

## “Os Karajás: Plumária e Etnografia”: seguindo uma exposição “antiga” do Museu Nacional (RJ)<sup>1</sup>

**Marília Caetano Rodrigues Moraes<sup>2</sup>**  
Universidade de Brasília

**Resumo:** Este artigo apresenta reflexões da minha pesquisa de mestrado, que investiga práticas de colecionamento e exposição dos acervos Iny (Karajá) do Museu Nacional (UFRJ), partindo da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, realizada antes do incêndio de 2018. A pesquisa buscou compreender como essas práticas se desenvolveram ao longo de diferentes momentos de produção de coleções e exposições etnográficas e como elas se relacionam com discussões contemporâneas. A metodologia, impactada pelo incêndio e pela pandemia, consiste em seguir os rastros deixados pela mencionada exposição, baseia-se em arquivos, recursos digitais, entrevistas e uma breve experiência de campo etnográfico. O trabalho apresenta perspectivas institucionais, antropológicas e Iny (Karajá) relacionadas às coleções e à exposição, contextualizando essa experiência em termos de políticas institucionais, produção antropológica e protagonismo indígena. Por meio da narrativa etnográfica, são destacadas as complexidades do acervo, as possibilidades curatoriais da época e as controvérsias que permearam essa experiência.

**Palavras-chave:** Coleções etnográficas; acervos indígenas; museus e antropologia; Museu Nacional; Iny (Karajá).

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. “Os Karajás: Plumária e Etnografia” : seguindo uma exposição “ antiga” do Museu Nacional (RJ). *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 12 (28): 695-714, janeiro a abril de 2025. ISSN: 2358-5587

<sup>1</sup> Este artigo foi premiado pela Associação Brasileira de Antropologia, em sua participação no Prêmio Mário de Andrade, organizado pelo Comitê de Patrimônios e Museus, na categoria *Artigo Derivado de Dissertação de Mestrado* (2024).

<sup>2</sup> Licenciada em Ciências Sociais (UFG), mestre em Antropologia Social (UnB) e doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ).

## **“The Karajá People: Featherwork and Ethnography”: following an “old” exhibition at the National Museum (RJ)**

**Abstract:** This article presents reflections from my master’s research, which investigates collecting and exhibition practices concerning the Iny (Karajá) collections at the National Museum (UFRJ), based on the exhibition “The Karajás: Featherwork and Ethnography”, held before the 2018 fire. The research aimed to understand how these practices developed over different periods of collection and ethnographic exhibition production and how they relate to contemporary discussions. The methodology, impacted by the fire and the pandemic, involves following the traces left by the mentioned exhibition, relying on archives, digital resources, interviews, and brief ethnographic field experience. The work presents institutional, anthropological, and Iny (Karajá) perspectives related to the collections and the exhibition, contextualizing this experience in terms of institutional policies, anthropological production, and Indigenous agency. Through an ethnographic narrative, the complexities of the collection, the curatorial possibilities of the time, and the controversies surrounding this experience are highlighted.

**Keywords:** ethnographic collections; indigenous collections; museums and anthropology; National Museum; Iny (Karajá).

## **“Los Karajá: Plumería y Etnografía”: siguiendo una exposición “antigua” del Museo Nacional (RJ)**

**Resumen:** Este artículo presenta reflexiones de mi investigación de maestría, que investiga las prácticas de colección y exhibición de las colecciones Iny (Karajá) del Museo Nacional (UFRJ), partiendo de la exposición “Los Karajás: Plumería y Etnografía”, realizada antes del incendio de 2018. La investigación buscó comprender cómo estas prácticas se desarrollaron a lo largo de diferentes períodos de producción de colecciones y exposiciones etnográficas y cómo se relacionan con debates contemporáneos. La metodología, impactada por el incendio y la pandemia, consiste en seguir los rastros dejados por la mencionada exposición, basándose en archivos, recursos digitales, entrevistas y una breve experiencia de campo etnográfico. El trabajo presenta perspectivas institucionales, antropológicas e Iny (Karajá) relacionadas con las colecciones y la exposición, contextualizando esta experiencia en términos de políticas institucionales, producción antropológica y protagonismo indígena. A través de la narrativa etnográfica, se destacan las complejidades de la colección, las posibilidades curatoriales de la época y las controversias que rodearon esta experiencia.

**Palabras clave:** Colecciones etnográficas; colecciones indígenas; museos y antropología; Museo Nacional; Iny (Karajá)

**E**ste artigo apresenta brevemente reflexões que desenvolvi durante minha pesquisa de mestrado (MORAIS, 2023), que investiga práticas de colecionamento e de exposição dos acervos Iny do Museu Nacional (UFRJ), partindo especificamente de uma experiência expositiva “antiga”, anterior ao incêndio de 2018, intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, que esteve em exibição de 2012 até ser interrompida de forma abrupta pelo trágico evento em 2018. A pesquisa buscou compreender como essas práticas se desenvolveram ao longo de diferentes momentos de produção de coleções e exposições etnográficas e como elas se relacionam com discussões contemporâneas sobre práticas “do passado”, que devem ser abandonadas, e práticas “do futuro”, que são desejadas.

As escolhas metodológicas, impactadas pelo incêndio e pela pandemia da Covid-19, que transformou radicalmente as possibilidades de investigação etnográfica, consistem em seguir os rastros deixados pela mencionada exposição, por meio de uma abordagem etnográfica que se baseia em arquivos e recursos digitais, que desempenharam papéis relevantes em diversas etapas, desde a formação das coleções até a produção da exposição. Além disso, pretendeu-se resgatar a memória e mapear os eventos significativos associados à produção da exposição, rastreando a trajetória de objetos que migraram das aldeias para o museu e, posteriormente, da reserva técnica para o espaço expositivo. Por fim, o trabalho apresenta perspectivas institucionais, antropológicas e Iny (Karajá) relacionadas às coleções e à exposição, contextualizando essa experiência em termos de políticas institucionais, produção antropológica e protagonismo indígena. Por meio da narrativa etnográfica, são destacadas as complexidades do acervo, as possibilidades curatoriais da época e as controvérsias que permearam essa experiência. Acredita-se que este estudo pode contribuir para o entendimento e uma reflexão crítica acerca das práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas.

## **Um olhar para questões contemporâneas a partir de experiências “do passado”**

O Museu Nacional, vinculado a Universidade Federal do Rio de Janeiro, é um museu que se define como universitário, com perfil acadêmico e científico<sup>3</sup>. A instituição desempenha um papel significativo na atuação antropológica no campo do patrimônio e em relação aos povos indígenas no Brasil. Após o incêndio de 2018, que destruiu a maior parte de seus acervos, o Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional tem desenvolvido estratégias para recuperar a memória das coleções que se perderam e para constituir novas coleções de etnologia. Propondo em uma “refundação” das práticas antropológicas e científicas, com o objetivo de torná-las menos etnocêntricas e cada vez mais engajadas nas lutas políticas dos diversos povos e grupos sociais associados a reconstrução das coleções do SEE.

<sup>3</sup> Fonte: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html>, acesso em: 18/12/2023.

Desde o trágico incêndio, acompanhei algumas das atividades pelo SEE, especialmente o trabalho dedicado a nova coleção Iny (Karajá). Em 2020, já no mestrado, em um momento de reorganização das estratégias de pesquisa diante das restrições sanitárias impostas pela pandemia da Covid-19, participei da oficina “Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional”, realizada modo remoto, durante a programação da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, em 2020<sup>4</sup>. A oficina foi coordenada por João Pacheco de Oliveira Filho<sup>5</sup>, Renata Curcio Valente<sup>6</sup> e Tonico Benites Guarani-Kaiowá<sup>7</sup>. Levando em conta o protagonismo de organizações e pesquisadores indígenas, o encontro buscou promover um debate sobre as “estratégias de reconstrução das coleções etnológicas do Museu Nacional, cujo acervo do século XIX e XX, que era uma fonte importante para a memória sobre os povos indígenas e o patrimônio cultural brasileiro, foi em grande parte destruído pelo incêndio de 2018” (32RBA, 2018).

