



Regivaldo Silva do Nascimento

**Revisitando o Éware a partir do Museu Magüta e do
Museu dos Missionários do Amazonas**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Ciências
Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em
Ciências Sociais, do Departamento de
Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Felipe Sussekind Viveiros de Castro

Rio de Janeiro
Setembro 2024



Regivaldo Silva do Nascimento

**Revisitando o Éware a partir do Museu Magüta e do
Museu dos Missionários do Amazonas**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Felipe Sussekind Viveiros de Castro

Orientador

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Prof. Valter Sinder

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Prof. Gabriel Banaggia de Souza

Instituto de Relações Internacionais – PUC-Rio

Prof^a Adriana Russi Tavares de Mello

UFF

Prof. Felipe Evangelista Andrade Silva

Instituto Brasileiro de Museus

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2024.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Regivaldo Silva do Nascimento

Bacharel em Antropologia pela Universidade Federal do Amazonas em 2015. Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2019, com a dissertação "Frei Fidelis de Alviano e a missão com os Ticuna no Alto Solimões". Reside no Rio de Janeiro e exerce a função de pesquisador.

Ficha Catalográfica

Nascimento, Regivaldo Silva do

Revisitando o Éware a partir do Museu Magüta e do Museu dos Missionários do Amazonas / Regivaldo Silva do Nascimento; orientador: Felipe Sussekind Viveiros de Castro. – 2024.

191 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2024.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Revisitar. 3. Museu. 4. Éware. 5. Ticuna. 6. Capuchinhos. I. Castro, Felipe Sussekind Viveiros de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

CDD: 300

Agradecimentos

Apesar de ser algo esperado, agradecer não é um ato formal, pois exige reconhecer que o caminho percorrido só foi possível porque muitas pessoas contribuíram para a sua realização. Sou o último filho de uma família de sete irmãos, classificados conforme a brincadeira de alguns de seus membros da seguinte maneira, três homens e um padre; duas mulheres e uma freira. Sim, eu sou o padre! Nessa família, identificada por alguns como privilegiada e por outros como estranha, o gosto pelo estudo foi algo adquirido a partir do testemunho da mulher Waldemarina Silva do Nascimento, identificada aqui com o título de *mãe*. Sim, a trajetória dessa mulher, assim como a de muitas mulheres negras e pobres, é marcada pela luta e pela bravura de quem não aceitou se tornar refém de um sistema que relega a essas mulheres trabalhos escravos. Minha mãe quebrou as correntes através dos estudos. Seu exemplo me inspira a recorrer ao samba da Portela de 2023, que inspirado na obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, faz Luiz Gama olhar sua trajetória e reconhecer o papel de sua mãe e exclamar: *Teu filho venceu, mulher!* Em referência à negritude dessas duas personagens, hoje sou que digo: “obrigado mãe! Teu filho venceu, mulher”!

O fato é que eu cresci e, levando em consideração as pessoas e as experiências vividas, decidi dedicar minha vida a uma causa religiosa que, entre outras coisas, é o elemento que me faz olhar o mundo sob a ótica de Jesus de Nazaré. Essa experiência, associada à experiência de Francisco de Assis, me ajuda a olhar as diferentes experiências de estar no mundo, sejam elas religiosas ou étnicas, e a chamar cada um e cada uma de irmão e de irmã. Nesse itinerário, agradeço à Ordem dos Frades Menores Capuchinhos, e, de modo particular, à Custódia do Amazonas e Roraima, na pessoa de frei Carlos Chistolini por acreditar e financiar minha permanência no Rio de Janeiro. À Província de Nossa Senhora dos Anjos, na pessoa dos freis Luiz Carlos e Arles de Jesus, minha gratidão pela acolhida e pela convivência fraterna. Ao longo desses anos, compartilhei de vossa pobreza e alimentei-me de vosso testemunho.

Gratidão aos amigos! Esse período foi marcado pela largueza do coração. Em alguns momentos a saudade ficou confusa, pois o barulho do surdo me remetia às toadas de Boi Bumbá e das rodas de samba. A vocês minha gratidão pelo afeto, pela

acolhida e pela cumplicidade. Lembrando de tantas pessoas posso afirmar: “o importante é que emoções eu vivi”!

Minha gratidão ao orientador Felipe Sussekind Viveiros de Castro pela parceria, compreensão e advertências. Sem o seu auxílio, essa experiência de tradução seria muito mais desafiadora. Para além da academia, levo o exemplo de ser humano que você inspira. Enfim, ao chegar ao final desse ciclo, não quero apenas poder dizer para as pessoas o quão satisfatório foi o caminho percorrido até aqui. Ao contrário, quero dizer que isso não valeria a pena sem olhar o percurso e identificar que esse caminho não foi percorrido sozinho. Valeu amigos(as)!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de Financiamento 001.

Resumo

Nascimento, Regivaldo Silva do; Viveiros de Castro, Felipe Sussekind. **Revisitando o Éware a partir do Museu Magüta e do Museu dos Missionários do Amazonas**. Rio de Janeiro, 2024. 191p. Tese de Doutorado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar, a partir do método comparativo, a maneira como o Museu Magüta, localizado na cidade de Benjamin Constant, Amazonas, e o Museu dos Missionários do Amazonas, que está na cidade de Assis, Itália lidam com os artefatos ticuna. Tal análise tem como marco regulador o incêndio do Museu Nacional ocorrido no dia 2 de setembro de 2018. Para melhor compreender o processo de criação desses museus, a pesquisa intitulada *Revisitando o Éware a partir do Museu Magüta e do Museu dos Missionários do Amazonas* leva em consideração seus processos de criação, a formação dos acervos, os elementos contidos nas atuais exposições e, por fim, as narrativas desses museus. De forma transversal, a pesquisa é pautada pelo debate provocado pelo encontro entre o movimento que se convencionou chamar de Antropologia decolonial e a Nova Museologia. Assim, juntamente com a trajetória dos museus, podemos entender o processo de assimilação do museu pelos Ticuna, de um lado, e o trabalho missionário realizado pelos capuchinhos da Úmbria no Amazonas, de outro.

Palavras-chave

Revisitar; Museu; Éware; Ticuna; Capuchinhos.

Abstract

Nascimento, Regivaldo Silva do; Viveiros de Castro, Felipe Sussekind (Advisor). **Revisiting Éware from the Magüta Museum and the Amazon Missionaries Museum**. Rio de Janeiro, 2024. 191p. Tese de Doutorado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The main objective of this work is to analyze, from the comparative method, the way in which the Magüta Museum, located in the city of Benjamin Constant, Amazonas, and the Museum of the Missionaries of Amazonas, which is in the city of Assisi, Italy, deal with Ticuna artifacts. Such analysis has as its regulatory framework the fire at the National Museum, which occurred on September 2, 2018. To better understand the process of creation of these museums, the research entitled *Revisiting the Éware from the Magüta Museum and the Museum of the Missionaries of Amazonas* takes into account the process of creation of these museums, the formation of the collection, the elements contained in the current exhibition, and, finally, the narrative of these museums. In a transversal way, this research is based on the debate provoked by the encounter between the movement that is conventionally called decolonial anthropology and New Museology. Thus, together with the trajectory of these museums, it is possible to understand the process of assimilation of the museum by the Ticuna, on the one hand, and the missionary work carried out by the Capuchins of Umbria in Amazonas, on the other.

Keywords

Revisit; Éware; Ticuna; Museum; Capuchins.

Sumário

1 Introdução	10
2 Magüta e MUMA, uma experiência tecida de palha e esculpida na pedra	22
2.1 Da palha à pedra: uma visita em duas etapas	23
2.2 O Ticuna tecido de palha: a trajetória do Museu Magüta	44
2.3 MUMA, um projeto talhado na pedra	64
3 Selecionando pedras: O acervo ticuna do Museu Magüta e do Museu dos Missionários	77
3.1 Museu Magüta: um acervo vivo e em construção	80
3.2 Museu dos Missionários: da vitrine às mídias	110
3.3 A arte ticuna: entre a casa e a vitrine	134
4 Éware: narrativas e função social	144
4.1 O Ticuna do Museu Magüta: do antropólogo ao nativo	146
4.2 O museu dos missionários e a figura do missionário herói	158
4.3 Revisitando o Éware: o papel desses museus para o fortalecimento da luta ticuna	171
5 Conclusão	181
6 Referências bibliográficas	186

*Você diz lembrar do povo Yanomami
Em 19 de abril
Mas nem sabe o meu nome e sorriu da minha fome
Quando o medo me partiu
Você quer me ouvir cantar em Yanomami
Pra postar no seu perfil
Entre aspas e negrito, o meu choro, o meu grito
Nem a pau, Brasil*

Grêmio Recreativo Escola Samba Acadêmicos do Salgueiro, 2014

1

Introdução

O presente trabalho tem como principais elementos de estudo o Museu Magüta, localizado na cidade de Benjamin Constant, Amazonas, e o Museu dos Missionários Capuchinhos, que está em Assis, na Itália. A pesquisa tem como marcos reguladores minha dissertação de mestrado e o trágico incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2018. Assim, para compreender as questões levantadas, deve-se levar em consideração o modo e a influência que esses elementos exercem em relação às questões que marcam esta pesquisa.

Em 2019, eu estava concluindo o mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Na ocasião, o foco da pesquisa era compreender a experiência de contato entre os Missionários Capuchinhos¹ italianos e a etnia ticuna, na região política conhecida como Alto Solimões, Amazonas. Considerando a longevidade dessa experiência, que em 2009 completou cem anos, e as questões que dela derivam, optei no mestrado por fazer um estudo de caso sobre a figura do missionário frei Fidelis de Alviano (1885-1956). Todavia, uma vez que essa personagem se insere dentro de um quadro bem mais amplo, como é o caso da missão dos capuchinhos no Alto Solimões, é preciso entender os motivos pelos quais sua figura tornou-se emblemática para entender essa experiência de contato.

