor e Itamar, porém, sua implementação foi bem conturbada, uns dos exemplos dessa dificuldade foram os 10 ministros que passaram pela direção do ministério, numa duração de 10 anos desde sua criação. Outra ausência é notada no governo de FHC, que teve como objetivo de seu governo privatizar a maioria do país trazendo como consequência "a retração do Estado acontece em praticamente todas as áreas, substituído pelo mercado." (RUBIM, 2008, p.14).

Em 2003 tem-se o início do governo Lula, e no ministério da Cultura, temos Gilberto Gil. Ambos vão ter grande importância na consolidação do ministério de das políticas públicas culturais, dadas suas preocupações sociais. Em discurso, Gilberto Gil declarou: "formular políticas culturais é fazer cultura" (2003, p. 11. GIL, apud. RUBIM, 2007, p. 18), além disso, ele estava muito empenhado em dar voz a minorias utilizando o poder que tinha nas mãos, ou seja, instituindo políticas públicas

não só voltadas para o patrimônio geral ou nacional, mas para o patrimônio que se configura pela e para essas maiorias, que se fazem minorias pelo silenciamento.

Todavia, apesar da herança relativamente boa deixada pelo governo de Lula/Gil, (RUBIM, 2007, p. 21) ainda existem muitos desafios para serem superados, e agora ainda mais diante do governo que se instituiu através de um golpe e que oprime e marginaliza cada vez mais os pobres dessa nação, cortando verbas para educação, saúde e cultura, mas continua aumentando seus salários e gratificações que são por si só exorbitantes.

3.1.2. Políticas Públicas e Museus no Brasil

Tendo em destaque o texto de Marcio Ferreira Rangel (2010), temos um breve panorama de como as políticas públicas se instituíram no Brasil e de que forma elas influenciaram os museus. Onde ele aborda a inauguração de alguns museus no século XIX, estando no meio destes o Museu Paraense Emílio Goeldi que foi de grande expressão por congregar o conhecimento de história natural, sendo de grande importância pela necessidade de um local para o estudo e preservação de espécies da fauna e flora do país.

Já em 1922, temos a abertura do Museu Histórico Nacional, o qual foi o grande contribuinte para o cenário atual dos museus, sua criação abriu portas para que o primeiro curso de museologia também fosse criado, por conta da demanda gerada por ele, sendo assim, foi necessária a criação desse curso, feita por Gustavo Barroso, que era presidente do museu, e que também era um dos professores do curso. O curso surge com o nível técnico e destinado para os trabalhadores do museu, mas depois ganha força e se expande, até chegar à academia do Rio de Janeiro, onde é transformado em graduação. Assim é possível afirmar que:

No Brasil, o século dos museus é o século XX. Novos e diversificados museus privados, públicos e mistos foram criados a partir dos anos 30, na esteira da modernização e do fortalecimento do Estado, que passou, então, a interferir diretamente na vida social, nas relações de trabalho e nos campos da educação, saúde e cultura. A notável proliferação de museus iniciada nesta década prolongou-se e ampliou-se nos anos 40 e 50, atravessou a Segunda Guerra Mundial e a denominada Era Vargas, atingindo, com vigor, os chamados anos dourados. É importante registrar que essa proliferação não se traduziu apenas em termos de quantidade, ela trouxe uma nova forma de compreensão dos museus e um maior esforço para a profissionalização do campo. (RANGEL, 2010, p. 120).

É nesse período também que surge uma figura importante para o cenário dos museus, Mário de Andrade que foi o criador de vários projetos nessa área, além de incentivar a criação de museus estaduais e municipais.

Uma importante ferramenta nesse caminho dos museus foi o Decreto-Lei nº 25/1937 que apresenta a instituição da figura do tombamento. Este que vai de encontro às necessidades do momento, haja vista, que as discussões sobre a materialidade do patrimônio era muito mais forte, além disso, estava inserido no momento de afirmação da identidade nacional. O resultado desse decreto será seu desdobramento na criação dos livros de Tombo que são esses: 1. Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; 2. Livro do Tombo Histórico; 3. Livro do Tombo das Belas Artes; 4. Livro do Tombo das Artes Aplicadas. (RANGEL, 2010, p. 124). Assim, a salvaguarda do patrimônio material ganha mais força.