Na primeira seção, conduzida por João Pacheco, curador do SEE/MN, o objetivo foi a apresentar as linhas de atuação do projeto de reconstrução das coleções etnográficas do Museu Nacional, indicando os desafios para a sua execução, bem como refletindo sobre as novas perspectivas que poderá trazer. A segunda seção, guiada por Tonico Benites, antropólogo colaborador do SEE, contou com o relato de sua experiência com a coleta, documentação e registro de objetos entre famílias Guarani-Kaiowá, para a formação da coleção “*Tekoha* em Retomada (*‘roiike jevy’*)”. Já a terceira e última seção, apresentada por Renata Curcio, antropóloga que atua no SEE, foi dedicada aos “desafios das coleções digitais” e abordou a construção de parcerias com museus internacionais e nacionais, que visam o compartilhamento de coleções etnológicas digitais de povos indígenas do Brasil.

Tonico Benites, indígena do povo Guarani-Kaiowá, antropólogo e curador<sup>8</sup>, contou durante a oficina, que sua trajetória de formação e pesquisa em antropologia, foi realizada em contato com as coleções e os objetos do Museu Nacional e chamava sua atenção que “as salas pareciam fechadas, com raras presenças indígenas no interior do museu”. Ao mapear o material produzido por indígenas nas reservas do museu, ele percebeu que na época de expedição e coleta dos objetos, não havia uma preocupação em identificar as “etnias”. Para ele, o que motivou a “falta de informação”, foi que “antigamente acreditava-se que os indígenas iriam se diluir e acabar” e, dessa forma, os museus reforçavam o pensamento de “índio genérico”.

Benites, em sua crítica ao que chamou de “práticas antigas” promovidas por instituições museológicas, dá um exemplo importante ao relatar a visita de “reza-dores” – *nhanderu* – Guarani-Kaiowá ao SEE, comentando que foi um momento

<sup>4</sup> O evento contou com a presença de 38 participantes, sendo 21 indígenas (dos povos Galibi-Marworno, Guajajara, Guarani-Kaiowá, Kadiwéu, Kanindé, Macuxi, Mundurucu, Nawa, Pankararu, Pataxó, Potiguara, Terena, Tikuna, Tupinambá e Waiwai) e 17 não-indígenas (7 servidores do SEE/MN e 10 colaboradores externos). Os encontros foram realizados via plataforma “Zoom”, devido ao contexto de pandemia da Covid-19.

<sup>5</sup> Antropólogo; professor titular do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal do Amazonas; e atual curador das coleções Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (UFRJ).

<sup>6</sup> Antropóloga; após uma trajetória de mais de dez anos na Coordenação de Divulgação Científica do Museu do Índio, foi cedida ao Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional, em outubro de 2019.

<sup>7</sup> Antropólogo; professor visitante e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Fronteiras (PPGSOF) da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Atualmente, assume o cargo de coordenador da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) em Ponta Porã (MS).

<sup>8</sup> Em 2022, dois anos após a oficina, foi anunciado no Boletim Interno do Museu Nacional: “Tonico Benites Guarani-Kaiowá é o nosso primeiro curador indígena”. Conforme indica a notícia, Tonico já colabora com a recomposição do acervo para o Museu Nacional/UFRJ de forma direta e voluntária, desde setembro de 2018, mas o contrato foi firmado apenas em 2022, “por meio de projeto do Setor de Etnologia e Etnografia financiado pelo Instituto Cultural Vale”. Apesar da notícia promissora, se trata de uma contratação temporária e João Pacheco menciona na entrevista que busca formas para contratar Tonico Benites de forma permanentemente, “para que ele tenha dedicação exclusiva a esse importante trabalho curatorial”. Disponível em: [https://harpia.mn.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/12/boletim\\_harpia\\_edicao\\_17.pdf](https://harpia.mn.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/12/boletim_harpia_edicao_17.pdf). Acesso em 06/09/2023.

de grande aprendizado para ele e para a equipe do setor. Uma das coisas que os visitantes *nhanderu* disseram, segundo Benites, foi: “já que o Chiru está aqui, ele não pode ficar só por muitos anos, por muito tempo, a gente precisa vir aqui para se comunicar com ele através de um ritual, reza e canto”. Essa experiência é importante para os estudos com coleções etnográficas, pois permite perceber como as formas “antigas” de exibição e salvaguarda estão distantes das instruções dadas por aqueles que produziram os materiais.

É fundamental reconhecer que o colecionamento e a incorporação de objetos indígenas em acervos, não apenas reflete, mas também tem o poder de alterar significativamente as formas de vida e agência desses objetos, por meio de complexos procedimentos técnicos e científicos, destacando a necessidade de uma análise crítica contínua dessas práticas no campo da antropologia e da museologia. Refletir sobre o lugar dos “objetos” na perspectiva da teoria antropológica e das teorias indígenas se mostra cada vez mais necessário para a produção de coleções etnológicas. Na medida em que esse lugar passa a ser questionado, a prática do “coleccionamento” aparece como uma “categoria histórica e culturalmente relativa, própria do ocidente moderno e sujeita às suas transformações intelectuais e institucionais” (GONÇALVES, 2007: 45).

O processo de reunir objetos para a nova coleção, realizado por Tônico Benites, está sendo realizado através de várias “rodadas” de visitas entre comunidades Guarani-Kaiowá. A coleção leva o nome, dado por Benites, porque “retomada” é uma palavra forte para os Guarani-Kaiowá, que fala sobre um processo político tanto de retomada das “práticas e tradições com seus encantados”, até a “retomada de terras e a luta por direitos”. Benites conta que leva tempo para “amadurecer a conversa e o diálogo” com as lideranças e as famílias. Segundo Benites, perguntar para as famílias da retomada “o que você pode doar?” e “o que gostaria que estivesse lá?”, ajudou que as pessoas entendessem que poderiam doar objetos que falassem de suas lutas e, até mesmo, de memórias traumáticas. Muitas peças usadas para amarrar, bater e torturar pessoas, na época da ditadura militar, como correntes, algemas, cipó, madeira e cacetes, ainda são encontradas e guardadas pelas famílias Guarani-Kaiowá. E isso levantou uma questão sobre a possibilidade de reunir materiais que remetem a memórias “tristes e dolorosas”, na formação das novas coleções. Benites perguntou ao grupo reunido na oficina: “isso são coisas para levar para o museu?”. Como foi discutido, apenas a percepção dos próprios indígenas pode ser capaz de responder sobre quais memória eles querem que seja passada para a “sociedade nacional” através do museu.

A experiência museológica a partir da curadoria de Benites, junto aos rezadores e famílias Guarani-Kaiowá, está se apropriando do museu enquanto uma “arma da cultura”, ou seja, “uma das ferramentas para a construção e afirmação de suas identidades sociais”, dando sinais de seu “potencial transformador para a própria museologia e, sobretudo, para as relações entre os museus e a Antropologia” (ABREU, 2012: 310). Nesse sentido, os “novos atos de colecionar”, levam em conta que “não há conhecimento sobre o outro que não seja também um ato temporal, histórico, político” (FABIAN, 2010: 40) e, também, evidenciam “a parte ativa que pessoas e comunidades desempenham ao produzir os objetos” (FABIAN, 2010: 66).

A partir dos anos 1990, Regina Abreu (2012), observa que ocorreram diversos posicionamentos de grupos indígenas com relação às instituições de patrimônio, de museus e universidades. Sua análise leva em conta essa interação a partir de experiências de construção de museus indígenas no Brasil e da participação de indígenas dos povos Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi Kali'na e Galibi-



Marworno na produção e montagem de exposições para o Museu do Índio (RJ), bem como para museus indígenas, como o “Museu Maguta”, do povo Tikuna, conhecido como primeiro museu indígena no Brasil (ABREU, 2012). Assim como as experiências apresentadas pela autora, os relatos articulados aqui, colocam em evidência o questionamento desses grupos sobre a criação e manutenção de representações genéricas do “índio”, bem como suas reivindicações pela “autorrepresentação” e para que “erros do passado” não se repitam.