A missão dos capuchinhos no Alto Solimões tem início no dia 23 de junho de 1909. Na oportunidade, frei Domingos da Gualdo Tadino, frei Ermenegildo de Foligno, frei Agatângelo de Spoleto e frei Martinho de Ceglie Messapico deixam a Itália com destino ao Amazonas. Na bagagem, juntamente com a Cruz e a Palavra, o desejo de salvação das almas e da implantação da igreja aparecem como o serviço mais importante. A chegada em terras amazônicas é acompanhada de inúmeros desafios, pois, além das questões climática e alimentar, a dificuldade com a língua aparece como obstáculo a ser superado. Embora assombrados por esses desafios, esses missionários não se deixaram intimidar. De fato, em um curto intervalo de

¹A Ordem religiosa dos Capuchinhos é inspirada na vida de São Francisco de Assis, ou seja, a vivência da pobreza. Reconhecidos pela Igreja em 1528, os Capuchinhos estão organizados em territórios geográficos designados “províncias”, que são coordenados por um superior designado com o nome de ministro provincial.

tempo, eles estão embrenhados no interior de rios e floresta, realizando o serviço de catequização e de celebração dos sacramentos. Esse sistema, denominado de “desobriga”, consistia majoritariamente em visitas esporádicas. Todavia, na medida que o trabalho vai se intensificando, os missionários vão fundando as estações missionárias que mais tarde deram origem aos municípios que atualmente compõem a Região política do Alto Solimões. Quanto à estrutura dessas estações, de acordo com o historiador Sebastião Antonio Ferrarini (2013), elas eram basicamente compostas por uma casa para os missionários, uma igreja e uma escola (Ferrarini, 2013, p. 114). Em 1915, por exemplo, frei Domingos abre em São Paulo de Olivença uma escola para crianças e inicia a construção de uma capela dedicada a São João Batista (Tosti, 2012, p. 149). Associado a esses avanços, houve também perdas. De fato, apesar do entusiasmo dos missionários, não demorou para que o Alto Solimões, descrito por frei Agatângelo como lugar insalubre (Clollarini, 1985, p. 38), fizesse suas vítimas. A morte prematura de alguns frades, como foi o caso de frei Agatângelo, aos 27 anos, e de frei Jocundo, aos 42 anos, representou um verdadeiro impacto sobre a missão. Em relação a esse último, a *Revista Polianteia* faz a seguinte descrição: “O Alto Solimões perdeu um grande Mestre, um insigne educador e a Prefeitura Apostólica, um grande missionário” (Polianteia, 1949, p. 45). Além dessas mortes, houve aqueles que foram obrigados a voltar para a Itália em função de doenças. Todos esses percalços tiveram como principal consequência a mudança no quadro de pessoal. É em meio a essas mudanças que, em 16 de setembro de 1926, Frei Fidelis de Alviano chega ao Amazonas.

A figura de frei Fidelis, como era chamado pelos demais missionários e pelos Ticuna, é emblemática para compreender a experiência de contato dos capuchinhos com os Ticuna, pelo fato de ele ser o primeiro missionário a receber, do Prefeito Apostólico, o serviço de cuidar da catequese dos indígenas. Embora tenha se oferecido para compor o grupo dos primeiros missionários destinados ao Amazonas, chega à missão dezessete anos depois, com a idade de quarenta e um anos. Já em terras de missão, é enviado para São Paulo de Olivença para desempenhar o serviço de administrador paroquial. Tal tarefa o faz perceber, logo de imediato, a maneira como a população local reside. Conforme suas palavras, “ao longo dos rios e igarapés, distantes dias e semanas de São Paulo de Olivença”. Em sua primeira desobriga, como eram denominadas as visitas feitas pelos missionários,

realizada no igarapé Tupy em 1929, afirma que, em função desse isolamento, o homem do lugar encontra-se privado dos tesouros da vida social e intelectual.

Em relação ao trabalho com os indígenas, o próprio frei Fidelis menciona que a iniciativa de liberar um missionário para cuidar dos indígenas parte do então Prefeito Apostólico Monsenhor Tomás de Marcellano, que, considerando as diversas tribos que residiam no território da missão e o fato de nenhum missionário conhecer a língua desses povos, solicitou que ele se dedicasse ao estudo da língua e da catequese. Para isso, fundou em Belém do Solimões uma nova sede missionária com a finalidade de cuidar da catequese dos Ticuna, identificados por ele como “3000 almas”. Sobre esse momento, frei Fidelis faz a seguinte declaração: “naquele ano a minha vida missionária mudou muito: muito ocupado com a catequese dos semicivilizados (caboclos) dos vários centros, mas mais ocupado no estudo da língua, e dos costumes dos índios Ticuna, comecei a compilar uma gramática, um dicionário” (Alviano, 1935, p. 89).

No período em que esteve à frente desse trabalho, por cerca de vinte e quatro anos, frei Fidelis realizou diversos feitos que explicam os motivos pelos quais ele ficou conhecido entre a população do Alto Solimões com o título de “padre dos índios”. Além da gramática e das *Notas Etnográficas* que foram publicadas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, participou de quatro exposições missionárias, ocorridas nos seguintes locais e ano: São Paulo (1942), Roma (1950), Belém do Pará (1953) e Rio de Janeiro (1955). Em todas elas, desenvolve um acurado trabalho de coleta, seleção, e conhecimento da cultura ticuna. Do ponto de vista metodológico, além de artefatos e da apresentação dos mitos, as exposições contam com diversas fotografias, através das quais o missionário apresentava o trabalho desenvolvido por ele junto aos Ticuna. Frei Mariangelo da Cerquetto, em seu comentário sobre a maneira como frei Fidelis falava dos Ticuna, declara: “Era curiosíssimo quando ele imitava a dança dos índios ou falava a sua língua, feita exclusivamente de sons guturais e labiais, como o canto dos pássaros” (Braghini, 2006, p. 83).

Por fim, e aqui está a importância desse personagem para este trabalho, frei Fidelis tinha o desejo de construir um museu em Manaus para contar o trabalho dos capuchinhos no Alto Solimões. Todavia, esse desejo não encontrou ressonância entre os demais missionários. De fato, em uma carta dedicada a frei Silvestre em 1955, ele reclama do estado de abandono em que se encontram os artefatos

recolhidos por ele – a maioria “comidos pelas baratas e pelos cupins”. Diante dessa realidade, conclui: “é inútil sacrificar-me tanto se tudo vai a perder-se”. Se, por um lado, a ideia de um museu em Manaus não se concretizou, o mesmo não ocorreu na Itália. Naquela ocasião, os capuchinhos já contavam com um pequeno museu na cidade de Todi, localizada na região da Úmbria, designado Museu da Amazônia. Em 1972, o museu é transferido para a cidade de Assis, pois, de acordo com frei Luciano Matarazzi, o responsável pela reorganização do museu, a cidade recebe diariamente centenas de pessoas que vão até ela em busca de visitar os restos mortais de São Francisco de Assis. Em relação à formação do acervo, tanto frei Luciano quanto Carlos Albino Zagonel compartilham da ideia segundo a qual frei Fidelis de Alviano aparece como o principal colaborador. De fato, de acordo com Carlos Albino, após a conclusão da exposição de Roma, o material foi enviado para o Museu Missionário de Assis (Zagonel, 2001, p. 26). Embora eu tivesse o conhecimento dessas informações, até aquele momento, elas não representavam muita coisa. Todavia, em função do incêndio do Museu Nacional, comecei a problematizá-las.

Durante a pesquisa do mestrado, estive no Museu Nacional duas vezes. A primeira foi para visitar a exposição dedicada aos Ticuna; a segunda foi um encontro com o antropólogo João Pacheco de Oliveira Filho, considerado um dos maiores “ticunólogos” em exercício. Naquela noite do dia 2 de setembro de 2018, eu estava escrevendo minha dissertação quando fui informado do ocorrido. Diante da imagem do museu em chamas, a única coisa que me vinha à cabeça era a ideia de que aquilo representava uma perda para os Ticuna. Diante do impacto que este acontecimento causou no país, e na minha própria trajetória, as questões relacionadas aos Ticuna e aos capuchinhos começaram a tomar uma nova direção. Como naquela ocasião eu já estava pensando no doutorado, tratei de tomar nota de algumas dessas questões, como, por exemplo, aquela relativa ao interesse em descobrir novos espaços onde a causa ticuna pudesse ecoar. Por detrás dessa preocupação estava o entendimento dos diversos serviços prestados pelo Museu Nacional em relação aos Ticuna. Dentre esses serviços, a luta pela demarcação das terras, a fundação do Museu Magüta e a formação de professores ticuna aparecem como as principais marcas da atuação do museu junto a esse povo. Assim, com a perda da coleção do Museu Nacional, a pergunta que ficava era: a partir de qual lugar os Ticuna poderão fazer ecoar suas vozes? Foi em busca de responder a esse

questionamento que o Museu Magüta e o Museu dos Missionários da Amazônia apareceram para mim como um cenário a ser explorado.

Com o início do doutorado em março de 2020, retomei minhas anotações e passei a procurar informações relativas aos dois museus e ao debate teórico pertinente à relação entre Museu e Antropologia. Com isso, novas questões foram surgindo e, com elas, um novo campo de possibilidades em relação à investigação. Para minha surpresa, passei a lidar com um mundo até então desconhecido. Essa descoberta contraditoriamente despertou curiosidade e medo. Curiosidade, pelo fato de eu desconhecer o debate e o universo dos museus; medo, porque em alguns momentos senti dificuldades com o trabalho de campo, seja em relação à prática burocrática, que parecia não funcionar, seja em relação às descobertas feitas ao longo da pesquisa. Muitas dessas informações estão limitadas ao caderno de campo.

Historicamente, o processo de criação desses museus é marcado por questões e atores que fazem com que eles sejam uma fonte de pesquisa para as mais variadas áreas de conhecimento – a História, a Antropologia ou a Museologia. Localizado na cidade de Benjamin Constant, Amazonas, o Museu etnográfico Magüta tem como principal elemento de sua fundação a luta pela terra. Nessa região, denominada com o nome de Alto Solimões, distante da capital Manaus cerca de mil e seiscentos quilômetros, os povos indígenas continuam enfrentando diversos problemas que colocam em risco sua sobrevivência. No caso do povo ticuna, no passado, esses problemas estiveram associados a diversos elementos, como, por exemplo, o “processo de salvação das almas desenvolvido pelas diversas experiências religiosas”², dentre elas o trabalho feito pelos missionários

² Quanto a esse processo, vale conferir o que diz Pierre Clastres em relação ao genocídio. De acordo com o ele, embora o genocídio antissemita dos nazistas tenha sido o primeiro a ser julgado em nome da lei, não foi o primeiro caso a ser praticado, pois, conforme se pode verificar, esse foi o recurso utilizado pelas potências europeias em seu projeto de expansão colonial. Nas américas, os indígenas foram aqueles que mais experimentaram a violência desse processo. Em vista disso, o autor apresenta a diferença entre genocídio e etnocídio. Enquanto, no primeiro caso, o termo remete à ideia de “raça” e à vontade de extermínio de uma minoria racial, o termo etnocídio aponta não para a destruição física dos homens (caso em que se permaneceria na situação genocida), mas para a destruição de sua cultura. Ao identificar os principais atores do etnocídio o autor faz a seguinte afirmação: “Quem são, por outro lado, os praticantes do etnocídio? Quem se opõe à alma dos povos? Em primeiro lugar aparecem, na América do Sul mas também em muitas outras regiões, os missionários. Propagadores militantes da fé cristã, eles se esforçam por substituir as crenças bárbaras dos pagãos pela religião do Ocidente. A atitude evangelizadora implica duas certezas: primeiro, que a diferença — o paganismo — é inaceitável e deve ser recusada; a seguir, que o mal dessa má diferença pode ser atenuado ou mesmo abolido. É nisto que a atitude etnocida é sobretudo otimista: o Outro, mau no ponto de partida, é suposto perfectível, reconhecem-lhe os

capuchinhos italianos; projetos econômicos como o ciclo da borracha e, posteriormente, o mercado das madeiras; e, por fim, a política de tutela desenvolvida pelo Estado brasileiro. Todas essas questões revelam em alguma medida o cenário em que está inserido esse museu. Juntamente com as questões relacionadas à experiência do contato, outra situação que não se pode deixar de mencionar é a diversidade étnica do Alto Solimões.