Na esfera do patrimônio imaterial não existiam instrumentos legais para ações de salvaguarda desses bens, até o século XX, que é justamente quando discussões sobre esse tipo de patrimônio começam a aflorar nas reuniões, fóruns e congressos pelo mundo afora, nas discussões com a UNESCO e nas mesas redondas. Uma das primeiras cartas a se aproximar das discussões sobre imaterialidade é a Recomendação de Paris de 1989³⁴, que versa sobre a preservação da cultura popular, porém é só em 1997 que as discussões tomam mais corpo com a Carta de Fortaleza que trata especificamente desse assunto.

Dessa forma, são criados livros para a salvaguarda do patrimônio imaterial, e são eles: 1. Livro de Registro dos Saberes; 2. Livro de Registro das Celebrações; 3. Livro de Registro das Formas de Expressão; 4. Livro de Registro dos Lugares. Com isso, se dá mais força para as ações de preservação desses bens.

Assim, de acordo com Márcio:

Na contemporaneidade podemos observar um novo fenômeno de re-significação e apropriação cultural do museu. Não estamos mais discutindo a democratização do acesso aos bens culturais presentes nas coleções museológicas ou o direito de acessar o capital cultural acumulado nestas instituições, mas sim a democratização do próprio museu, que passa a partir de agora a ser compreendido como uma ferramenta ou instrumento de

³⁴ Site do IPHAN

trabalho que pode e deve ser utilizado por diferentes segmentos sociais. (RANGEL, 2010, p. 126).

Em 2003, temos a criação do Plano Nacional de Museus, que vem com a finalidade de revitalizar os museus brasileiros e o patrimônio histórico do país, revitalização esta que perpassa por vários meios, como: o aumento nos investimentos; promoção de ações para a valorização do patrimônio cultural; consolidação de políticas públicas; desenvolvimentos de práticas junto às comunidades; dentre outros. Com esses objetivos estabelecidos, foi possível orientar e estimular a realização de projetos e ações museológicas por todo o país; dentre essas uma das mais significativas foi a criação do Cadastro Nacional de Museus.

A PNM gerou grandes e significativos avanços dentro do cenário nacional, avanços que contribuíram de forma efetiva para a transformação de desenvolvimento social, porém ainda é necessário continuar a luta para melhoria e atualização desse campo e do plano.

3.1.3. O papel da Museologia nas Políticas Culturais do Brasil

Como visto anteriormente, a museologia no Brasil nasce a partir de uma demanda institucional do Museu Histórico Nacional, porém somente entre os anos 40 e 50 é que ela vem se consolidar com a inauguração de vários cursos pelo país, conferindo um grau maior de cientificidade ao campo, com a publicação de livros que se tornaram clássicos, com a afirmação da diversidade museal e com a criação de museus como o Museu do Índio, e outros. (PMN, 2003, P. 17)

Como consequência, a museologia passa a ser vista de outra forma, deixando de lado seu caráter estritamente técnico, ou sua visão mecanicista de relação com os objetos, para se tornar mais antropológica, a partir do momento em que começa a fazer parte das novas políticas públicas saindo dos museus e começando a desbravar a sociedade, por isso, pode ser entendida como:

[...] um recurso para a preservação, a comunicação, e a divulgação dos valores culturais. Seja numa lógica de expansão e criação de novos valores, seja numa lógica de reforço dos valores culturais locais, a museologia pode ser um instrumento cultural a serviço da sociedade. (PRIMO, 2006, p. 91)

Em seguida dois grandes eventos foram realizados no Brasil e foram de extrema importância para o cenário profissional museológico por suas contribuições

na consagração da perspectiva pedagógica dos museus. São esses: em 1956, foi realizado em Ouro Preto o 1º Congresso Nacional de Museus e, em 1958, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, aconteceu o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus.