Por outro lado, durante a oficina as experiências anteriores ao incêndio do museu não foram citadas apenas como exemplo do que deve ser “esquecido” e “abandonado”. Em alguns casos elas foram retomadas como exemplos de práticas positivas, como foi o caso da exposição intitulada “Os Primeiros Brasileiros”, citada por Benites como uma exposição “mais atualizada, com outros tipos de descrições, consistentes, aprofundadas e detalhadas”. A exposição “Os Primeiros Brasileiros”, que teve sua primeira exposição em 2006 e hoje pode ser acessada em sua versão online<sup>9</sup>, nos mostra que muitas pautas que consideramos “contemporâneas”, “atuais” ou relacionadas as ideias de “novo” e de “futuro”, estavam pautadas anteriormente, de modo especial a participação e o protagonismo indígena, “que não deveria se limitar a fornecer mão de obra ou informantes, mas deveria ocorrer através do controle dos efeitos políticos de tal exposição” (OLIVEIRA e SANTOS, 2019: 400).

Através dos relatos apresentados, percebemos que museus, centro culturais e de memória, projetos educacionais e de pesquisa, cada um à sua maneira, indígenas e/ou não-indígenas, estão tentando engajar as coleções na produção de conhecimento de modo a ocupar e compartilhar não só o espaço, como também o tempo e as lutas nas quais os atores e os objetos estão envolvidos. As propostas estão se construindo no sentido do que Gersem Baniwa conceituou como “diálogos intepistêmicos” e “interculturalidade”. Ao reconhecer que não se trata de um diálogo “entre iguais”, o autor indica o desafio de buscar “reconhecimento mútuo, recíproco e valorativo dos diferentes modos de vida, de saberes, de conhecimentos, de ontologias e de epistemologias” (BANIWA, 2019: 25).

O movimento da equipe do SEE/MN, que propõe abandonar as práticas de colecionamento coloniais, extrativistas e predatórias, por uma prática mais colaborativa e engajada de forma ativa na “luta pela memória” e pelos direitos indígenas tem sido, sem dúvida, fundamental. Não só para a reconstrução do acervo destruído, mas para construção de práticas antropológicas e científicas menos etnocêntricas. Participar da oficina proporcionou uma compreensão da linha de atuação dos projetos de reconstrução do SEE/MN e, de modo especial, o acesso a questões relevantes que compõe o cenário contemporâneo de discussões em torno das práticas de colecionamento e de exposição de acervos indígenas, que se acentua após o incêndio, mas que também vem de uma trajetória de projetos e ações anteriores. Ainda que o objetivo central tenha sido pensar sobre as coleções do “futuro” do Museu Nacional, o que mais me chamou atenção no encontro foi a importância de retomar a memória dessas práticas de colecionamento e de exposição chamadas de “antigas” ou “do passado”.

## Mapeando vitrines e rastreando objetos

<sup>9</sup> Disponível em: <https://osprimeirosbrasilieiros.mn.ufrj.br/>.

Após a oficina, comecei a explorar os mais de 90 GB de arquivos fotográficos produzidos pela equipe do SEE antes do incêndio, buscando possibilidades interessantes para construir um tema de pesquisa sob as condições impostas pela pandemia e, também, pelo próprio incêndio do Museu Nacional. Foi quando vi pela primeira vez registros da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, através de fotografias das vitrines, dos objetos e dos painéis expositivos. Em uma pesquisa rápida descobri que, além das fotografias, também é possível visitar aquela exposição através de um tour virtual em 360º, pelo “Google Arts & Culture”, uma plataforma online que possibilita conhecer virtualmente museus de diferentes lugares do mundo<sup>10</sup>. Através desta ferramenta, adentrei as salas do prédio histórico e explorei em detalhes a exposição dedicada ao material Iny<sup>11</sup>.

Entrei em contato com o SEE, apresentando o interesse pelas coleções Iny “antigas” do Museu Nacional, e os responsáveis por receber e dar apoio a minha pesquisa foram Crenivaldo Veloso (historiador) e Rachel Correa Lima (museóloga), servidores e pesquisadores que atuam há mais de 10 anos no Museu Nacional. Além de compartilharem o acesso a arquivos e relatórios, institucionais e pessoais, produzidos antes do incêndio, Veloso e Rachel também compartilharam memórias de suas rotinas de trabalho e experiências relacionadas aos acervos Iny do Museu Nacional, através conversas virtuais, trocas de e-mails, mensagens de WhatsApp e vídeo-chamadas via Google Meet.

Na visita virtual pela exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, apesar da primeira impressão geral da sala remeter a uma exposição aparentemente “tradicional”, os textos expositivos apresentam uma proposta curatorial comprometida com formas mais colaborativas de atuação, com a participação de pesquisadores externos ao Museu Nacional e de representantes Iny. O que se confirmou desde a primeira conversa com Veloso, que atuou como assistente de curadoria na exposição. Por outro lado, veio à tona em sua fala um fato bastante controverso, um conflito gerado em torno da exposição de determinados objetos rituais e sagrados para os Iny. Segundo Veloso, se tratava das “máscaras de aruanã”, ou *ijasó*, que ao serem colocados na vitrine central da exposição, violaram segredos e restrições de visualização em torno daqueles “seres”, o que poderia provocar graves “consequências” na cosmologia Iny, especialmente para as mulheres Iny.

Considerando os materiais digitais disponíveis; as controvérsias levantadas na oficina e no diálogo com Veloso; e as motivações para contribuir com o projeto de reconstrução do SEE; decidi, então, seguir os rastros deixados por essa exposição, intitulada “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, que inaugurou em 23 de março de 2012 no Museu Nacional e encerrou em 02 de setembro de 2018, data do incêndio. Mas como narrar a história de uma exposição e de coleções que não existem mais? Como lidar com a ausência de materiais como livro-tombo, papéis pessoais e institucionais que acompanhavam a entrada e as movimentações das coleções, fichas museológicas, cartas, notas e diários de campo, desenhos, manuscritos, arquivos físicos e digitais que registravam, ao menos em partes, as trajetórias dos objetos? Como remontar a trajetória de coleções que deixaram de existir de maneira tão abrupta? Foi com estes desafios e questionamentos que persegui a tarefa de tornar uma exposição “antiga” do Museu Nacional – interrompida por um incêndio que levou às cinzas não apenas coleções de objetos dos mais diversos povos indígenas brasileiros, como também a maior parte da documentação desses acervos – objeto de pesquisa.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://g.co/arts/rC5sJQJmTNe37tzi8>

<sup>11</sup> Disponível em: <https://goo.gl/maps/XEBbKWfSkBUi9dFN9>

O caminho escolhido passou por romper com a visão cristalizada do mundo objetificado, explorar “a vida social” (APPADURAI, 2008) e a “biografia cultural” (KOPTOFFY, 2007), das “antigas” coleções do Museu Nacional. Entendendo que tecer a rede formada em torno de exposições e acervos etnográficos pode nos ajudar a compreender a mudança de “status” dos objetos, desde os usos cotidianos nas aldeias, até vitrines e reservas técnicas dos museus ou repositórios virtuais. Além de contribuir para (re)construir a própria trajetória e história da prática científica antropológica e das relações interétnicas que essa rede articula. Retomo, ainda, a proposta de Latour (2020), diante da pergunta “por onde podemos começar um estudo sobre ciência e tecnologia?”. O autor responde que acompanhar as controvérsias (e como elas se encerram) pode ser uma boa porta de entrada. E indica que “flashbacks” e abertura de “caixas-pretas” podem ser um caminho interessante para entrar no mundo da ciência e da tecnologia, “pela porta de trás, a da ciência em construção, e não pela entrada mais grandiosa da ciência acabada” (LATOUR, 2000: 6).