Em sua localização geográfica, o Alto Solimões faz fronteira direta com a Colômbia e o Peru, de onde recebe influência em relação à culinária, à língua e diversas manifestações culturais; além disso, conta com uma variedade de povos indígenas que habitam o seu interior. Édison Hüttner (2007) apresenta uma lista com o nome de treze povos, divididos em dois grupos; de um lado, aqueles que estão localizados no Rio Javari: Matis, Matsés, Marubo, Kanamari, Kulina, Korubo, Tsohom Djapá, Kulina-Pano, Kulina-Arawá; e, do outro, aqueles que se encontram no Rio Solimões: Kocamas, Kambebas ou Omáguas, Kaixanas e os Ticuna. Diante dessa realidade, pode-se dizer que o Alto Solimões é, por excelência, um lugar marcado pelas trocas culturais. Essa diversidade cultural faz com que os Ticuna sejam considerados uma etnia transfronteiriça, pois, além do Brasil, a etnia encontra-se presente nos demais países que compõem a fronteira.

Como disse anteriormente, a origem do museu tem profunda conexão com o movimento de luta pela terra. Esse movimento, iniciado em 1980, teve como principal colaborador o Museu Nacional, que, na ocasião, já atuava na região colaborando com a pesquisa de Curt Nimuendajú, e, posteriormente, passa a atuar de forma sistemática, através do envio de outros pesquisadores, como por exemplo, Roberto Cardoso de Oliveira. Todavia, com João Pacheco de Oliveira Filho, a ação política e acadêmica se desenvolve de forma efetiva. Tendo em vista essa parceria, os Ticuna passam por um processo de organização política baseado inicialmente em três demandas: a luta pela terra, a educação e o fortalecimento da cultura. Relacionado a isso, foram criados o CGTT (Conselho Geral da Tribo Ticuna), a OGPTB (Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngue) e o Museu Magüta. João Pacheco, no prefácio da obra *Mil peças. Coleções Ticuna do Museu Nacional*

meios de se alçar, por identificação, à perfeição que o cristianismo representa. Eliminar a força da crença pagã é destruir a substância mesma da sociedade. Aliás, é esse o resultado visado: conduzir o indígena, pelo caminho da verdadeira fé, da selvageria à civilização. O etnocídio é praticado para o bem do selvagem” (Clastres, 2004, p. 57).

(2020), ao comentar sobre a coleção ticuna, afirma que era “uma das coleções mais significativas” do Museu Nacional, pois era a mais numerosa em objetos etnográficos e a mais extensa em amplitude temporal. E conclui: “acompanhava as distintas situações históricas e as transformações culturais que os Ticunas tiveram ao longo de duzentos anos” (Oliveira Filho, 2020, p. 15).

Quanto ao Museu da Amazônia, que atualmente se encontra em Assis, na Itália, sua origem está associada à Exposição Missionária ocorrida em Roma em 1925. Convocada pelo papa Pio XI, essa exposição tinha como principal elemento apresentar o poderio civilizacional do “império espiritual católico”. Inicialmente montado na cidade de Todi, com o nome de Museu da Amazônia, em 1969 o museu foi transferido para Assis, sob a regência de frei Luciano Matarazzi, o qual, quando indagado sobre o porquê de o museu ser em Assis, responde: “porque Assis é... Assis” (Zampilli, 1990, p. 59). A escolha pela cidade levou em consideração sua importância para os franciscanos, pois aí se encontram os restos mortais de São Francisco, e, em função disso, a quantidade de turistas que diariamente visitam a cidade.

Em relação à formação do acervo, além dos artefatos provenientes do convento de Todi, a exposição conta com uma série de fotografias coletadas por frei Luciano nos conventos da Úmbria e do Amazonas e diversos materiais coletados por frei Fidelis de Alviano. Depois de anos à frente do museu, em abril de 2010, frei Luciano veio a falecer. Logo após sua morte, o superior, frei Antonio Maria Tofaneli, anunciou o fechamento do museu para fins de reestruturar o espaço expositivo. Dentre as mudanças anunciadas, a informatização aparece como o principal elemento a ser incorporado. De fato, o mesmo superior, no discurso de reabertura do museu, ocorrida em fevereiro de 2011, apresenta o museu como o primeiro museu missionário do mundo a usar a tecnologia interativa e multimídia. Podemos perceber, assim, que embora a fundação dos dois museus tenha ocorrido em momentos distintos e sejam marcados por questões e atores diferenciados, eles conservam em comum o fato de terem como parte significativa de seus acervos os elementos culturais do povo ticuna. Por outro lado, do ponto de vista histórico documental, os arquivos dessas instituições, por questões que serão apresentadas ao longo do trabalho, encontram-se bastante fragilizados.

Associadas às questões que marcam a história desses museus, existem as questões relacionadas à relação do museu com a Antropologia. Historicamente,

Antropologia e museu possuem uma ligação bastante profunda, pois é a partir dos gabinetes de curiosidades que a primeira se estrutura como um saber especializado. Conforme lembrado por José Reginaldo Santos Gonçalves, durante o século XIX, “as coleções serviam para ilustrar as teses universalistas dos antropólogos sobre a origem e evolução da humanidade” (Gonçalves, 1999, p. 22). Esse mesmo entendimento é compartilhado por Regina Abreu ao lembrar que, entre os primeiros antropólogos, era comum a coleção de objetos de culturas distantes e pouco conhecidas: “nesta primeira fase da Antropologia, o ideal de todo antropólogo era organizar uma ‘coleção sistematicamente e cientificamente classificada’” (Abreu, 2008, p.124). Todavia, com o advento do método da observação participante, a relação entre Antropologia e museu sofre um esfriamento. Segundo Renata Montechiare (2016, p.129), a explicação para esse fenômeno está no fato de os antropólogos passarem a entender que o estudo dos objetos de forma isolada não é suficiente para explicar a cultura de um povo. Outro dado não menos importante é que, nesse período, a Antropologia iniciou um movimento de deslocamento das pesquisas para as universidades, centros e laboratórios de pesquisa.

Passados os anos de distanciamento, em 1980 inicia-se um caminho de reaproximação. De acordo com Gonçalves, essa reaproximação carrega em sua novidade o fato de os museus passarem a ser considerados objetos de pesquisa, descrição e análise. Ao mesmo tempo, continua o autor,

assiste-se a um trabalho de problematização sistemática (e denúncia) do papel desempenhado por essas instituições enquanto mediadores sociais, simbólicos e políticos no processo de construção de representações ideológicas sobre diversos grupos e categorias sociais, especialmente aqueles que foram tradicionalmente eleitos com “objetos” de estudo da antropologia (Gonçalves, 2007, p. 22).

Esse movimento, de acordo com o historiador Carlo Henrique Armani, tem como principal elemento a virada ontológica na Antropologia, a qual, de acordo com Justin Clemens, possui três características, a saber: “uma hostilidade ao antropocentrismo kantiano, a convicção da necessidade de um retorno aos objetos e às coisas em si mesmas e, por fim, a necessidade de se desenvolver novos modos (e desafios) de pensar” (Clemens *apud* Armani 2020, p. 40). Para Regina Abreu, esse movimento influenciou, entre outras coisas, o surgimento daquilo que vem sendo chamado de *Nova Museologia*. Do ponto de vista metodológico, isso representou, “novas formas de pesquisa, colecionamento, exposições, e novas

formas de museus como os *ecomuseus*, os museus de território, os museus comunitários e os museus sociais” (Abreu, 2019, p. 20). Portanto, esta nova primavera teve como principal tarefa rever o modo de expor e interpretar objetos das culturas antes consideradas “exóticas” e “primitivas”. É nesse ambiente que os conceitos de patrimônio e arte são problematizados e novos elementos são incorporados à discussão. Entre esses novos elementos está a ideia de agenciamento dos objetos.

Apenas para exemplificar a maneira como essa virada ontológica incide sobre o debate relacionado a museu, tomo como exemplo a questão do patrimônio. Na introdução do artigo “Antropologia e Patrimônio Cultural”, Hélder Pires Amâncio menciona que, apesar da relação entre Antropologia e patrimônio ser antiga, “nem sempre os antropólogos trataram o patrimônio como tema específico de descrição e análise” (Amâncio, 2014, p. 22). Nesse sentido, uma das contribuições fornecida pela Antropologia está em pensar o que está por trás da compreensão de patrimônio, pois, de acordo com o entendimento do autor, a etnografia “implica um esforço intelectual de entendimento contextual das práticas sociais e culturais cotidianas” (Amâncio, 2014, p. 27). Ao definir patrimônio como um fenômeno social, ele afirma a necessidade de este ser compreendido “não enquanto produzido pelo poder público, mas pela sociedade como um todo” (Amâncio, 2014, p.23).

Associada a isso está a questão ligada ao conceito de arte. Em relação a este, o desafio é ainda maior, pois além de envolver o aspecto linguístico-conceitual, existem implicações diretas na maneira como os museus, sejam eles etnográficos ou não, classificam os artefatos indígenas. De modo geral, o conceito de arte, em seu sentido ocidental canônico, está fundado na tradição greco-latina e não possui correlação nas línguas indígenas. Para Els Lagrou, isso não quer dizer que esses povos não produzam arte, pois “toda sociedade produz um estilo de ser, que vai acompanhado de um estilo de gostar” (Lagrou, 2010, p. 1). Uma diferença notável reside no fato que, para esses povos, não há distinção entre artefato e arte, isto é, “entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados” (Lagrou, 2010, p. 3). No aprofundamento da discussão, a autora mobiliza a contribuição de Allfred Gell sobre o modo como a Antropologia lida com a arte e sobre a agência dos objetos. Segundo Gell, é preciso olhar para a arte sob uma ótica dessacralizante, pois somente assim é possível fazer uma Antropologia que seja capaz de romper com a “veneração quase religiosa” que a

sociedade tem pela estética e pelos objetos de arte. Portanto, historicamente, a relação entre Antropologia e museu é marcada por consensos e estranhamentos. Deste processo, vale ressaltar o papel da Antropologia e, em particular, dos movimentos pós-coloniais e pós-modernos, que, entre outras coisas, problematizaram conceitos e possibilitaram novas formas de abordagens em relação aos museus e seus acervos. Uma vez apresentado o itinerário sobre a escolha do tema e as questões teóricas que marcam a relação entre museu e Antropologia, resta esclarecer os recortes metodológico e teórico que marcam este trabalho.