Na década seguinte, em 1963, foi criada a Associação Brasileira de Museologistas, atual Associação Brasileira de Museologia, responsável pela realização de inúmeros fóruns, congressos, seminários, encontros e debates, e principal agente de mobilização na luta pela regulamentação da profissão de museólogo. O que viria a acontecer em 1984. (PMN, 2003, p. 17)

Já nos anos 70 e 80 o campo museológico estava em ebulição e compunha-se de novas ideias, encontros, debates e novas propostas de uma museologia ativa, participativa e democrática. Na esteira das discussões de política museológica surgiria, em 1986, o Sistema Nacional de Museus. Seu objetivo: articular e apoiar, nanceiramente projetos museológicos. (PMN, 2003, p. 18)

E é nos anos 80 que nasce o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM), que viria também configurar um novo conjunto de forças capazes de dilatar, ao mesmo tempo, o campo museal e a paisagem patrimonial. Por essa época, no Brasil destacou-se em termos teóricos e práticos o trabalho de Waldisa Russio, inovador, ousado e inspirador de uma museologia popular, politicamente engajada e comprometida com os processos de transformação social.

Com essas mudanças a museologia passou a ser mais fluida a reconhecer em vários lugares, objetos e momentos seu potencial museal, transformando e focando seu olhar para aquilo que teria seria a representação da memória corporificada, ou seja, tudo aquilo que fosse representativo de uma memória, independente de qual fosse ou a qual grupo pertencesse, mas que tivesse um corpo, podendo ser de cunho material ou imaterial.

Por isso, os museus brasileiros estão em movimento. E interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles, apesar deles, contra eles e a partir deles no âmbito de uma política pública de cultura.

Para essa finalidade são elaborados planos e projetos, como o Plano Nacional de Museus, com seus objetivos e finalidades muito bem explicadas e condizentes com a realidade nacional, e com suas ações definidas de acordo com essa atmosfera de constante fluxo e mudança. Também foram criados vários órgãos para ajudar nessa organização como o DEMU, e o IBRAM, que foram de grande ajuda na organização desse cenário.

Assim,

A vitalidade desse campo decorre de sua capacidade sui generis de mesclar preservação, investigação e comunicação; tradição, criação e modernização; identidade, alteridade e hibridismo; localidade, nacionalidade e universalidade. Hoje, o centro de gravidade da política cultural do Brasil passa pelo território dos museus.+(PNM, 2003:35).

E para finalizar esse grande parêntesis com discussões tão ricas e que precisam ser mais aprofundadas, destaco o pensamento acima que reflete minha esperança para as perspectivas museológicas futuras, e espero que o campo continue evoluindo.

Retomando sobre a historicidade do curso, a Museologia na UFPA em Belém, nasce em 2009, sob a RESOLUÇÃO N°. 3.843 DE 19 DE MARÇO DE 2009, sob a assinatura do então Reitor Prof. Dr. Alex Bolonha Fiúza de Mello, onde fica aprovada a criação do Curso de Bacharelado em Museologia. No mesmo dia, também é aprovado o Plano Político Pedagógico (PPC) sob a RESOLUÇÃO N° 3.844 DE 19 DE MARÇO DE 2009, onde constam os objetivos do curso e o que se espera do egresso, sendo eles:

Art. 1º O Curso de graduação em Museologia da Universidade Federal do Pará, tem por objetivo formar museólogos para atuar na conservação, estudo e comunicação do patrimônio cultural e natural, visando uma formação profissional na qual estejam equilibrados aspectos humanísticos, de informação e de comunicação.

Art. 2º O perfil do egresso desejado pelo curso abrange competências artísticas, culturais, científicas e tecnológicas. (PPC, 2009, p. 2)

De acordo com essa resolução, este curso de graduação ficaria responsável por formar profissionais de acordo com a discussão museológica tecida nesse contexto de formação, que era o de entender o fenômeno Museu sob a perspectiva do tripé. conservar, expor e educar (AQUINO, 2007, p. 58). Porém, em 2012 houveram mudanças nesse projeto, passando para RESOLUÇÃO N° 4.357 DE 13 DE DEZEMBRO DE 2012, na tentativa de acompanhar as modificações dos

vários conceitos sobre museu, Museologia, musealização e musealidade, onde uma diz respeito ao processo no qual o objeto passa quando sai da sua realidade e adentra uma coleção; e a outra se refere aos significados que aquele objeto adquire após ter passado pelo processo de musealização, de acordo com Diana Lima (2013). Onde esses dois artigos passam a ser escritos da seguinte forma:

Art. 1º O objetivo do Curso de Bacharelado em Museologia é formar museólogos capacitados para reconhecer e interpretar o fenômeno Museu, nas suas diferentes formas e contextos de manifestação e para atuar no estudo, documentação, conservação, comunicação, divulgação e valorização do patrimônio musealizado e/ou com potencial de musealização . com ênfase nas questões vinculadas à Região Amazônica.

Art. 2º O perfil do egresso desejado pelo Curso de Bacharelado em Museologia:

I -conhecedor dos direitos, deveres, códigos, marcos legais e diretrizes norteadoras de sua profissão;

II-estudioso da Museologia, seus campos de atuação e suas aplicações na pesquisa, na conservação e comunicação do patrimônio;

III -consciente do espaço intelectual da Museologia e capaz de promover o diálogo permanente com profissionais de outras áreas do conhecimento;

IV -qualificado para planejar, organizar, administrar e supervisionar museus, exposições de âmbito nacional ou internacional, laboratórios e serviços de documentação e conservação de coleções, bem como programas sócio/educativos e culturais;

V -habilitado para orientar, supervisionar e executar atividades e programas de treinamento básico vinculados às funções essenciais dos museus: documentação, conservação, comunicação e administração;

VI -habilitado para desenvolver e aplicar metodologias e instrumentos de trabalho adequados à Museologia e ao campo patrimonial;

VII -qualificado para orientar a realização de seminários, colóquios, concursos e outras atividades de caráter museológico, bem como nelas fazer-se representar;

VIII-habilitado a estabelecer articulações da realidade global, brasileira e amazônica, identificando a possibilidade de inserção de Museus nessa realidade;

IX-habilitado a fomentar alternativas de ação social e desenvolvimento sustentável, nos grupos onde atua;

X -conhecedor de alternativas do mercado de trabalho na área cultural: galerias de arte, institutos de pesquisa, centros e programas de memória, centros de documentação, informação, ciência e tecnologia, empresas que atuem na área cultural, produtoras de cinema, audiovisual e multimídia, estações de rádio e TV, serviços de consultoria, assessoria e desenvolvimento de projetos técnicos e sócio/culturais;

XI - qualificado para elaborar e implantar políticas e diretrizes de trabalho no âmbito da Museologia e do Patrimônio, bem como para atuar de forma responsável e ética na defesa das referências e bens patrimonializados, especialmente no que se refere ao Patrimônio Nacional;

XII - habilitado segundo as atribuições da Lei 7.287, de 18.12.84 e sua regulamentação. (PPC, 2012, p. 2 -3).

Dessa feita, pode-se observar que muitas alterações foram feitas acompanhando a evolução dos diversos conceitos que perpassam o campo da

Museologia, e conseqüentemente ampliando a gama de atribuições para as quais museólogos e museóloga são preparados/as para atuar.

Atualmente o curso conta com 12 (doze) docentes, sendo 11 (onze) efetivos/as, dos quais três estão afastados/as e 01 (um) substituto. Como na maioria dos cursos de Museologia no país, o curso na UFPA é composto majoritariamente por mulheres, tanto no corpo docente, quanto no corpo discente.

3.2. A MATRIZ CURRICULAR

Com a mudança de PPC, vieram as mudanças no desenho curricular do curso, ou seja, nas atividades curriculares ofertadas para desenvolvimento da graduação, dentre essas mudanças algumas me chamaram atenção como, o aumento no número de atividades curriculares ofertadas, alterando-se de 40 para 45, passando de 2.421h para 2870h, de 2009 a 2012, respectivamente, contabilizando as disciplinas de estágio supervisionado e trabalho de conclusão de curso.