A expressão *caixa-preta* é usada em cibernética sempre que uma máquina ou um conjunto de comandos se revela complexo demais. Em seu lugar, é desenhada uma caixa-nha preta, a respeito da qual não é preciso saber nada, a não ser o que nela entra e o que dela sai. [...] Por mais controvertida que seja sua história, por mais complexo que seja seu funcionamento interno, por maior que seja a rede comercial ou acadêmica para a sua implementação a única coisa que conta é o que se põe nela e o que dela se tira. (LATOUR, 2000: 4)

Como indica Souza Lima (1987), não basta denunciar o colecionismo e abstrair suas implicações políticas, é preciso investigar as relações de poder em jogo e compreender a história da produção intelectual que está por trás da constituição desses acervos. Considerando tal alerta, a pesquisa reabre as vitrines de uma exposição “antiga” do Museu Nacional, como uma “caixa-preta”, para descobrir o que elas dizem, ou traduzem, de uma antropologia em construção. Abordo a coleta, a descrição e a contextualização discursiva das peças, assim como a busca pelo acervo e a justaposição dos objetos na exposição, como atividades realizadas e orientadas a partir de técnicas de pesquisa e construção de narrativas, que buscam corresponder a determinados critérios científicos, situadas em contextos históricos e políticos específicos. Tal tarefa é seguida de forma aprofundada em Moraes (2023), sendo complexo apresentá-los superficialmente, destaque, aqui, apenas alguns aspectos do percurso percorrido, com o objetivo de refletir, de modo especial, sobre a presença e a participação indígena na exposição.

A partir das imagens do tour virtual disponíveis online, sistematizei as informações museológicas e descritivas de 41 peças que estiveram na exposição<sup>12</sup>, reunindo dados que até então encontravam-se dispersos. Alguns casos particulares, 3 de peças, identificadas em termos genéricos como “pingente de penas” e “testeira”, chegaram ao Museu Nacional através figuras como: Campos Salles, presidente da República do Brasil, entre 1898 e 1902; Basilly Sampieri, um marquês grego que realizou uma “expedição de caça” no estado de Goiás, em 1935, capturando animais e colecionando objetos; e Esperidião Antônio da Rocha, contratado pelo Museu Nacional em 1945 na função de zelador, chegando a assumir a posição de auxiliar de pesquisa e de formação de coleções. São objetos com poucas informações acerca de seu colecionamento, assim como outras 7 peças que permanecem com a coleção/colecionador não identificados. Mas a maior parte do acervo da exposição, 31 peças, foram objetos reunidos por antropólogos em

<sup>12</sup> A lista completa com a relação do acervo exposto, bem como com a lista de referências que contribuíram para a identificação das peças, pode ser acessada em Moraes (2018: 210-8).



pesquisa de campo – William Lipkind (1938), Charles Wagley (1941) e Maria He-loísa Fénelon (entre 1959 e 1980), que formaram coleções etnográficas em diferentes contextos de produção científica e de relações interétnicas com o povo Iny, e que estiveram ligados, direta ou indiretamente, ao projeto de formação de antropólogos e a profissionalização da antropologia no Brasil.

Além da pesquisa com os arquivos e recursos virtuais, quando foi possível uma volta as interações presenciais, realizei uma etapa de pesquisa de campo na aldeia Hawaló, situada na Ilha do Bananal (TO), entre 4 e 11 de dezembro de 2021. Essa foi uma oportunidade de participar dos encontros entre Rafael Andrade (antropólogo e doutorando do PPGAS/MN), Socrowé (líder espiritual de Hawaló) e sua família, em atividades voltadas para a formação da nova coleção Iny destinada ao acervo do Museu Nacional. A possibilidade de pesquisa em terra indígena não estava inicialmente prevista e só foi possível após o avanço da vacinação em massa. Devido a essa abertura, em abril de 2022, também pude receber na casa dos meus pais, em Palmas (TO), Bikunaki Karajá, professora de história da rede municipal, e seu marido Waxiy Karajá, filho de uma antiga liderança tradicional Iny, Maluaré Karajá, professor e servidor de carreira da Secretaria de Educação, Juventude e Esportes do Estado do Tocantins. Waxiy teve um papel fundamental para a reorganização da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” e seus relatos vão nos ajudar a entender um pouco mais sobre as “consequências” do colecionamento e da exposição dos *ijasò*, seres considerados sagrados para os Iny.

Ao longo do percurso de pesquisa, realizei interlocuções, trocas e negociações, em meio a um mundo de muitas incertezas, pós-incêndio e pandêmico, pude estabelecer diálogos que trouxeram à tona memórias sensíveis e afetivas, as quais tive a responsabilidade de me dedicar durante a pesquisa e a escrita, convivendo entre o mundo dos antropólogos, o mundo dos museus e o mundo dos Iny. É neste cenário que a pesquisa se situa, na tentativa de compreender práticas de colecionamento e exposição de acervos indígenas, com ênfase nas dinâmicas interculturais e experiências compartilhadas entre os Iny e o Museu Nacional.

## **Porque “Os Karajás”? Porque “Plumária”? E porque “Etnografia”?**

O título da exposição, “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, é de fácil entendimento e contribui para apresentar, de forma concisa e bastante objetiva, os temas escolhidos para serem evidenciados na exposição. Questionar cada termo desse título foi algo que me mobilizou no início da pesquisa. Seguir cada “porquê” implicado, revelou eventos e controvérsias importantes que marcaram o complexo cenário que envolve a concepção e a produção da exposição, as relações que a tornaram possível, a influência de experiências anteriores, os critérios de curadoria, seleção das peças, produção dos textos, materiais gráficos e montagem da sala expositiva, as colaborações e as controvérsias em torno da participação indígena. A seguir, destaco brevemente alguns desses aspectos.

O que motivou a produção da exposição, em 2012, está diretamente relacionado demandas institucionais pela ocupação de um espaço expositivo do Setor de Etnologia e Etnografia, que teve que ser feito em regime de urgência. A disputa por espaço não é uma novidade no cotidiano de uma instituição como o Museu Nacional, um museu de história e ciência natural que desde sua criação reúne diversas áreas do conhecimento e diferentes frentes de atuação, que passam pelo ensino de pós-graduação, pesquisa científica, curadoria de coleções, exposição e

atividades de extensão universitária, trabalhando com acervos de natureza bastante heterogênea (VELOSO, 2021; OLIVEIRA, 2020). Veloso fala em tom de brincadeira que “o setor de etnologia é um museu dentro do museu, e existem vários museus dentro do Museu Nacional”. No caso do SEE, além da questão do espaço, Veloso destaca também a questão do tempo. A dinâmica de trabalho do SEE dentro do Museu Nacional se caracterizava pelo envolvimento, diálogo e parceria com pessoas e coletividades diversos, o que exige um tempo maior para estruturar relações e estabelecer projetos em comum do que na dinâmica de outras áreas e campos do conhecimento.

O motivo da demanda de abertura de uma das salas do SEE no palácio, foi a inauguração de uma exposição do Departamento de Vertebrados, localizada na sala à sua frente, cujo acesso só seria possível com a abertura dessa específica do SEE. Era preciso liberar com urgência a passagem e, para isso ser feito, seria necessário ocupar e abrir a sala com uma nova exposição. Inicialmente, a sala estava prevista para receber uma exposição com “material africano”. Porém, o SEE não tinha condições de produzir uma exposição com essa temática naquele momento, sob um regime de urgência, vindo de uma demanda externa, pois seria preciso um investimento mais amplo de recursos e de pesquisa.

Porque e de que modo, então, investir na direção de uma exposição com “os Karajá” surgiu como uma alternativa possível e interessante? Em poucas palavras, se deve, principalmente, a relação que estava sendo construída entre o SEE, ceramistas e lideranças Iny e pesquisadores vinculados a Universidade Federal de Goiás, que visitaram o Museu Nacional no ano anterior, em 2011. A visita se deu no âmbito do processo de registro das *ritxoko* pelo IPHAN – as bonecas de cerâmica feitas pelas mulheres Iny e está registrada no “Dossiê descritivo dos modos de fazer *Ritxoko*”<sup>13</sup>, publicado em 2011, que embasou o pedido de registro dos “saberes e práticas associados aos modos de fazer boneca Karajá”, como patrimônio da cultura imaterial do Brasil.

Em comunicação pessoal, Rosani Moreira Leitão (antropóloga do Museu Antropológico/UFG), que participou da visita, me disse que o principal objetivo da viagem ao Rio de Janeiro seria participar da montagem e inauguração da exposição “Bonecas Cerâmicas *Ritxoko*: Arte e Ofício do Povo Karajá”, realizada na Sala do Artista Popular<sup>14</sup>. Se tratava de uma parceria entre os pesquisadores da UFG, as lideranças Iny e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e o Museu do Folclore Edison Carneiro, que custeou as passagens do grupo para a viagem. Entre os representantes Iny estavam Idjahina, na época o cacique da aldeia Hawaló (Ilha do Bananal, TO), que escolheu para ir com ele as ceramistas Iny Siramaru, Lubederu e Belanré.