A pesquisa envolveu o estudo dos dois museus e o trabalho de campo foi pensado para ocorrer em 2022. Todavia, com o advento e o prolongamento da pandemia ocasionada pela Covid-19, o cronograma precisou ser alterado, pois o ambiente de insegurança ainda era bastante frequente. Mesmo diante dos riscos, em março de 2022 consegui viajar para Benjamin Constant, Amazonas. Essa viagem, completamente incerta em virtude de até aquele momento não ter obtido nenhum retorno da direção do Museu Magüta em relação à pesquisa, teve como principal financiador a Custódia dos Capuchinhos do Amazonas e Roraima. Inicialmente programada para ocorrer em três meses, a pesquisa se estendeu até o mês de agosto. Ao retornar para o Rio de Janeiro, considerando minha pouca “habilidade” em relação ao frio – que nesse período começa a se intensificar na Europa – e minha escassez econômica, a viagem para a Itália foi alterada para março de 2023. Nesse intervalo de tempo, aproveitei para organizar o caderno de campo, as fotografias e, é claro, atualizar minhas leituras.

Seguindo o protocolo de contato institucional, por sua vez, a viagem para a Itália foi precedida por uma série de contatos e, sucessivamente, do envio da documentação relacionada à pesquisa (carta do superior dos capuchinhos do Amazonas e Roraima, do orientador, e envio do projeto de pesquisa). Do ponto de vista formal, a única informação que recebi foi através do secretário dos capuchinhos da Custódia do Amazonas e Roraima, que, através de mensagem por WhatsApp, me informou que as coisas estavam encaminhadas. Assim, no período de março a junho de 2023, realizei a pesquisa no Museu dos Missionários (MUMA), que está localizado na cidade de Assis, região da Úmbria. Uma vez que a pesquisa tinha como foco principal fazer uma análise comparativa dos dois museus, ao longo do trabalho de campo levei em consideração três aspectos sobre os quais essa análise poderia ser efetuada, ou seja, a história desses museus, seu acervo e sua

narrativa. Em suma, o que se pretende entender é como os artefatos ticunas foram capturados por esses distintos museus. Para melhor desenvolver essas ideias, a pesquisa está organizada em três partes.

O segundo capítulo desta tese – a primeira parte – tem como principal objetivo identificar o processo de criação do Museu Magüta e do Museu dos Missionários (MUMA). Para isso, aciono os elementos bibliográficos, documentais e orais recolhidos durante o trabalho de campo. Através desses recursos, são identificadas as questões que marcam a origem desses museus, os atores e as instituições envolvidas. Todo esse trabalho é alinhavado pela experiência de campo, pois é a partir dela que o título do capítulo ganha forma e conteúdo.

O terceiro capítulo tem caráter mais etnográfico, pois apresenta a estrutura e o acervo dos museus. Juntamente com a descrição das respectivas exposições, o capítulo é acompanhado por uma série de fotografias, com as quais se busca ilustrar os artefatos que fazem parte da atual exposição. Paralelamente a isso, são acionados diversos autores com o intuito de registrar o contexto no qual esses acervos foram criados. Assim, ao mesmo tempo que se descreve a exposição, procura-se evidenciar a história relativa à formação do acervo desses museus. Por fim, no quarto e último capítulo, o esforço se volta para a narrativa dos museus. Nesse momento, duas questões são levadas em consideração. São elas: a ideia de representação e a de função social. Através desse recorte se busca apresentar a maneira como esses distintos museus mobilizam os artefatos ticunas e a relação desses espaços com o público visitante e a população onde eles estão inseridos.

Portanto, esta visita – diferente das duas outras ocasiões em que estive com os Ticuna, ou seja, o período que habitei mais intensamente na região do Alto Solimões (2008-2015), e da pesquisa teórica realizada durante o período do mestrado – da atual pesquisa tem como principal elemento o fato de descobrir o rosto ticuna através desses museus. Essa revisita ao Éware, aqui utilizado como sinônimo da palavra Ticuna, não pretende de modo algum se entendida como um julgamento da história e das instituições, mais sim como uma experiência de equivocação, aos moldes de como é compreendido o trabalho do antropólogo por Eduardo Viveiros de Castro em sua obra relacionada ao estudo do perspectivismo ameríndio. Baseado nisso, tanto o Museu Magüta quanto o Museu dos Missionários são vistos como lugares polifônicos, nos quais se pode encontrar aspectos da vida e da história de contato dos Ticuna com o mundo dos brancos.

2

Magüta e MUMA, uma experiência tecida de palha e esculpida na pedra

O presente capítulo tem como objetivo apresentar os elementos que marcam o processo de criação do Museu Magüta e do Museu dos Missionários da Amazônia (MUMA). Essa tarefa, longe de ocupar o vazio relativo à história desses museus, busca identificar questões, pessoas e instituições que contribuíram para a criação desses espaços, pois, como diz Andrea Rocca, estudar um museu sem mencionar sua história “seria impossível – ou melhor, seria completamente inexato e pobre” (Rocca, 2015, p. 124). Todavia, logo que iniciei a buscar pelos dados relativos à história dos museus, percebi que estava diante de um vazio a ser ocupado, pois a memória documental desses lugares corre sério risco de desaparecer. No caso do Museu Magüta, a fragilidade documental tem como principal desafio as divisões políticas relacionadas ao controle do museu. Para se ter uma ideia, durante o trabalho de campo, não consegui acessar o que resta do arquivo histórico, em virtude de ele estar sob o controle de um grupo de opositores ao atual diretor; no caso do MUMA, o problema é ainda maior, pois além de não possuir um arquivo próprio, as informações relacionadas à criação do museu encontram-se dispersas em uma série de documentos relativos à atuação dos capuchinhos da Úmbria no Amazonas. Em virtude disso, o acesso a esses documentos é algo bastante restrito.

Assim, para minimizar os efeitos oriundos dessa situação, o que ora segue tem como principal referência o trabalho de antropólogos que lidam com o tema dos Ticuna ou da atuação dos capuchinhos no Amazonas, além das informações coletadas durante o trabalho de campo. Através deste esforço de reconstruir a história, se reforça o princípio segundo o qual é inconcebível fazer Antropologia sem história. Quanto a isso, Clifford Geertz aponta a definição do “Outro”, como o elemento responsável por essa aproximação (Geertz, 2001, p. 113). Nessa mesma linha, João Pacheco de Oliveira Filho, ao justificar o uso da história por antropólogos, chama atenção para a questão da criticidade, pois, de acordo com ele, é “impossível compreender as sociedades e culturas indígenas sem uma reflexão e recuperação crítica de sua dimensão histórica” (Oliveira Filho, 1999, p. 8). Em outra ocasião, esse mesmo autor adverte para a necessidade de se evitar a clivagem

que marca a ideia de distinção entre um suposto Ticuna original e aquele imerso na experiência de contato. Daí conclui:

A função própria de uma consideração histórica é bem diversa: a de evidenciar que o “ser ticuna” atual é efetivamente produto de um conjunto de sucessivos arranjos e rearranjos sociais, de reelaborações e elaborações culturais, desautorizando um recorte onde uma especificidade substantiva ticuna fosse resgatada a partir de uma ênfase unilateral no polo interno ou cultural da dicotomia apresentada (Oliveira Filho, 2015, p. 48).

Em seu desdobramento, este capítulo é articulado em três momentos: no primeiro, apresento o itinerário percorrido e os elementos que estão por detrás da metáfora da palha e da pedra; em seguida, a partir do recorte representado pelo movimento de luta pela terra, analiso como os Ticuna, outros agentes e instituições conceberam a ideia do museu Magüta; e, por fim, os motivos que levaram os missionários capuchinhos da Úmbria a criarem o Museu dos Missionários. Em todos esses momentos, a experiência de campo aparece como o elemento de interlocução entre o passado e o presente.

2.1

Da palha à pedra: uma visita em duas etapas

Visitar alguém, um lugar, ou uma instituição são experiências que, apesar de próximas, possuem suas particularidades. De fato, visitar um amigo, um parente não é o mesmo que visitar um órgão público ou um museu. Essas diferenças são acompanhadas por ritualidades que fazem perceber as fronteiras entre o público e o privado, entre o formal e o familiar, conforme a descrição de Roberto DaMatta na obra *A Casa e a Rua*. Para este autor, essas normas de recepção “amortecem a passagem entre a casa e a rua e, simultaneamente, nos fazem anfitriões, transformando o estranho, o aparente e até mesmo o inimigo ou estrangeiro numa “visita” (DaMatta, 1997, p. 11). Todavia, no caso das instituições, esse ritual torna-se mais rígido, pois existem aquelas em que o formalismo não fica restrito apenas à documentação, mas se estende inclusive ao modo como se apresenta, como é o caso de tribunais, casas legislativas e templos religiosos.

Uma peculiaridade desse capítulo é que nele, assim como no tema geral, o verbo visitar encontra-se estampado em seu título. No entanto, naquela ocasião, o verbo visitar tinha a intenção de enfatizar um movimento, uma continuidade, pois,

como já foi mencionado, essa pesquisa é antecedida por outras visitas que fiz aos Ticuna – no tempo em que residi na região do Alto Solimões, assim como em meu itinerário de pesquisa. Posto isso, começo apresentando alguns elementos relacionados ao principal objeto da pesquisa, ou seja, os Ticuna. Para isso, tomo emprestada a contribuição de diversos antropólogos que trabalham com o tema.

Identificados inicialmente como habitantes do interior da floresta, os Ticuna passam a habitar as margens do Rio Solimões em função das diversas frentes de contato. Esse deslocamento forçado, visto por alguns como algo natural e inevitável, teve como principais agentes as missões religiosas e como motivação os interesses de grupos econômicos, como, por exemplo, a empresa seringalista e madeireira; e, por fim, a ação política do Estado Nacional, que através de suas agências de contato, como o SPI, atual Funai, tenta controlar a vida dos Ticuna. Diante da ação deliberada desses grupos, como demonstra Curt Nimuendajú, os sistemas de moradia, de crença, social e geográfico sofreram diversas alterações. Por outro lado, aponta este mesmo autor, em virtude dessas transformações houve também a incorporação de novos valores, como a construção de canoas, pois, anteriormente, em função de sua localização geográfica, ou seja, a terra firme, eles não dominavam a técnica de confecção de canoas. Com o passar do tempo, tornaram-se reconhecidos como excelentes fabricantes de canoas.

Nas margens do Rio Solimões, ou apenas Solimões, como o nomeia a população regional, os Ticuna passam a ter contato permanente com o mundo dos brancos, pois esse rio, que empresta o nome para designar a região política reconhecida como Alto Solimões, é a principal rota de contato da região com a capital Manaus. Através do Solimões, navios e balsas abastecem os mercados das diversas cidades que compõem a região. Daí se conclui, como diz o escritor Leandro Tocantins ao analisar a importância dos rios para os povos amazônicos, que os rios são fontes perenes do progresso: “esses oásis fabulosos tornaram possíveis a Conquista da Terra e assegurar uma presença humana, embelezaram a paisagem, fazem girar a civilização – comandam a vida no anfiteatro amazônico” (Tocantins, 2000, p. 278).