Nossa análise curricular partirá a partir de três grandes grupos, divididos por mim como: 1º Atividades curriculares do PPC 2009; 2º Atividades curriculares do PPC 2012; e 3º Disciplinas conectadas diretamente com a Museologia.

As disciplinas que eu gostaria de frisar do PPC de 2009 são: Formação Social e Econômica do Brasil; Etnologia Indígena do Brasil e da Amazônia; Antropologia das Populações Afro-brasileiras e História da Amazônia.

No caso do PPC de 2012 o que chama atenção quanto às disciplinas são: História Antiga e Medieval; História Moderna e Contemporânea; História da Arte da Pré-história ao Período Medieval; História da Arte do Renascimento ao Século XIX; Arte nos Séculos XX e XXI e Arte no Brasil.

No quesito de disciplinas específicas ao trabalho com a Museologia, no PPC atual, tem-se: Musealização do Patrimônio; Fundamentos da Museologia; Museologia; Museologia e Conservação; Museologia e Comunicação; Museologia e Desenvolvimento Sustentável; Políticas de Diretrizes da Museologia; Metodologia da Pesquisa Aplicada à Museologia e Museologia e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia.

3.3. LACUNAS

O destaque para as disciplinas do PPC de 2009 se deu ao fato de que, na minha concepção enquanto graduanda desse curso, de que essas disciplinas se configuram como importantes para a formação de uma/um museóloga (o) que atuará na Região Amazônica Brasileira. Confesso que de certa forma alguns dos aspectos dessas disciplinas foram incorporadas as disciplinas atuais, porém, é muito diferente quando se tem uma quantidade de horas específicas para tratar desses assuntos.

A disciplina de Formação Social e Econômica do Brasil ajudaria a entender os processos de educação distorcidos que temos, e como isso impacta diretamente na forma de compreensão social do que é patrimônio e cultura enquanto construção de e para movimentos sociais.

Compreendendo que estamos na Amazônia Brasileira, considero que a atividade curricular Etnologia Indígena do Brasil e da Amazônia, era de fundamental relevância para o curso de Museologia, uma vez que, em muitos contextos, incluindo o acadêmico, negamos nossas heranças e memórias indígenas e negras que também são constituintes da História desse país e não um tópico especial. Em minha análise a retirada dessa atividade curricular do PPC propiciou uma lacuna na nossa aprendizagem, uma vez que as demandas históricas e sociais das sociedades indígenas no passado e no presente não transversalizaram os conteúdos das atividades curriculares em sala de aula, da mesma forma que as europeias.

Neste curso muito se discuti sobre representatividade e desconstrução do pensamento colonial, mas como reconstruir sem as ferramentas adequadas? Acredito que junto com esta, vem às disciplinas de Antropologia das populações afro-brasileiras, que de igual modo faz parte da nossa construção social; e História da Amazônia. Já passou da hora de focarmos nossos estudos num diálogo mais simétrico com a Amazônia Nacional e Internacional. Afinal, nosso local de atuação é na Amazônia e não na Europa. É de extrema urgência que na Museologia nos atentemos para o nosso local, e com isso comecemos a falar por nós. Temos pesquisadoras e pesquisadores suficientes para isso, e uma gama enorme de territórios . físico e de conhecimentos . para iniciar essa renovação.

Explicito que uma das muitas dificuldades que tive para construção desse TTC, se deu pela falta de referenciais que eu tinha sobre etnologia indígena. Antes de começar o período de orientação eu pesquisei incansavelmente por todo o

material que me foi ofertado pelo curso, achando alguns textos relacionados a isso, mas que não necessariamente tratavam sobre a questão indígena da forma que eu precisava, por isso, a construção desse trabalho se deu, principalmente, pela bibliografia apresentada pela minha orientadora, e a partir deles eu pesquisei dentro das referências de cada um, tendo acesso à literatura que me ajudou a embasar teoricamente esse TCC. Por essa razão, precisamos apresentar no curso outros textos, outros pensamentos, outras discussões que não sejam apenas de base europeia e branca. É preciso que em sala de aula nos seja apresentado com consistência teórica às demandas históricas e sociais indígenas, negras, quilombolas, ribeirinhas para que instiguem mais discentes a pesquisarem e elaborarem trabalhos, artigos sobre esse tema na Amazônia Brasileira, não desprezando a parte amazônica dos nossos países vizinhos.