Um outro objetivo do grupo na viagem seria captar imagens para a produção de um vídeo-documentário que fazia parte do dossiê para a patrimonialização das *ritxoko*. Desse modo, o roteiro de visitas das equipes de pesquisa (UFG), de filmagem (IPHAN) e dos representantes Iny, incluiu algumas instituições museológicas: o Museu do Índio, o Museu da República e o Museu Nacional. O objetivo das visitas foi “conhecer exemplares e coleções de *ritxoko* de diferentes estilos e datas de coleta” (LIMA, 2011: 27). O dossiê menciona que “embora muitas destas peças não apresentassem informações suficientes sobre a época e autor/a da coleta, o simples contato visual e tátil das ceramistas atuais com essas peças desencadeou comentários e questionamentos vivamente trocados em língua nativa”

<sup>13</sup> Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_bonecas\\_karaja\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bonecas_karaja_m.pdf).

<sup>14</sup> A exposição foi realizada entre 25/01/2011 e 27/02/2011, o catálogo pode ser consultado em: [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/CatalogoSAP/CNFCP\\_sap165.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/CatalogoSAP/CNFCP_sap165.pdf).

(LIMA, 2011: 27). A visita incluiu o Museu Nacional na rota da “comitiva Karajá” por conta da mediação de Manuel Ferreira Lima Filho, antropólogo da UFG, que tem uma longa trajetória de atuação junto aos Iny e, também, já tinha uma relação com João Pacheco de Oliveira, curador do SEE.

A “presença Karajá” no Museu Nacional aparece como um evento muito marcante para a produção da exposição, cerca de um ano depois. Segundo os relatos de Veloso, Manuel e Rachel, o grupo foi até a sala de João Pacheco, que foi quem fez a mediação da visita dos pesquisadores, das ceramistas e da liderança Iny nas exposições de etnologia do museu. Na reserva técnica, o grupo encontrou algumas *ritxoko* das coleções do SEE, que haviam sido localizadas e separadas anteriormente por Veloso para aquele encontro. Foi durante essas trocas que João Pacheco “lançou a semente” para uma futura exposição em parceria, com um convite para pensar em um projeto conjunto. O curador sugeriu uma proposta de exposição e de oficinas com ceramistas Iny no Museu Nacional, para dar visibilidade a questão da patrimonialização das *ritxoko* através do acervo da instituição. Ainda em 2011, o SEE entrou em contato, na tentativa trazer novamente a “comitiva Karajá” ao Rio de Janeiro, para o aniversário do Museu Nacional, porém, não houve orçamento para isso, a oficina acabou não acontecendo, mas os diálogos em torno de uma futura exposição continuaram.

Para Veloso, o Museu Nacional foi incluído na rota de visitas em 2011, porque Manuel reconhecia a importância do trabalho de Castro Faria e de Heloísa Fénelon para os Iny e para o estudo das *ritxoko*. De fato, os trabalhos mencionados são bastante utilizados na produção do dossiê e foram importantes para situar a produção das *ritxoko* no lugar de “arte”, o que não era comum, até mesmo na antropologia, para as produções materiais indígenas (CASTRO FARIA, 1959; COSTA, 1978). Algumas das peças localizadas e escolhidas por Veloso para serem apresentadas ao “comitê Karajá” na visita, eram de coleções reunidas por Heloísa Fénelon. Os relatos da visita contam que seu nome veio à tona mais de uma vez durante as conversas entre a equipe do SEE e os visitantes Iny.

Maria Heloisa Fénelon Costa (1927-1996), teve sua formação inicial em 1953, na Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ, e ingressou na Antropologia em 1956, através da segunda turma do Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural<sup>15</sup>.

Após o curso, em 1958, Heloisa Fénelon, que havia sido aluna de Luiz de Castro Faria (1913-2004)<sup>16</sup>, foi contratada por ele no Museu Nacional, para o cargo de naturalista do SEE. Fénelon desenvolveu sua carreira em um período em que a antropologia estava se profissionalizando e institucionalizando nas universidades brasileiras, com a criação dos programas de pós-graduação. Em um processo intenso de reorganização das divisões internas do Museu Nacional, ela é nomeada em 1964 por Castro Faria como “responsável pelo expediente no Setor de Etnologia, o que corresponde à função de curadora das coleções” (VELOSO, 2019: 84). Em 1986, Heloisa Fénelon ingressou no cargo de Professora Titular no Museu Nacional, mas acabou não entrando na rede que construiu o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. A partir de investigações recentes, Veloso (2021) aponta que na disputa entre campos e modos de produzir antropologia dentro do Museu Nacional, a via dos estudos de cultura material

<sup>15</sup> Esse foi o primeiro curso voltado a especialização antropológica no Brasil, instituído por Darcy Ribeiro no Museu do Índio, em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

<sup>16</sup> Professor e orientador da Heloisa Fénelon, foi um importante antropólogo (e formador de antropólogos) do século XX, participou da fundação de uma tradição antropológica no Museu Nacional, foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e o seu primeiro presidente (VELOSO, 2021).

empreendidos por Heloisa Fénelon, foi colocada pelas primeiras gerações de antropólogos sociais no Museu Nacional como “menos relevante” em relação a outros temas. Os estudos sobre os objetos de cultura material eram vistos, ainda, como um “tema feminino” e “menor” do que temas mais intelectuais, teóricos e, portanto, mais “masculinos” (VELOSO, 2021: 389).

Desse modo, o tema “Etnografia” é evidenciado no título da exposição, por um lado por conta da etnografia de Heloisa Fénelon – que deu base para a pesquisa de sua tese intitulada “A arte e o artista na sociedade Karajá” (1978) – ter sido central na produção de uma narrativa de reconhecimento da produção das *ritxoko* como arte e patrimônio nacional, e, por outro, devido a intenção de João Pacheco de “homenagear” a etnografia e as contribuições da antropóloga Maria Heloisa Fénelon para os Iny (Karajá), para o Museu Nacional e para a Antropologia. Essa “homenagem” também carregava o objetivo de uma revisão histórica do papel de Heloisa Fénelon, destacando sua relevância intelectual, dentro de um campo científico caracterizado por intensas disputas entre diferentes correntes teórico-epistemológicas.

Voltando para o título e o tema da exposição... É curioso pensar que uma exposição com “Os Karajás” – que estavam evidência nacional naquele período devido à patrimonialização das *ritxoko*, e em homenagem a “Etnografia” de Heloisa Fénelon – que se dedicou a “arte oleira”, abordando a produção das *ritxoko* como um tema central em sua tese, a exposição colocou em destaque a “plumária” e não a “cerâmica”. Para entender essa escolha, é preciso acrescentar mais uma camada a “equação” das políticas internas e institucionais que estavam em discussão naquele momento, que em certa medida também é atravessada pelas questões da disputa por espaço e do regime de urgência, que vão influenciar diretamente na escolha da “plumária”.

Por trás do trabalho nas exposições museológicas, podemos ver atuando uma série de profissionais e pesquisadores, envolvidos em áreas como museologia, educação, segurança, conservação, restauração, bem como a produção científica de cada departamento. Desse modo, olhar para os bastidores do museu, revela uma série de atividades que muitas vezes não têm uma visibilidade compatível com a importância de suas atuações, atividades fundamentais para que o museu opere em suas diversas funções, das mais básicas às mais elaboradas. No caso da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, a conservação e a ornitologia tiveram uma grande relevância na definição do tema da exposição. Mais especificamente as condições de conservação e preservação das peças com plumas e penas, que faziam parte das coleções do Museu Nacional.