Localizada no sudoeste do estado do Amazonas, a cerca de mil e seiscentos quilômetros de Manaus, a Região política denominada de Alto Solimões abrange os municípios de Tonantins, Santo Antônio do Içá, Amaturá, São Paulo de Olivença, Benjamin Constant, Atalaia do Norte, Tabatinga, e o distrito indígena de

Belém do Solimões (figura 1). Este último, de acordo com a descrição de Ari Pedro Oro, no passado, foi propriedade da família Mafra. Enquanto proprietária do lugar, essa família desenvolveu diversas atividades econômicas, entre elas, a produção de açúcar, a extração do látex, uma fábrica de botões e extração de madeira. Posteriormente, sob o comando de Jordão Ayres de Almeida, o local passou a servir para a criação de gado. Todavia, em virtude da “constante ação fiscalizadora da Funai”, a atividade foi abandonada. Após descrever esse processo, o autor afirma: “o problema da Terra é um dos mais difíceis e o mais urgente a ser solucionado em Belém do Solimões” (Oro, 1977, p. 32).

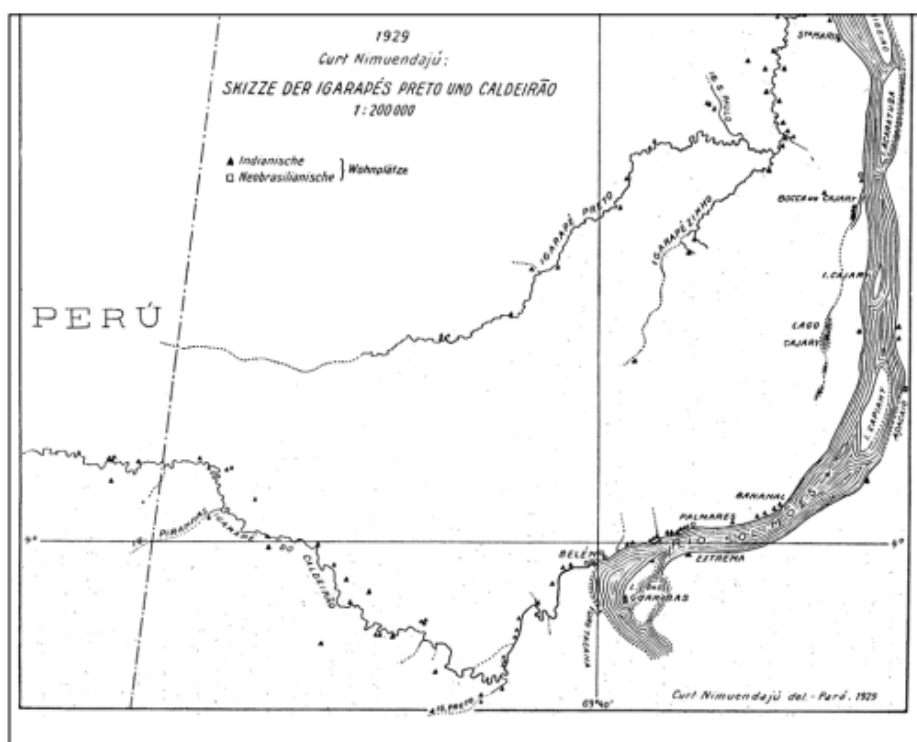


Figura 1. Mapa publicado no original, com o seguinte título: “Esboço dos igarapés Preto e Caldeirão”. Locais residenciais: ▲ = Indígena; □ = Neobrasileiro.

Figura 1 – Mapa da viagem de Nimuendajú.

Do ponto de vista dos Ticuna, Belém do Solimões tem uma importância simbólico-cultural bastante significativa, pois é aí, especificamente no interior do igarapé São Jerônimo, que está localizado o Éware (Soares, 2004, p. 44). Durante meu trabalho de campo, estive em Belém do Solimões entre 5 e 15 de julho de 2022, participando do 9º Festival Indígena do Éware. Na ocasião, conversei com duas lideranças sobre o significado do Éware para o povo ticuna. Um deles definiu o Éware com as seguintes palavras: “O Éware é o lugar de nossa origem. Foi lá que

nós fomos pescados, lá tudo é perfeito, as árvores e os animais são todos grandes. Para entrar lá precisa estar puro! Não se chega lá de qualquer jeito” (Clebson Muratu Ahue, comunicação pessoal em 12 jul 2023). O segundo, embora tenha ficado calado a maior parte do tempo, disse apenas que o Éware é um lugar espiritual. Conforme suas palavras, “quem entra lá não volta”. Quando o interroguei se ele sabia de algum caso relacionado a isso, ele me disse que sim. Sua explicação teve como principal elemento o mito de origem ticuna.

No que toca à questão do mito de origem, no prefácio da obra *Torii Duü 'ügü* (*Nosso Povo*), lançada pelo Museu Nacional em 1985, Oliveira Filho faz uma série de reflexões sobre o mito Ticuna, em um livro feito para “ajudar a todos a lembrar com mais força de como era essa terra nos tempos em que Yoi e Ipi aqui viviam, quando o povo Magüta era dono dessas matas e igarapés, antes da chegada dos brancos” (Oliveira Filho, 1985, p. 8). A inscrição *Éware*, neste caso, é utilizada para definir o igarapé de águas vermelhas em que Yoi pescou os primeiros Ticuna, que na ocasião tinham o nome de Magüta, isto é, o povo pescado com vara. Um povo que teve como primeiro destino habitar as cercanias da casa de Yoi. Juntamente com este povo residem também os demais personagens do mito, chamados na língua ticuna de *üüne*, ou seja, imortais. Com o passar do tempo, Yoi se decepciona com sua criação, pois observa que os homens passam a descumprir suas obrigações morais e a buscar a realização particular. Para sanar este problema, Yoi e Ipi abandonam o Éware. Yoi, decepcionado, vai para o oriente e se afasta do território e das questões cotidianas dos Ticuna; Ipi, por sua vez, vai para o oeste e, apesar de suas contrariedades em relação ao irmão, é visto de vez em quando disfarçado com outra aparência. O autor sinaliza que Yoi e Ipi já abandonaram o Éware há muito tempo e atualmente estão em um lugar desconhecido. E conclui: “seu paradeiro só pode ser determinado através de um processo de revelação de natureza religiosa” (Oliveira Filho, 1999, p. 47). Por fim, vale ressaltar que, em relação a este mito, existe uma variedade de versões. Em geral, a explicação para esta variedade está associada ao processo de transposição de narrativas orais para uma forma escrita. A narrativa a seguir tem como referencial as comunidades de Vendaval e Campo Alegre. O trecho abaixo relata o momento em que Yoi pesca os Ticuna. Diz o relato:

No dia seguinte, foi até o Igarapé para ver se os peixinhos já tinham aparecido. Viu muitos peixes. Tetchi arü ngu 'ü também estava ali. Ju e Yoi queria pescar aqueles

peixes para que eles se transformassem em gente. Queria pescar o seu povo. Foi então buscar uma fruta de tucumã para usar como isca. Mas com a fruta de tucumã ele não conseguiu pescar gente. Os peixes se transformavam em animais. Pegou queixada, porco do mato, todos com seu par, sempre macho e fêmea. Vieram muitos animais. Então Yoi pensou que para pescar gente ele precisaria arranjar uma outra isca. Aí experimentou com macaxeira e os peixes que saíam logo se transformavam em gente. Assim pescou muita, muita gente.

Seu irmão, porém, não apareceu entre esse pessoal.

Foi então que ele viu um peixinho com uma mancha de ouro no nariz.

Sabia que aquele era Ipi. Tentou pescá-lo, mas Ipi não pegava sua isca.

Aí disse Yoi para Tetchi arü ngu 'ü:

– Tome o anzol. Venha pegar o seu macho.

Antes de Tetchi arü ngu 'ü encostar o anzol na água, o peixinho pulou e pegou a isca.

Saltou para a Terra e virou gente. Era Ipi. Ele falou:

– Lá embaixo de onde eu venho tem muita mina, muito ouro. Eu quero voltar para lá.

– Está bem, mas agora você vai pescar o seu povo – disse Yoi.

Ipi pescou muita gente, mas eram todos peruanos.

E aqueles que Yoi tinha pescado eram os Ticuna mesmo. Eram o povo Magüta (Gruber; Paoliello; Oliveira Filho, 1985, p. 79).

O termo “Ticuna”, que na língua nativa significa “nariz preto” (Oliveira Filho, 1988, p. 23), tem sua origem associada ao modo como as tribos vizinhas identificavam esse grupo étnico. Todavia, juntamente com o fortalecimento do movimento de luta pela terra e de preservação cultural, iniciou-se um movimento de autoidentificação, no sentido de resgatar o nome original da etnia, ou seja, *Magüta*. Em relação a isso, conforme pude verificar durante o período em que residi no Alto Solimões, o movimento parece não ter alcançado êxito, pois em várias ocasiões em que estive com os Ticuna, nunca presenciei um Ticuna se apresentando com o nome de Magüta. Outra questão relacionada ao etnônimo diz respeito à representação gráfica feita pelos diversos pesquisadores. Em minha dissertação de mestrado, apresento algumas dessas variações, como por exemplo, aquela utilizada pelos antropólogos Curt Nimuendajú (“Tukuna”), Roberto Cardoso de Oliveira (“Tükuna”) e João Pacheco de Oliveira Filho (“Ticuna”). A variação também está presente na exposição do Museu Magüta, tendo como principal explicação o desconhecimento da língua por parte dos antropólogos.

Para além das explicações já fornecidas em relação a essa variação, outro elemento que merece ser considerado é aquele relacionado à própria língua. Do ponto de vista linguístico, a língua ticuna é bastante tonal e apresenta complexidades em sua fonologia e em sua sintaxe. Artemis de Araújo Soares (2004) apresenta de forma didática um estudo de como historicamente a língua ticuna foi classificada. Estudos recentes apontam a língua ticuna como uma língua

independente. Roberto Cardoso de Oliveira menciona o fato de os Ticuna falarem exclusivamente sua própria língua. Segundo o autor, “quanto mais se adentra o interior da floresta, o domínio do português passa a ser menor” (Oliveira, 2002, p. 283). Associado a isso, Oliveira Filho comenta:

60,91% dos ticunas falam e entendem algumas frases de português, mas podem ser classificados como basicamente monolíngues, aí se incluindo a quase totalidade das mulheres; 39,09% são indivíduos que podem manter uma conversação em português (e, algumas vezes, depois de rompida a inibição inicial diante de estranhos, conversam com grande desenvoltura) (2015, p. 97).