Contrariando todo o panorama anterior temos as atividades curriculares do novo PPC que listei anteriormente, sendo elas: História Antiga e Medieval; História Moderna e Contemporânea; História da Arte da Pré-história ao Período Medieval; História da Arte do Renascimento ao Século XIX; Arte nos Séculos XX e XXI e Arte no Brasil. Excluindo-se a última, todas as outras foram reproduções de todo o conhecimento colonial que eu aprendi na escola. Creio que não foi intencional dos professores que ministraram, já que os mesmos seguem a ementa discutida e aprovada pelo colegiado do curso. Mas infelizmente, temos 05 (cinco) atividades curriculares que tratam e retratam a história europeia, através dos processos de formação nacional e das manifestações artísticas, e mais uma vez se esquece do regional e dá-se lugar ao eurocentrismo.

É terminantemente inegável a participação europeia na nossa formação, não proponho uma anulação desse seguimento da nossa constituição enquanto sociedade, muito menos, a erradicação de estudos de autores europeus. Mas observei nas atividades curriculares o quanto um único seguimento social tem sido valorizado, nesse caso os conhecimentos oriundos das sociedades europeias. No tocante ao campo da arte, compreendo que é primordial também estudarmos os referenciais artísticos indígenas, africanos e afro-latinoamericanos. Centrar na arte europeia a meu ver fortalece a perpetuação de uma visão de mundo com resquícios coloniais. Ficamos apenas com o discurso de uma história única.

3.4. CONTRIBUIÇÕES

Em oposição às disciplinas criticadas, temos muitas outras que são acertos incontestáveis para nossa formação, ganhando nas discussões sobre Museologia e suas alianças com outros campos, onde as disciplinas de: Musealização do Patrimônio; Fundamentos da Museologia; Museologia; Museologia e Conservação; Museologia e Comunicação; Museologia e Desenvolvimento Sustentável; Políticas de Diretrizes da Museologia; Metodologia da pesquisa aplicada à Museologia e Museologia e Desenvolvimento sustentável na Amazônia, têm um grande papel no entendimento desse campo tão grande e vasto como é a Museologia. Melhor do que dividir o estudo em Museologia I e II, como no PPC de 2009; é dividir desta forma, como no PPC 2012, pois assim, é possível compreender e estudar de maneira mais eficiente.

O curso de museologia é muito novo, tem apenas 9 anos, e como ciência o campo também é novo se comparado à outros já consolidados, como a própria Antropologia. Arelado a isso, temos um corpo docente pequeno que dentro desses anos já foi muito menor, contando, algumas vezes, com apenas 5 professoras e professores para dar conta de toda a burocracia de um curso universitário e ainda ministrarem as aulas. Por isso, analisando todo contexto entendo que o curso não poderia ser perfeito, logicamente alguns deslizes seriam cometidos, mas o que vejo frente a todo esse cenário é à força de um colegiado pequeno, mas que junto possui uma força enorme, e essa força é passada a cada um dos alunos, através de discussões em sala de aula, palestras, oficinas, minicursos, e tantas outras atividades que são desenvolvidas.

Assim, afirmo sem sombra de dúvida que faço parte de um curso majoritariamente guerreiro, cada um tem seu papel dentro da luta diária pelo espaço do museólogo, dentro da Universidade, da sociedade, dos profissionais. Passamos por muitos momentos difíceis, onde a união dos alunos, professores, técnicos só nos fortalecia. Tivemos episódios únicos como: as ocupações de 2016; e o 3º Seminário Brasileiro de Museologia (SEBRAMUS) de 2017, exemplos distintos, mas que mostraram a capacidade e a força que temos juntos.