Pedro Ernesto Correia Ventura<sup>17</sup> – ornitólogo vinculado ao SEE, aparece com protagonismo nos relatos de Rachel e Veloso, especialmente quando retomam o porquê de a exposição tematizar a “arte plumária”. Segundo Veloso, o ornitólogo foi um “entusiasta” de que a exposição para a abertura da sala fosse sobre plumária indígena de um modo geral. Pedro Ernesto percebeu que o SEE poderia utilizar aquela situação de forma estratégica. Para o público externo, uma exposição do material de plumária poderia refletir sobre as diversas formas de classificação e representação da plumária, exaltando as ciências indígenas, além disso, para um “público interno” do Museu Nacional, poderia trazer um destaque para a necessidade de readequação dos modos de conservação dessas coleções, que não

<sup>17</sup> Pedro Ernesto fez seu mestrado em Ciências Biológicas, na UFRJ, em 1993, e o doutorado em Ciências Veterinárias, na UFRRJ, em 2000. Ingressou no SEE/MN na década de 1980, como ornitólogo do Departamento de Vertebrados, no projeto de identificação do material plumário das coleções do Museu Nacional. Sob a supervisão de Heloisa Fénelon, trabalhou inicialmente com o material Iny e depois com as demais coleções do SEE. Foi incorporado ao SEE em 1985, onde atuou até 2014, ano de seu falecimento (VELOSO, 2021: 318).



estavam nas condições mais adequadas. E isso seria possível também porque Pedro Ernesto já vinha realizando estudos ornitológicos que serviriam de base para a produção de uma exposição em torno dessa temática e desse acervo.

Bom, como sabemos, a escolha do tema não seguiu exatamente a sugestão de Pedro Ernesto, mas podemos perceber que teve grande influência de sua mobilização. A decisão sobre o tema e o acervo para a exposição veio do curador das coleções do SEE, João Pacheco, ouvindo Pedro Ernesto e Veloso. A decisão foi sim destacar a plumária indígena, mas não de modo generalizado. O recorte feito foi destacar a plumária “Karajá”, que, como indicou Veloso, foi motivado pelas parcerias e diálogos que o SEE estava desenvolvendo com instituições e pessoas dedicadas ao “tema dos Karajás”, mas que, também, articulava a demanda da “conservação”, que se mostrou um aspecto relevante tanto para escolha do tema da exposição, com um critério para a seleção do acervo para a exposição, como veremos adiante.

O relato dos servidores e profissionais envolvidos na exposição, enfatizam a importância da construção de parcerias interpessoais, institucionais e interculturais, que levam tempo e que contrastam com a pressa e a urgência que muitas vezes é exigida por demandas externas urgentes. E olhar para as perspectivas institucionais relevam dinâmicas que nem sempre aparecem em análises de exposições, que dizem respeito ao cotidiano do trabalho no museu, realizado por uma série de profissionais, que muitas vezes são invisibilizadas e exercem suas funções em condições precárias. A aproximação com os relatos do cotidiano de trabalho no SEE, permitiu compreender como a equipe enfrentou desafios significativos durante a produção da exposição.

Até, espero ter mostrado um breve panorama do contexto e das motivações que se alinharam no desenvolvimento dos temas articulados pela exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia” do Museu Nacional, observando o modo como ele foi se construindo a partir de uma “equação” de fatores de diversas ordens. Vimos como questões de políticas internas do museu provocaram a demanda institucional pela liberação de um espaço do SEE no circuito expositivo e a forma como uma resposta (e uma proposta) a esta demanda foi elaborada pelo SEE. Que, em regime de urgência e de maneira estratégica, articulou a mobilização de um de seus servidores em torno do acondicionamento e visibilidade da plumária, e retomou a relação entre o acervo do SEE e o povo Iny, que remete tanto a um encontro recente na época, entre o SEE, representantes do povo Iny e pesquisadores que trabalham junto ao povo Iny, quanto a relações anteriores de pesquisa e colecionamento, de modo especial a partir da atuação de Heloisa Fénelon junto ao SEE e ao povo Iny.

### **A(s) peça(s) que falta(m): interdição, negociação e parcerias**

Retomar uma experiência “do passado”, seguindo controvérsias que operaram “por trás” das etapas que caracterizam o trabalho de produção da exposição “Os Karajás: Plumária e Etnografia”, levou uma série de fatos inesperados e não-previstos, que vieram à tona a partir da presença e da agência Iny, humana e não-humana<sup>18</sup>, na exposição. Para refletir sobre como a presença Iny marcou a expo-

<sup>18</sup> Como indica Latour (2012), de modo especial no capítulo “Terceira fonte de incerteza: os objetos também agem” (p. 97-128), o termo não-humanos não tem significado em si mesmo. A expressão busca apenas ampliar a lista de atores que figuram no curso das ações, não se limitando ao que os humanos fazem. A perspectiva de devolver aos não humanos mais



sição, apresento a seguir o conflito provocado pela exposição dos *ijasó*. Essa tensão, que surgiu na inauguração da exposição, foi o que mais se destacou no relato dos interlocutores desta pesquisa, ainda que sejam os aspectos menos visíveis (ou até invisíveis) para aqueles que a tenham visitado presencial ou virtualmente a exposição. As controvérsias em torno do colecionamento e da exposição das máscaras de *ijasó* foram as que mais se destacaram nos relatos de fabricação da exposição. Ainda que seus rastros não estejam tão evidentes, visto que o objeto mais citado é justamente “a peça que falta” na exposição.

O Setor de Etnologia e Etnografia, responsável pela exposição, convidou uma liderança Iny e duas ceramistas para as atividades de inauguração, com passagens e diárias pagas pelo Museu Nacional: Sansão Karajá – liderança Iny, cacique da aldeia Hawaló (Ilha do Bananal-TO), Koaxiru Karajá e Koixiaru Karajá, ceramistas Iny, da família de Sansão. A participação dos representantes Iny foi mediada através do antropólogo Manuel Ferreira Lima Filho. Que participou pontualmente da produção da exposição e realizou uma das palestras de abertura intitulada “A Cultura Material dos Karajá, Brasil Central”. A outra palestra foi “Arte e Antropologia: A trajetória de Heloísa Fénelon”, com o curador, João Pacheco. Houve a exibição do filme “*Ritxoko*” (direção: Neto Borges), produzido pelo IPHAN como parte do dossiê que embasou o pedido do registro das *ritxoko* como patrimônio imaterial do Brasil. E oficinas com ceramistas Iny, voltadas para o público agendado pela Seção de Assistência ao Ensino e aberta ao público geral.

Quando os convidados Iny chegaram ao museu e foram conhecer a exposição, antes da abertura para o público, algo inesperado aconteceu. Ao se aproximarem da sala da exposição, as mulheres Iny se negaram a entrar. Veloso conta que percebeu que algo estranho estava acontecendo e perguntou a Sansão o que houve. Sansão conversou com as mulheres, voltou para falar com Veloso que o problema são os *ijasó* que estavam na exposição e que aqueles *ijasó* não poderiam estar ali daquela forma. Koaxiru Karajá e Koixiaru narraram uma história, que teria acontecido há muito tempo, em que máscaras foram roubadas da “Casa Grande” e compradas por um americano.

Nas fichas catalográficas da Coleção William Lipkind – antropólogo estadunidense que esteve na região do médio Araguaia entre 1938 e 1939, realizando trabalho de campo a partir de uma parceria entre o Museu Nacional e a Universidade de Columbia – localizei 11 objetos identificados como “máscara de aruanã”. Apesar de serem classificadas como “objetos rituais”, as fichas não mencionam em nenhum momento informações sobre os usos e significados desses objetos, a descrição apresentada se refere a aspectos materiais da confecção e da matéria-prima utilizada. Veloso menciona que foram 5 máscaras de aruanã que estiveram na exposição. O colecionismo de Lipkind

não ponderou atitudes escrupulosas e atuou através de uma prática etnográfica construída a partir de uma perspectiva conceitual do Ocidente que, justificada por fazer ciência, produzia hierarquia de saberes, a violência simbólica e o exercício do poder [...]. Em sua busca por coleções, Lipkind adentrou em duas áreas sensíveis aos Karajá. Escavou um cemitério e removeu da aldeia várias máscaras de Aruanã ou *ijasó*, que estão relacionadas a um complexo ciclo ritual que inclui a iniciação masculina e práticas culturais ligadas aos mortos, gênero, corpo, recursos alimentares e produção de objetos materiais. (LIMA FILHO, 2017: 492)

“Os Karajá” são classificados em três subgrupos linguísticos dentro do tronco Macro-Jê, Javaé, Xambioá e Karajá, sendo que eles próprios se autodenominam

liberdade e movimento, contribui para trazer a esta pesquisa um olhar menos antropocêntrico para o papel e a agência dos objetos, no estudo de coleções e acervos indígenas.

como Iny, que significa “nós” ou “nosso povo” na língua nativa *inyrybè*, que significa “nossa fala”, ou “fala do povo” (PIMENTEL, 2001). Suas aldeias ocupam tradicionalmente a região do médio Araguaia (Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará), com população aproximada de 6 mil pessoas<sup>19</sup>. Os Iny também habitam e atuam em contextos urbanos, em cidades próximas às aldeias e em capitais como Palmas, Goiânia, Cuiabá, Belém e Brasília, ocupando diversos espaços como universidades e órgãos públicos.