Juntamente com a questão da língua, outro aspecto bastante estudado pelos antropólogos que lidam com o tema dos Ticuna é aquele relacionado à organização social. Existe uma certa convergência em apontar a divisão em duas metades como a base da vida social. Essa divisão tem como princípios reguladores os clãs identificados com nomes de pássaros e aqueles relacionados com o nome de outros animais e plantas. Roberto Cardoso de Oliveira atenta para o fato de que, quando os Ticuna fazem referência a esses clãs na própria língua, eles utilizam um termo *Ki'a*. Todavia, quando isso é feito através da língua portuguesa, a expressão utilizada é “Nação”. Com isso, conclui o autor, “os índios demonstram consciência que eles têm do clã como unidade significativa no sistema tribal” (Cardoso de Oliveira, 1981, p. 61). De fato, é essa unidade que define as relações matrimoniais, as relações de parentescos e o próprio pertencimento ticuna, pois, como diz o mesmo autor, sem essa identidade conferida pelo clã, o indivíduo não tem lugar na comunidade e, portanto, não é reconhecido como Ticuna. E conclui: “não pertencer a nenhum clã é não ser Tükúna” (Cardoso de Oliveira, 1981, p. 61) Para reforçar a importância dos clãs, o autor cita dois casos: o primeiro caso narra a história de um jovem oriundo de um casamento entre um homem Ticuna e uma mulher brasileira, negra. Conforme a descrição, esse jovem, que de acordo com o autor “tinha muito pouco de índio, salvo os olhos” (Cardoso de Oliveira, 1981, p. 62), participa da cerimônia da Moça Nova “ativa e entusiasticamente” (Cardoso de Oliveira, 1981, p. 62). O segundo caso refere-se a um homem por nome Calixto. Este, ao contrário do exemplo anterior, é proveniente de um casamento entre um alemão e uma Ticuna. De acordo com a descrição, apesar de Calixto ser temido e respeitado pelo seu grupo, “ele não é reconhecido pelos seus vizinhos e parentes índios como Tükúna” (Cardoso de Oliveira, 1981, p. 63). Por meio desses dois exemplos, o autor

chama atenção para uma característica importante da organização clânica ticuna, isto é, que ela é de caráter unilinear. No caso específico dos Ticuna, a “técnica de recrutamento”, termo utilizado por Cardoso de Oliveira, é aquela proveniente da linha paterna. Portanto, conforme a lógica contida nesses exemplo, foi a ligação paterna que serviu como credenciamento para a participação e aceitação do jovem por parte da comunidade. A explicação para esse fenômeno tem sua razão de ser no mito de origem, pois foi lá que Yoi e Ipi estabeleceram essa divisão. Segue o mito:

Um dia, Yoi pensou como poderia fazer para que cada pessoa tivesse sua nação. Até aquele dia só existia uma única nação e as pessoas não podiam se casar entre elas. Ele já sabia como deveria fazer, mas perguntou a Ipi.

Ipi também já sabia e logo foi dizendo:

– Então, meu irmão, vamos matar uma jacarerana para conhecer a nação do pessoal?

Yoi concordou e eles logo acharam e mataram uma jacarerana. Cortaram o animal em pedacinhos e colocaram num pote bem grande para ferver.

Quando já estava cozido, chamaram o pessoal para beber.

Numa colher de pau, Yoi dava a cada pessoa um pouco daquele caldo. Os primeiros que tomaram receberam a nação de onça.

Cada pessoa que bebia ia embora, ficava longe dos outros.

Depois da nação de onça, veio a de saúva.

O pessoal bebia e logo sabia a sua nação.

– Ah! Esse caldo está azedo, é da nação de mutum – falou uma das pessoas.

Beberam até que se criaram todas as nações que existem hoje (Gruber; Paoliello; Oliveira Filho, 1985, p. 80).

Uma vez esclarecidas as questões relacionadas ao nome da etnia e as questões relacionadas à língua e à organização social, resta agora analisar o tema do crescimento demográfico. Contrariando as previsões que havia na década de 1970, os Ticuna, atualmente, não só continuam existindo como se tornaram a etnia mais numerosa do Alto Solimões. De acordo com os números disponíveis da tese de Nilza Silvana Nogueira Teixeira, atualmente, os Ticuna alcançaram a marca de 45.000 pessoas (Teixeira, 2022, p. 54). Todavia, por detrás desses números, existe uma história de luta e de fortalecimento cultural que permitiu esse povo de continuar existindo, pois, quando se analisam os diversos “censos”, pode-se dizer que eles estavam fadados ao extermínio. Embora esses censos apresentem limitações pedagógicas, é possível identificar o crescimento pelo qual vem passando o povo ticuna.

Ari Pedro Oro apresenta uma espécie de história cronológica dos censos ticuna. Em sua obra *Tükúna: vida ou morte* (1977), ele começa sua descrição citando um censo feito por Roberto Cardoso de Oliveira em 1959, em que se estipula a existência de 4.000 Ticunas. Em seguida, cita o censo feito por Curt

Nimuendajú em 1942. Na ocasião, Nimuendajú menciona a existência de 3.000 indígenas, a contar com aqueles que estão localizados no território peruano e colombiano. Em relação a este censo, em um artigo publicado em alemão em 1930, Nimuendajú afirma que eles foram recolhidos na primeira viagem aos Ticunas em 1929. Na ocasião, ele visitou os seguintes lugares: igarapé Preto, lago Cajari e igarapé do Caldeirão (afluentes esquerdos do rio Solimões, entre Tabatinga e São Paulo de Olivença). Além dessas informações, o texto é acompanhado pelo mapa da viagem (figura 1). Juntamente com esses dados, existe uma menção a outros dois censos, o realizado pelo padre Egídio Schwade, em 1974, totalizando cerca de 11.132 indivíduos; e o que fora feito pela Universidade de Brasília. Neste último, o número de Ticunas aparece com a cifra de 8.178 indígenas (Oro, 1977, p. 17). Em relação aos fatores que contribuíram para o crescimento, o autor menciona o deslocamento para as margens do Solimões e a organização das comunidades. Belém do Solimões, por exemplo, em 1976 já contava com uma população de 1.600 pessoas, incluindo 1 sacerdote, 5 professores, 102 não índios e 10 mestiços adultos (Oro, 1977, p. 21). A proximidade com Éware e a estruturação do distrito aparecem entre as explicações do autor. A partir de 1969, o missionário capuchinho frei Arsênio Sampalmieri, acompanhado por um grupo de professoras, passou a residir de forma permanente em Belém do Solimões. E Ari Pedro Oro conclui: “aos índios, na época presos ao regime do Barracão, a constante presença deles em Belém era motivo de apoio e segurança” (Oro, 1977, p. 22).

Apesar da explicação encontrar ressonância com a realidade, não se pode esquecer o sofrimento causado pelo contato com o mundo dos brancos. Além de serem escravizados, ao longo do tempo os Ticunas foram desapropriados de suas terras e proibidos de celebrarem seus ritos e costumes. Assim, mais do que a questão do deslocamento para as margens do Solimões, foram as conquistas de seus direitos que contribuíram para o crescimento demográfico. Portanto, todo esse conjunto de informações não tem como intenção identificar uma forma de Ticuna original, pois, de acordo com Oliveira Filho, depois de mais de três séculos de contato com as ações coloniais, ocorridas das mais variadas formas, os Ticunas foram resilientes, o que, por sua vez, implicou uma reelaboração de suas formas de organização e na atualização de suas tradições. Para o autor, “apagar todas estas variações e diferenças seria empobrecedor e equivocado” (Oliveira Filho, 2015, p. 41).

Uma vez apresentadas as principais características dos Ticunas, o próximo passo consiste em descrever o itinerário pelo qual os elementos da palha e da pedra surgem como uma metáfora oportuna para entender a especificidade desta pesquisa, isto é, a correlação entre o Museu Magüta, o Museu dos Missionários e os Ticuna. Nesse itinerário, o conceito de “situação etnográfica” utilizado por João Pacheco é usado para juntar os diferentes elementos da descrição, isto é, os dados recolhidos durante o trabalho de campo, os atores e instituições que compõem a pesquisa. De fato, ao especificar o uso deste conceito, o autor faz a seguinte afirmação:

A minha intenção ao propor a noção de “*situação etnográfica*” é estimular o investigador a descrever sua pesquisa como um sistema de relações sociais, não como um relato de incidentes de viagem nem como o aprofundamento de experiências individuais (Oliveira Filho, 2015, p. 43).

Como já mencionado na introdução, este trabalho tem como ponto de partida as duas visitas que fiz aos Ticuna e o incêndio do Museu Nacional. Em relação a essas visitas, elas são mediadas por questões completamente adversas. No primeiro caso, embora eu tenha estado no Alto Solimões em 2002 e 2003 em função da preparação para me tornar frade capuchinho³, somente em 2008, após a conclusão dos estudos, fui enviado para colaborar de forma mais direta com o serviço missionário. Durante esse período, que se estende de 2008 até agosto de 2015, o contato com os Ticuna ocorreu de forma variada. Além das visitas religiosas às comunidades e na universidade, é impossível ir a qualquer cidade do Alto Solimões e não conhecer os Ticuna, pois, em todas elas, é comum vê-los nas feiras negociando seus produtos, em órgãos públicos e nas praças, à espera de alguma carona para retornarem para suas comunidades. Todavia, ainda em 2001, uma das coisas que me chamou atenção era o modo como a população local, neste caso, os não indígenas, e, de modo particular, os jovens, utilizam o termo Ticuna. Em geral, a expressão é utilizada para zombar de uma pessoa que comete um ato falho, como, por exemplo, pronunciar uma palavra errada da língua portuguesa.

Em 2008, fui ordenado padre e, a pedido do meu superior, fui enviado para a cidade de Santo Antonio do Içá. Ao chegar à cidade, uma das primeiras atividades que fui encarregado de fazer foi ministrar o sacramento do batismo. Porém, a pessoa

³ Nome dado ao movimento religioso inspirado na vida de São Francisco de Assis, e que fora fundado na Itália em 1528, com o objetivo de retornar à radicalidade de vida proposta por Francisco de Assis e materializada através da pobreza radical, da oração contemplativa e da vida missionária.

que havia agendado essa atividade não me informou que se tratava de uma comunidade ticuna. Ao chegar ao local, munido do ritual que poucos meses antes havia aprendido no estudo da teologia, me deparei com um mundo completamente diferente. Entre essas diferenças, a língua revelou-se um dos principais desafios a ser superado, pois, em virtude de a comunidade ser Ticuna, o português quase não era falado. Com isso, minha comunicação foi mediada por um tradutor, que, por diversas vezes, me dava a impressão de se perder. Em síntese, experimentei na prática aquilo que mais tarde compreendi como sendo ofício do antropólogo, ou seja, traduzir a cultura do outro levando em consideração suas categorias.