Por fim, muitas são as contribuições desse curso para a sociedade, entretanto, mais do que isso são as contribuições que ele exerce sobre a vida das pessoas que passam por ele. Como sempre foi dito a nós, este não é curso de

História, nem de Artes, nem de Antropologia, mas que trata essencialmente sobre as pessoas, suas memórias, suas culturas, seus objetos, suas variadas manifestações; e é estudando cada particularidade dessas que aprendemos a entender a nós e as outras pessoas ao nosso redor, nos propiciando exercitar o lugar do outros, compreendendo que eu não sou melhor do que esse outro por causa da forma como se manifesta. Dessa feita, se eu pudesse escolher uma expressão que traduzisse o que o curso é, eu diria que: aprendemos sobre respeito e como lidar com as singularidades e pluralidades das pessoas de várias culturas com todas as complexidades humanas, que nem sempre é fácil de conviver.

04. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base em todos os pensamentos desenvolvidos nesta pesquisa, das questões trabalhadas e discutidas, vistas e reforçadas. Este trabalho atende, mesmo que parcialmente às demandas do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão; à reserva Etnográfica; e à coleção dos Xikrín, com uma primeira divulgação desses espaços que possuem coleções primorosas, onde muitas outros estão precisando serem estudadas e esperando profissionais para desenvolver esse trabalhos e assim e tornar esse objetos vetores de comunicação. Assim como, a demanda de revisão do nosso desenho curricular, para melhor atender às necessidades das/dos discentes na Amazônia Brasileira.

Sendo a temática principal do meu trabalho, entender os objetos enquanto constituintes de uma cultura material, trazendo a tona discussões sobre materialidade, coleções, colecionismo, e como essas questões estão ligadas à forma que essa coleção vem sendo tratada, como ela se originou, porque está trancada por mais de 20 anos, além disso, estabelecer conexões como outros casos de sucesso no trabalho com patrimônio indígena, que como foi tratado aqui, ainda existe muitos empecilhos, e processos de silenciamento, preconceitos e desinformações presentes.

Apesar de todos os pontos alcançados, acredito que ainda existem muitos outros a serem discutidos, como na Museologia, este trabalho representa um recorte frente a tantos outro possíveis. A coleção tratada aqui apresenta uma diversidade imensurável de potencialidades, porém, que neste momento não foi possível serem explorados em sua totalidade. E nem esse recorte foi explorado ao máximo, por

isso, ainda tenho muito trabalho à frente. Lidar com essa coleção, a reserva, e todos os percalços que encontrei pelo caminho me fizeram questionar e entender, muito do que aprendi na teoria em sala de aula, e creio que é assim que se constrói o caminho para o conhecimento, desta feita, deixo aqui minha contribuição para esse vasto campo, além do desejo de aprofundar ainda mais tais conhecimentos.

05. BIBLIOGRAFIA

<https://brasil.antropos.org.uk/ethnic-profiles/profiles-x/188-319-xikrin-put-karot.html>.

<http://www.academia.org.br/academicos/gustavo-barroso/biografia>. Acesso em: 27/11/2018.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2362/>.

<https://minutosaudavel.com.br/o-que-e-hemiplegia-quais-sao-as-causas-os-sintomas-e-o-tratamento/>.

[http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space\),space:\(filters:\(En_Estado:!\(PA\)\)\)](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space),space:(filters:(En_Estado:!(PA)))).

http://pelasruasdebelem.zip.net/arch2011-01-01_2011-01-31.html.

https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kayap%C3%B3_Xikrin.

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226><acesso: 05/02/18>

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bresl%C3%A1via>.

<https://www.museu-goeldi.br/assuntos/visitacao/exposicoes>.

ABREU, Regina. **Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia de sentidos**. Revista Patrimônio . Museus. nº 31. 2005. 100 . 123 p.

AQUINO, Ricardo. **Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação**. MUSAS . Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 3, 2007. 50 . 60 p.

BECHER, Hans. **Protásio Friel (1912 É 1974)**. Indiana. Vol. 3. 293 . 300 p. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/artigo:becher-1975>. Biblioteca Digital Curt Nimuendajú.

BELTRÃO, Jane Felipe. **Coleções Etnográficas: chave de muitas histórias**. DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - v.4 n.3 jun/03.