O mito de origem dos “antigos Iny” narra que eles habitavam no fundo do *Berohoky*, antes de migrarem para a superfície e se espalharam pelas terras às suas margens. Como fonte de vida e subsistência as suas margens, o fluxo das águas do *Berohoky* rege também os ciclos rituais e é de dentro dele que saem seres extraordinários e ancestrais como os *ijasó* (WHAN, 2010: 15). O mundo Iny é concebido como sendo habitado por seres que costumam mudar de “estado”. A existência sob diversas formas, em diferentes planos cosmológicos, é uma noção que faz parte do pensamento Iny. Um desses estados é o de “aruanã”, designação regional e tradução portuguesa (de origem tupi-guarani) para *ijasò*, que também é o nome em *inyrybè* do peixe amazônico *osteoglossum bicirrhosum*. Os *ijasó* podem ir para as aldeias para a primeira e a segunda iniciação masculina (furação do lábio inferior e *hetohokỹ*, respectivamente), ou simplesmente para “alegrar” a aldeia. São seres representados nos rituais por um par de máscaras iguais e associados, de modo geral, com práticas como consumo de comida e cantos. Porém, o contato com os *ijasò* é considerado perigoso para os Iny, se não for conduzido de maneira adequada, especialmente quando é feito por mulheres, podendo causar muitos problemas e até mortes (TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994; RODRIGUES, 2008).

Nas aldeias Iny, a “casa dos *ijasò*”, também chamada de “casa de aruanã” ou “casa grande”, onde os homens se reúnem, abriga seres cosmológicos em seu interior. As mulheres não devem se aproximar do local e só se aproximam dos *ijasò* quando eles estão fora da em ocasiões especiais, como as “danças de aruanã”, quando as máscaras estão em movimento, dançando no pátio ritual. Narrativas mitológicas dizem que o tema dos aruanãs é sigiloso e conduzido pelos homens, se as mulheres têm acesso as máscaras de *ijasó*, ou aos segredos dos homens, podem ser abusadas sexualmente e jogadas no rio Araguaia. Ao final de cada ciclo das festividades que envolvem os *ijasò*, as máscaras são descartadas e/ou destruídas de forma discreta (TORAL, 1992; LIMA FILHO, 1994). As restrições e segredos dedicação aos *ijasò* são conhecidos na literatura etnográfica e pelos pesquisadores que trabalham com os Iny. Ao chegar nas aldeias, somos advertidos para ter um cuidado com as fotografias e com o posicionamento quando começam as danças de aruanã, por exemplo, eu como mulher devo ficar entre as mulheres. Toral (1992) indica que também não é recomendado capturar muitos detalhes dos *Ijasó*, que este pode ser considerado um comportamento inadequado.

Mesmo sendo um povo de comerciantes, os Karajá relutam em vender as representações de seus queridos *ijasò*, temendo que possam ser maltratados ou vistos por mulheres. Antropólogos e coletores etnográficos profissionais, ansiosos por adquirirem tais máscaras, conseguiram-nas historicamente em operações furtivas, com máscaras envoltas em cobertas sendo embarcadas de noite e em segredo na canoa dos compradores. Foi assim que procederam os alemães Paul Ehrenreich e Fritz Krause e o americano Francis Gow-Smith, que conseguiram tais máscaras em 1888, 1908 e 1925, respectivamente, para museus de Berlim, Leipzig e Nova York. (TORAL, 1992: 167)

<sup>19</sup> De acordo com os dados do censo do IBGE de 2010 (BRASIL, 2010).

O colecionamento e a exposição das “máscaras de aruanã” são associados, muitas vezes, não somente a um desvio de sua “rota usual”, como também a roubos e negociações ilegais. As máscaras coletadas por Lipkind em 1938/1939 foram escolhidas porque os *ijasó* chamavam atenção pela “plumária” e eram considerados muito “belos”; porque exemplificavam a técnica da tapiragem, importante no ponto de vista da ornitologia e da “ciência indígena”; porque estavam em bom estado de conservação. A escolha não foi advertida de seus riscos, porque a equipe do SEE não conhecia o significado dos *ijasó* para os Iny, as restrições e segredos que envolvem sua produção, uso e visualização, as questões de gênero, o perigo para as mulheres Iny.

Waxiy e Bikunaki me explicam quais são as “consequências” da violação dos *ijasó*, especialmente de sua retirada das aldeias, de forma ilegal. “Culturalmente”, as “consequências para os Iny”, são explicadas acionando castigos físicos, que podem chegar à morte ao estupro das mulheres, e a práticas de feitiçaria. Waxiy comenta: “o Iny acredita muito na questão de feitiçaria, né, ele pode ser enfeitado para poder morrer, ele ou a família, senão pega alguns parentes próximos tipo irmão, ou sobrinho. Se for mulher, todos os homens vão para cima dela. Então isso é uma consequência que acontece”. Eles acreditam que o segredo dos homens em torno dos “Aruanã” e as “consequências” à sua violação na cultura nunca vão mudar. Inclusive comentam que o incêndio do Museu Nacional pode ser interpretado como uma “consequência”, em relação a violação que alguém cometeu, pelo colecionamento e violação do segredo dos *ijasó*.

A presença Iny na produção da exposição se deu em termos indiretos, de consulta, mediadas por um antropólogo colaborador e na produção de alguns textos dos painéis. Durante a produção da exposição, no caso de haver alguma dúvida sobre a procedência das peças selecionadas pela equipe, a consulta era feita via e-mail. Porém, as máscaras não foram mencionadas nessas “trocas”, não havia “dúvida” sobre elas em termos de catalogação e classificação, pois a documentação museológica e os estudos ornitológicos garantiam que eram objetos “Karajá”. Sobre a presença dos nomes “Wequed Karajá (mãe)” e “Tuinaki Koixaru (filha)”, conversei com Tuinaiki<sup>20</sup> por Whats App. Sua mãe, Wequed Kybyryra Karajá, é uma relevante ceramista Iny, e seu pai, Isarire Lukukui Karajá, foi um grande líder, que atuou como servidor público por 34 anos na Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em São Felix do Araguaia-MT. Após buscar em seu e-mail, Tuinaki relata que trocou mensagens com Manuel, que lhe enviou fotografias de alguns objetos e pediu que ela perguntasse para o seu pai o nome deles, porque um “amigo” dele do Museu Nacional estava precisando dessa informação. E, segundo ela, sua participação foi apenas repassar as informações solicitadas.

Foi a partir da inauguração que a participação e presença Iny tornou-se direta. Inclusive, a exposição que temos acesso hoje, através do registro das imagens de 2017 e a exposição que esteve aberta ao público por cerca de 6 anos, é a exposição produzida através da intervenção Iny. Após a retirada das máscaras, providenciada por Veloso, o destaque da vitrine se tornou duas *ritxoko* que representavam a dança de aruanã. A cena retratada pelas bonecas de cerâmica, traziam a questão dos aruanãs para a exposição, mas sem expor os *ijasó* e nem causar nenhuma violação ao “segredo dos Iny”. Analisando o caso em retrospecto, Waxiy Karajá, responsável pelo pedido de retirada das máscaras que levou a reorganização da exposição, diz que seu objetivo na época foi “chamar a atenção do

<sup>20</sup> Possui graduação em Turismo pela Universidade do Estado de Mato Grosso, possui projetos e pesquisas relacionados ao turismo e ao papel das mulheres Iny na preservação da identidade do grupo, através dos saberes e práticas relacionados a *ritxoko*. Atualmente, Tuinaki mora em Novo Santo Antônio (MT) e é diretora do “Instituto Cultural Maluaré”.

museu”. Ele comenta que o museu respondeu que iriam retirar e realmente retiraram, “pediram desculpas e falaram que não sabiam ainda que não podia”.