Outro elemento que não passou despercebido nessa experiência foi a questão ritual. De um lado estava eu, um padre católico, munido de minha “autoridade” religiosa, portando um aparato religioso completamente desconexo com aquela realidade; do outro, os Ticuna, que além de me retirarem da zona de conforto, pois eram eles que davam o ritmo da celebração, me fizeram pensar no significado daqueles gestos para eles. Daquele dia em diante, os Ticuna passaram a assombrar meu imaginário. Posteriormente, já em Benjamin Constant, essas questões se tornaram ainda mais problemáticas, pois o município conta com diversas comunidades ticuna que estão espalhadas ao longo das margens do Solimões. Em função dessa presença mais efetiva, anualmente a paróquia realiza um encontro com os catequistas, caciques e pajés das comunidades ticuna. Essa é uma ocasião para ouvir os seus clamores e traçar objetivos comuns. Conforme o tempo ia passando, senti necessidade de me debruçar sobre essa experiência, fosse ela pessoal ou institucional, pois, afinal de contas, depois de cem anos de presença, que tipo de contribuição os capuchinhos podem oferecer para que o futuro Ticuna seja assegurado? Por detrás dessa pergunta, existe uma série de desafios que naquela ocasião eram relatados pelos próprios Ticunas como ameaças ao futuro da etnia. Entre esses desafios está a questão do alcoolismo, do suicídio e da identidade cultural. Foi a partir do contato com essa realidade que, em 2011, ingressei no curso de Bacharelado em Antropologia na Universidade Federal do Amazonas.

Em relação à minha segunda visita, como já mencionado, ela começa com essa minha entrada no curso de Antropologia. Ao longo do curso, a experiência de contato dos missionários capuchinhos com os Ticuna aparece de forma sistemática em meus trabalhos. Em função disso, no final do curso, apresento um pequeno esboço da história do contato entre capuchinhos e Ticuna. Posteriormente, já no

mestrado, com o intuito de aprofundar a discussão, faço um estudo de caso do trabalho desenvolvido pelo missionário capuchinho frei Fidelis de Alviano. A escolha por esse personagem tem como principal justificativa o fato de ele ter sido o primeiro capuchinho responsável pela catequização dos Ticuna. O trabalho realizado quase que exclusivamente com os Ticuna ao longo de quase trinta anos (1926-1965) lhe possibilitou escrever diversos artigos para a revista *Voce Serafica di Assisi*⁴, da Itália, e para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Neste último, destacam-se um artigo intitulado *As Notas Etnográficas dos índios Ticuna* (1943) e a *Gramática e o Dicionário da língua Ticuna* (1944). Embora esses textos tenham importância, é através das exposições missionárias que frei Fidelis revela a maneira como ele enxergava os Ticuna. Ao longo de sua vida, ele participou de quatro exposições – as de São Paulo, em 1942, Roma, em 1950, Belém do Pará, em 1953, e Rio de Janeiro em 1955. A relevância do trabalho desse missionário lhe rendeu o título de “padre dos índios” e fez de sua vida uma marca do processo de catequização feita pelos capuchinhos. Não por acaso, seu nome aparece nos escritos de antropólogos como Curt Nimuendajú, Roberto Cardoso de Oliveira, Ari Pedro Oro e João Pacheco de Oliveira Filho, sempre como uma figura paradoxal.

Em relação ao fatídico incêndio do Museu Nacional, este trabalho visa conservar a memória de quem visitou, reconhece sua importância e presenciou o incêndio. Naquela noite do dia 2 de setembro de 2018, eu estava escrevendo minha dissertação de mestrado quando tomei conhecimento do ocorrido. Levando em consideração a proximidade da minha casa com o museu, não hesitei em me dirigir ao local. Chegando lá, o impacto das chamas consumindo o museu despertou em mim um sentimento de tristeza que foi acompanhado do seguinte raciocínio: “hoje os Ticuna perderam um lugar de memória!”. Ao retornar para casa, escrevi esse pensamento em meu caderno de campo. Passados alguns dias, essa afirmação retornou à minha mente acompanhada de uma série de questões, entre elas: em que medida o Museu Nacional era a um lugar de memória para os Ticuna? Não seria mais correto falar em memória dos antropólogos? Foi a partir dessas e outras

⁴ Em relação a essa revista, vale mencionar que ela inicia como um folhetim de comunicação interna, através do qual o superior dos capuchinhos de Assis comunicava os acontecimentos internos da província. A partir de 1920, o folhetim assume o formato de jornal e passa a incorporar seções temáticas, como aquela dedicada à missão do Amazonas. A partir de 1960, o jornal assume o formato de revista e passa a fazer parte de um projeto de divulgação e captação de recursos para a manutenção da missão.

questões que o Museu Magüta e o Museu dos Missionários (MUMA) apareceram como temas de pesquisas para compreender a maneira como diferentes museus se apropriam dos Ticuna e como os Ticuna se apropriam do museu. As respostas para essas perguntas passam necessariamente pelo processo de criação desses museus, de seus acervos e de suas narrativas.

Com o início do doutorado, em 2020, essas questões passam a compor meu horizonte de pesquisa. Com isso, passei a buscar informações sobre os museus. Todavia, foi no trabalho de campo que passei a ter clareza dos desafios e da riqueza que envolvem o tema da pesquisa, pois a partir dele pude verificar a maneira como esses lugares traduzem a experiência de diálogo com os Ticuna. Faz sentido a definição que Wellington de Carvalho Pereira tem sobre o trabalho de campo. Para ele, o campo é um momento para “atribuir significados e sentidos aos diferentes arcabouços teóricos que o pesquisador adquiriu” (Pereira, 2021, p. 25). Neste caso específico, esses arcabouços envolvem, além da experiência de convivência com os Ticuna, o contato com uma série de autores que escreveram sobre eles, como Curt Nimuendajú, Roberto Cardoso de Oliveira, João Pacheco de Oliveira Filho, Ari Pedro Oro; além de autores que escrevem sobre museus, como é o caso de Jussara Gomes Gruber, Cláudia Mura, Regina Abreu e Janaína Cardoso de Melo. É a partir do trabalho de campo que essa pesquisa constrói sua estrutura e se vê obrigada a incorporar novas questões, até então não contempladas, como é o caso da ideia de função social dos museus. De modo específico, foi na segunda etapa do trabalho de campo, em Assis, na Itália, que alguns elementos, como a metáfora da palha e da pedra, emergiram como um recurso a ser utilizado para definir as duas experiências.

Ainda relacionado ao trabalho de campo, após o Exame de Qualificação, ocorrido em fevereiro de 2022, foram feitos diversos ajustes em relação à estrutura do trabalho e no cronograma da pesquisa. Entre essas mudanças está aquela que amplia o trabalho de pesquisa de três para cinco meses. Com isso, a viagem para Assis foi adiada para 2023.

Além das questões relacionadas com a ampliação do período de trabalho de campo, outros dois elementos determinantes para o adiamento da viagem foram o frio e a questão econômica. Apesar do inverno europeu começar em dezembro, a partir do mês de setembro a temperatura começa a baixar. Uma vez que não sou habituado ao frio, decidir alterar a data da viagem. Outro fator que influenciou na decisão foi a questão econômica. Levando em consideração que os gastos com a

viagem tinham como principal mantenedor a Custódia dos Capuchinhos do Amazonas e Roraima, após verificar o preço das tarifas aéreas, fui orientado pelo responsável da instituição a agendar uma nova data. Posto isso, o próximo passo consiste em apresentar um pouco do que foi o trabalho de campo.

A partida para a cidade de Benjamin Constant, no Amazonas, foi acompanhada de algumas particularidades, pois o clima de medo causado pela pandemia da Covid-19 ainda era bastante presente. Por outro lado, até a data da partida, ocorrida no dia 4 de março de 2022, não havia conseguido obter nenhum retorno em relação à autorização dos dirigentes do Museu Magüta para o andamento da pesquisa. As sucessivas tentativas de contato, através de telefone ou e-mails, não alcançaram o objetivo. Sendo assim, parti para o Alto Solimões sem saber como seria o diálogo com a direção do museu. Até o dia da partida, a única certeza que eu tinha era aquela relacionada à minha estadia na casa dos capuchinhos. Em meu caderno de campo, nas primeiras notas, feitas ainda no Rio de Janeiro, essas indefinições aparecem registradas sob o título de “caminho incerto”. Outro tema recorrente na introdução do caderno de campo é a expressão revisitar, pois voltar a Benjamin Constant e ao Alto Solimões é algo significativo para mim, em função das memórias afetivas que conservo com a região.

A viagem até Benjamin Constant contou com uma pausa em Manaus. Lá fiquei por cerca de 5 dias. Nesse intervalo, encontrei com um frade que, depois de alguns meses residindo em Benjamin Constant, tinha sido transferido para a cidade de Humaitá. Ao me ver, esse missionário me indagou sobre o que eu ia fazer em Benjamin Constant. Diante da informação de que eu estava indo pesquisar o Museu Magüta, reagiu dizendo: “museu? Em Benjamin? Nunca ouvi falar!”. Após várias tentativas de localizá-lo, voltou a exclamar: “De fato nunca vi este museu! Passei por essa rua várias vezes, mas nunca vi este museu!” (frei Pedro Brondani, comunicação pessoal em 5 mar 2022). Mesmo não lembrando do museu, a conversa prosseguiu com a apresentação do projeto de pesquisa. Antes de encerrar a conversa, o missionário me desejou boa sorte e manifestou o desejo de saber o resultado da pesquisa.

Ao chegar ao quarto, registrei esse episódio em meu caderno de campo, pois ele me permite pensar questões que até então não estavam em meu horizonte de pesquisa, como a questão da invisibilidade desse espaço. De acordo com o antropólogo Oliveira Filho (2018), os Ticuna viam o museu como um lugar para

superar o preconceito que eles sofriam por parte da população local. Algo similar é dito por Jussara Gomes Gruber (1994) ao descrever o processo de aquisição da coleção e de elaboração da exposição do Museu Magüta. Para ela, os Ticuna viam no museu a possibilidade de se tornarem visíveis e de se comunicarem com a sociedade não indígena. Ao contrapormos essas falas com o relato do missionário, uma questão que se levanta é: teria o museu alcançado esse objetivo? Por que razão o missionário nunca ouviu falar desse museu? Essa invisibilidade estaria restrita ao missionário, ou é algo compartilhado pelas pessoas do lugar? Se sim, o que leva essas pessoas a invisibilizarem o museu? Enfim, apesar da conversa não fazer parte do meu roteiro de pesquisa, ela serviu para ampliar meu campo de investigação.