BRASIL. **Política Nacional de Museus**. Brasília: MinC, 2007. p. 8 . 38.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução Denise Bottmann. - São Paulo: companhia das letras, 2010.

CUNHA, Manuela Carneiro. **O futuro da questão indígena.** Estudos avançados 8 (20), 1994.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia.** São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. 2014. Disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf.

FIGUEIREDO. Arthur Napoleão. **As coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará.** (Catálogo) Belém, DEAN/UFPA, 1981 (mimeo).

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940).** v. 7, n. 14, p. 20-42, jul. - dez. 2014. 23 p.

FIGUEIREDO, Alda. et al. **Povos indígenas no Brasil 1987/ 88/ 89/ 90.** 18° ed. Centro Ecumênico de Informação e Documentação (CEDI). São Paulo. 1991. 592 p.

FREIRE, José R. Bessa. **A descoberta do museu pelos índios.** Terra das Águas - Revista semestral do Núcleo de Estudos Amazônicos da Universidade de Brasília, ano 1, n.1, sem.1999.

GONÇALVES. José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.** Rio de Janeiro, Editora Garamond Ltda. 2007. 43 . 58 p.

_____. **Ressonância, materialidade e subjetividade.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005. 15 . 32 p.

HECK, E.; LOEBENS, F.; CARVALHO, P. D. **Amazônia indígena: conquistas e desafios.** ESTUDOS AVANÇADOS 19 (53), 2005.

IPHAN. Dossiê Iphan 2Wajãpi **Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá.** 2002. p. 137. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_wajapi.pdf. Acesso em: 28/11/2018.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Museologia, campo disciplinar da Musealização e fundamentos de inflexão simbólica: Tematizando Bordieu para um convite à Reflexão.** Revista do programa de pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Museologia e Interdisciplinaridade. Vol. 11. Nº 4. Maio/junho de 2013. 14 p.

LOPES, Rita de Cássia Domingues. **Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xíkrin do Cateté.** Belém, PA: 2002, v., 160 p.

PRIMO, J. **A museologia como instrumento estratégico nas políticas culturais contemporâneas.** In MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia II. Rio de Janeiro: IPHAN / DEPMU, 2006, p.87-93.

RAFFAINI, P. T. **Museus Contemporâneos e os Gabinetes de Curiosidades**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, S. Paulo, 3: 1993 159-164 p.

RANGEL, Marcio. **Políticas públicas e museus no Brasil**. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos ; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. (Org.). MastColloquia v. 12: O Caráter Político dos Museus. RJ: MAST, 2010, v. 12, p. 117-135.

Resolução n. 3.843 CONSEPE, de 19.03.2009. **Aprova a criação do Curso de Bacharelado em Museologia**. Belém, 2009. p. 1.

Resolução n. 3.844 CONSEPE, de 19.03.2009. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Museologia**. Belém, 2009. p. 7.

Resolução n. 4.357 CONSEPE, de 13.12.2012. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Bacharelado em Museologia**. Belém, 2012. p. 15.

RIBEIRO, Berta G. **Etnomuseologia: da coleção à exposição**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 4: 1994. 189-201 p.

ROCA, Andrea. **Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa**. *Mana* [online]. 2015, vol.21, n.1, 123-156 p. ISSN 0104-9313. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n1p123>.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil: trajetória e contemporaneidade**. Nossos Documentos, 2008.

SCHEINER, Teresa. **Cultura Material e Museologia: considerações**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins. MAST: 30 anos de pesquisa, v. 1. 2015. 17 . 44 p.

_____. **Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas**. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. Belém, v. 7, n. 1, jan.-abr. 2012. 15-30 p.

VIDAL, Lux. **Pedido de demarcação de terra**. São Paulo. 1975. 04 p. [Carta]. Disponível em: <https://documentacao.socioambiental.org/documentos/XCD00039.pdf>

_____. **Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira**. São Paulo: Hucitec. Edusp. 1977. 1- 42 p.

VERGOLINO, Anaíza. **Origem, formação e constituição do Laboratório Í Arthur Napoleão Figueiredo**. [s/d]. 01 . 05 p. (mimeo).