Waxiy entende que, da parte do museu possa existir uma falta de conhecimento que leva a acontecer essas situações, mas destaca também a “insistência” dos pesquisadores, que fazem coisas “escondidas”<sup>21</sup> e “sem permissão”. Desse modo, não adianta só ter o contato, a consulta, ou a presença indígena, que muitas vezes é marcada por constrangimentos, convencimentos, assédio e insistências indevidas. Waxiy está à frente da educação indígena no estado do Tocantins há muitos anos, desde 2000, acostumado a negociar, transitar e conviver entre o mundo dos Iny e o mundo dos *tori*, ele conta algumas histórias brevemente em que teve que lidar com essa “insistência” dos *tori*, que pode acabar levando os indígenas a “cederem”, seja pelo “cansaço” ou mediante uma pressão “financeira”. E essa atitude, em certas situações, pode se voltar contra os próprios Iny, como no caso das “consequências” do colecionamento e da exposição das máscaras de *ijasó*.

Waxiy chama atenção para o fato de que mesmo se tivesse um Iny na produção da exposição, dizendo o que pode (ou não) ser levado para o museu e a forma como deve (ou não) ser exibido, pode ser que não tivesse “adiantado nada”, que não tivesse influenciado no curso das ações e nas decisões tomadas, devido a “insistência” que marca esse tipo de relação. Sua fala não foi direcionada particularmente a equipe que produziu a exposição, visto que apesar da violação, esta colaborou para a resolução do conflito e para a retirada das máscaras da exposição. Mas é uma crítica e um alerta que se estende a toda e qualquer relação entre antropólogos, museus e povos indígenas.

## Coleções etnográficas, museus e protagonismo indígena

Trabalhar junto a essas coleções Iny produzidas em tempos passados, com as memórias de uma exposição “antiga”, bem como com os diferentes interlocutores indígenas e aqueles ligados ao SEE, desde a oficina “Reconstrução das Coleções Etnográficas do Museu Nacional”, foi mostrando como as práticas mediadas por um museu podem ser ressignificadas e apropriadas a partir da luta e do protagonismo indígena. Este trabalho também mostra como os Iny, que pude dialogar e conviver na produção dessa pesquisa, estão demandando o acesso a esses objetos “dos antigos”, a oportunidade de conhecer as histórias que esses objetos evocam, de utilizar esses acervos e de contar suas próprias histórias. As coleções e os museus, ainda que representem para eles *tori bdédyyynana* (“coisa de não indígena”)<sup>21</sup>, são considerados instrumentos de luta por direitos, valorização cultural e retomada de memórias e de saberes Iny.

Apesar da tensão envolvida na inauguração, a partir da resposta do SEE e da reorganização da exposição, a relação entre o povo Iny e o Museu Nacional continuou realizando diversas parcerias. Com a exposição, tiveram início outros projetos com os acervos Iny do Museu Nacional, tanto por iniciativa do SEE, como de pesquisadores colaboradores. Ao se apropriarem do museu, bem como das parcerias e relações que ela possibilita, como “arma” na luta por seus direitos e modos de vida, os Iny buscam superar práticas de tutela e colonialismo, ainda presentes na estrutura desse espaço de poder e de produção científica. E o museu, em contrapartida, interessado em reconstruir seus acervos em outros termos, ao

<sup>21</sup> Termo utilizado por Mairu Karajá, (2022) para se referir a mecanismos jurídicos, políticos e constitucionais que “fogem” da perspectiva e cosmologia Iny e que não encontram termos correspondentes na língua *inyrybè*.

estar aberto para (e levar a sério) novas práticas e novos métodos, que ainda estão se desenhando em um terreno ora de compartilhamento e cooperação, ora de disputas e tensões, procura também se colocar como um aliado importante para contestar processos históricos e contemporâneos de dominação contra os povos indígenas.

E, nesse sentido, a retomada da memória desta experiência evidenciou mais do que práticas que devem ser “abandonadas”, pois indicou alertas e aprendizados importantes em torno da presença e da agência indígena dentro dos museus. E destacou que não são apenas os objetos que se transformam dentro da cadeia museológica, como também eles operam na transformação desse circuito. Os *ijasó* modificaram não apenas as vitrines expositivas, mas provocaram tensões e diálogos que se desdobraram em transformações reais nas práticas antropológicas, museológicas, colecionistas e expositivas. Nesse sentido, a atuação dos Iny, junto às máscaras de *ijasó*, a partir da exposição e da violação, questionou e atualizou práticas expositivas e provocou reflexões necessárias em torno do colecionamento desses objetos rituais e sagrados para Iny. Reflexões importantes não apenas para os servidores do SEE, que lidaram diretamente com o conflito, mas para todos nós que atuamos junto a povos indígenas, coleções etnográficas e museus.

## Referências

ABREU, Regina. “Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na”. In: FAULHABER, ; DOMINGUES, H. M. B.; BORGE, L. C. (orgs.). *Ciências e Fronteiras*. Rio de Janeiro: MAST, 2012. pp. 10-20.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. OF 07. *Reconstrução das Coleções Etnológicas do Museu Nacional*. 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2018.

BANIWA, Gersem. “Antropologia colonial no caminho da antropologia indígena”. *Novos Olhares Sociais*, 2 (1): 22-40, 2019.

BRASIL. *Censo Demográfico 2010. Características gerais dos indígenas. Resultados do universo*. Brasília: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010.

CASTRO FARIA, Luis de. *A figura humana na arte dos índios Karajá*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade do Brasil. 1959.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília: FUNAI, 1978.



FABIAN, Johannes. “Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar”. *Mana*, 16 (1): 59-73, 2010.

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

KARAJÁ, João Paulo Hakuwi Kuady. *Warybé Reny Herybi: A representação dos povos indígenas no cenário da política nacional*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Brasília, 2022.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Unesp, 2000.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC, 2012.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. “Coleção William Lipkind do Museu Nacional: Trilhas Antropológicas Brasil-Estados Unidos”. *Mana*, 23 (3): 473-509, 2017.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohoky: um rito Karajá*. Goiânia: Editora da UCG, 1994.

LIMA, Nei Clara et al. *Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia: dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Museu Antropológico, 2011.

MORAIS, Marília Caetano Rodrigues. *Seguindo práticas de colecionamento e de exposição de acervos Iny (Karajá): rastros de uma exposição “antiga” do Museu Nacional (RJ)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UnB, 2023.

OLIVEIRA, João Pacheco de. “Perda e superação”. In: SANTOS, Rita de Cássia Melo (org.). *No coração do Brasil: a expedição de Edgar Roquette-Pinto à Serra do Norte (1912)*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Setor de Etnologia e Etnografia, 2020.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo (orgs.). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: UFPB, 2019.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. *A situação sociolinguística dos Karajá de Santa Isabel do Morro e Fontoura*. Brasília: FUNAI, 2001.

RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *A caminhada de Tanÿxiwè: uma teoria Javáé da História*. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de Chicago, 2008.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. “Os museus de História Natural e a construção do indigenismo: Notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil”. *Revista de Antropologia*, 30/31/32: 277-329, 1987/88/89.

TORAL, André Amaral. *Cosmologia e Sociedade Karajá*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

VELOSO JR, Crenivaldo Regis. *O “artesanato da produção acadêmica”: histórias, coleções e saberes na trajetória de Heloisa Fénelon*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

WHAN, Chang. *Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karajá*. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

**ACENO**  
REVISTA DE ANTROPOLOGIA DO CENTRO-OESTE  
ISSN: 2358-5587

*A Aceno recebe em*  
**FLUXO CONTÍNUO,**  
artigos livres,  
resenhas,  
ensaios fotográficos,  
dossiês (propostas).  
*Interessados em atuar como*  
**pareceristas**  
*podem realizar seus cadastros no site*