Transcorridos os dias em Manaus, no dia 9 de março viajei para o Alto Solimões, especificamente para a cidade de Tabatinga, pois Benjamin Constant não possui aeroporto. O traslado até Tabatinga durou cerca de uma hora. Após o desembarque, peguei um táxi com destino ao porto da cidade, para em seguida pegar um transporte fluvial, designado pela população local com o nome de “balieira”, com destino a Benjamin Constant. Durante o traslado até o porto, a impressão que tive era de estar chegando em um outro país. Ao entrar no táxi, fui cumprimentado em “portunhol”, pois é assim que se classifica o português falado na fronteira. Vendo o perfil do motorista, tratei de perguntar sobre sua nacionalidade – sem hesitar, ele respondeu: “sou colombiano de Bogotá!”. Durante o percurso, contou a história de sua família e os motivos que o fizeram vir para o Brasil. Chegando ao Porto, me dirigi rapidamente ao guichê para comprar a passagem. Na ocasião, paguei o valor de R\$ 30,00 reais. Após o pagamento, recebi uma plaquinha de madeira contendo o número do meu assento. Enquanto esperava a partida, peguei-me contemplando a grandeza do Rio Solimões. Diante de tamanha beleza, voltei no tempo, e recordei das inúmeras experiências vividas naquela região. Em meio a esse devaneio, um outro elemento bastante recorrente me trouxe de volta à realidade – estou falando da diversidade cultural. De fato, em menos de meia hora visualizei indígenas de diversas etnias que habitam a região, além de neobrasileiros, peruanos e colombianos. Enfim, aquele cenário me remeteu a uma imagem da Amazônia como um lugar onde as fronteiras entre o individual e o plural são bastante tênues e, em virtude disso, as trocas culturais acontecem de forma mais acelerada.

Chegando a Benjamin Constant não demorei a encontrar velhos amigos, os quais foram logo perguntando: “está de volta frei?”. Até a casa dos capuchinhos, respondi a esse questionamento reiteradas vezes. Em todas as ocasiões, fiz questão de deixar claro o motivo que me fizera voltar. Minhas primeiras horas em Benjamin Constant foram acompanhadas de nostalgia e satisfação. Ao chegar no convento dos capuchinhos, fui recepcionado pelo frei Manuel Vargas, que logo me acompanhou até o quarto. Naquela mesma noite, algumas pessoas tomaram conhecimento de minha chegada na cidade e foram me dar as boas-vindas.

Apesar do cansaço da viagem, a noite não foi das melhores, pois além dos carapanãs⁵ que não me deixaram em paz um só minuto, o fuso-horário e a ansiedade relacionada ao início do trabalho de campo não me deixaram dormir. Logo pela manhã registrei essas experiências. A essa altura, me veio em mente o texto “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada, no qual ela chama atenção para o papel do afeto no trabalho etnográfico. Por outro lado, lembrei-me da advertência de Wellington de Carvalho Pereira (2021) sobre o cuidado que o pesquisador deve ter em relação às experiências subjetivas. Essa contradição pode levar o pesquisador a se confundir com o objeto pesquisado. O fato é que, em menos de uma semana, passei da agitada cidade do Rio de Janeiro para a silenciosa e pacata cidade de Benjamin Constant. Ainda pela manhã, tive a possibilidade de conversar com os freis sobre a pesquisa, o tempo de minha permanência e questões relacionadas ao funcionamento da casa.

Na parte da tarde, resolvi ir ao Museu Magüta com o intuito de verificar se ele estava funcionando e, conseqüentemente, agendar uma conversa com o diretor. Ao chegar ao local, fiquei impressionado com o barracão de palha que construíram na frente do museu, que me lembrou a casa de festa onde acontece um dos principais ritos de pertencimento da vida ticuna, designado pelo nome de Festa da Moça Nova (*Worecütchinga*). Visualmente, essa construção se destaca da estrutura antiga do museu por vários fatores, entre os quais sua localização, dimensão (aproximadamente quatro metros de largura por oito de comprimento) e o material utilizado (madeira e palha). Apesar da obra não estar concluída, ela consegue chamar mais atenção do que a estrutura física do museu, que, diga-se de passagem, sofre com a ação do tempo e com a falta de manutenção.

⁵ A maneira como na região se chama muriçoca.

Logo que cruzei o portão principal, fui recepcionado por uma mulher, que posteriormente descobri se chamar Jussara, que me perguntou se eu queria visitar o museu. Perguntei a ela como poderia falar com o Diretor do museu. Diante da minha pergunta, ela respondeu apontando para o interior do museu: “Ele está aí! Vamos lá, que eu vou chamá-lo!”.

Entramos no museu, e ela me pediu para aguardar. Nesse intervalo de tempo, um filme passou na minha cabeça, pois apesar de não ter nenhuma garantia quanto ao andamento da pesquisa, me lembrei das diversas informações que eu havia obtido com a leitura dos textos. Enquanto fazia esse exercício de memória, eis que aparece o diretor do museu. Nos apresentamos, e, em seguida, lhe falei do motivo que me levava àquele lugar. Nem mesmo terminei de falar, Santo Cruz pegou duas cadeiras e, sem nenhuma cerimônia, começou a narrar a história do museu. Pessoalmente, não estava preparado para viver aquela experiência, pois essa primeira visita tinha como objetivo apenas sondar o funcionamento do museu e encaminhar a parte burocrática da pesquisa. No meio da conversa, nos deslocamos para o lado de fora do museu, especificamente, para o interior do barracão, e, sentados na mureta do lugar, ele continuou a contar a história do museu. Uma vez que estávamos ali, aproveitei para perguntar sobre a origem do barracão, e se havia alguma relação com a casa de Festa da Moça Nova. Santo Cruz revelou que a decisão de construir o barracão foi sua, pois, uma vez que o museu pertence ao povo ticuna, nada melhor do que fazer a casa de Festa da Moça Nova. E complementou:

Embora essa construção ainda não esteja finalizada, pois ainda falta completar a cobertura e fazer alguns acabamentos, ela já está nos servindo. Ela foi pensada para ser um lugar de reuniões, de palestra. Um lugar para acolher os visitantes do museu, e, se tudo der certo, ser um local onde os visitantes, e a população de Benjamin, possam saborear a culinária ticuna. Aqui a gente pretende oferecer a mujica, o tacate, o peixe assado, e o artesanato ticuna. Com isso, se pode adquirir uma entrada para a manutenção do museu, que, como você pode certificar, está bastante difícil. Posteriormente, está nos meus planos realizar aqui uma festa da Moça Nova (Santo Cruz, comunicação pessoal em 10 de março de 2022).

Ao longo da pesquisa, essa casa de festa foi assumindo um significado particular, pois deu-se parte da negociação etnográfica: foi nela que muitas vezes me coloquei sentado no chão para observar a dinâmica do museu, escrever meu diário e ouvir as narrativas contadas por Jussara e Santo Cruz. Enfim, foi neste lugar emblemático, em que os Ticuna celebram alguns de seus principais ritos de passagem, que iniciei meu caminho de visita ao Ticuna do museu – apesar de ter

me dado conta disso somente mais tarde. Quanto ao conteúdo da conversa com Santo Cruz, além da história do museu, ele menciona o papel das lideranças para a criação do museu. Ao longo da narrativa ele menciona a contribuição de Pedro Inácio, Constantino Lopes e Nino Fernandes para a conquista da terra e para o museu. No caso deste último, afirma que foi “graças ao seu esforço que o museu continuou funcionando”. E completa: “Nino deu a vida por esse museu! Ele ficou à frente do museu até a morte, em fevereiro de 2018!”. Não obstante, ao mesmo tempo que Santo Cruz fala da importância dessas lideranças, ele busca fortalecer sua imagem de líder. Isso fica muito evidente quando ele fala do processo que o levou a assumir a direção do museu:

Após o falecimento do nosso saudoso irmão, professor Nino Fernandes, no dia 6 de fevereiro de 2018, fui convidado para dirigir e cuidar do Museu Magüta. Na última ata registrada do cartório, o meu nome estava como vice-diretor do museu. As lideranças mais próximas se reuniram e me convidaram para assumir como novo diretor. Por isso, primeiramente, quero dedicar este trabalho ao meu grande amigo Nino Fernandes, que tanto lutou pelo povo Ticuna, pela educação, saúde indígena e cuidou do Museu Magüta por muito tempo, até o último dia de sua vida. Relembro uma frase que falou para mim: “Não confio em outra pessoa, eu só confio em você” (Rapozo; Oliveira Filho; Puciracü, 2021, p. 51).

Além da proximidade com essas lideranças, Santo Cruz aciona outros dois acontecimentos para reforçar seu papel de liderança, são eles: o fato ter participado da reunião da CGTT em que se decidiu criar o museu; e o fato de ter testemunhado o Massacre do Capacete.

Quanto ao processo que o levou à direção do museu, Santo Cruz relata que, com a morte de Nino Fernandes, seus parentes, liderados pelo pajé Paulinho, iniciaram a disputa pelo controle do museu. Todavia, para solucionar o problema, foi convocada uma assembleia com as lideranças, as quais, após consultar a documentação relativa à última eleição, identificaram que Santo Cruz ocupava o papel de vice-diretor. Assim, chegou-se à conclusão de que competia a ele assumir a direção do museu. Uma vez oficializado no cargo de diretor, ele se deparou com uma série de problemas que colocavam em risco o patrimônio do museu. A Receita Federal chegou a emitir um documento de confisco dos bens do museu. Para solucionar o problema, foi necessário desvincular o museu da CGTT. Historicamente, essa não é a primeira vez que o controle do museu passa por um processo de disputa. Nilza Silvana Nogueira Texeira revela que durante seu trabalho de campo perguntou a Nino Fernandes o que queriam os Ticuna com o seu

museu. Para responder a essa pergunta, Nino sugeriu fazer uma assembleia com as lideranças. Na verdade, segundo a autora, o que estava em jogo era o desejo de Nino de responder à acusação de que ele queria ser dono do museu. Diz a autora:

Nino vinha se mostrando cansado das intermináveis disputas para aprovar junto aos caciques Ticuna todas as iniciativas de projetos que partiam do museu; encontrava na ideia de realizar uma grande assembleia ou um seminário a maneira de reunir todos aqueles que poderiam decidir sobre os rumos que o museu deveria seguir para continuar existindo.

As relações de poder que se desenvolviam dentro do museu eram marcadas pela ideia de dono, existia a percepção de que estar dentro do museu representava uma mudança, uma forma de alcançar um novo patamar na escala social e a associação mais evidente era a relação com dinheiro. A noção que circulava entre os indígenas sobre os agentes do museu era de que alguém estava ganhando dinheiro naquele lugar e não permitia que outros indígenas pudessem fazer o mesmo. Outra ideia recorrente era de que alguém desejava fazer projetos em nome dos Ticuna, mas os ganhos possíveis não representariam um benefício para todo grupo (Texeira, 2022, p. 170).

Ao final dessa conversa, que pelo que se pode perceber foi carregada de informações, me comprometi com Santo Cruz de Ihe apresentar uma versão do meu próprio projeto e a carta de apresentação do meu orientador no doutorado. Todavia, após escutar atenciosamente minha proposta respondeu: “não precisa disso!”. Em relação à Jussara, além de “trabalhar” e residir no museu, ela tornou-se uma das principais interlocutoras para entender o funcionamento do museu e a cultura do povo ticuna. Enfim, foi sob o testemunho da casa de palha que o trabalho de campo no Museu Magüta se iniciou.

Assim como no museu Magüta, a viagem para Assis foi precedida por uma série de tratativas, pois a pesquisa exigia, além do acesso ao museu, a consulta aos arquivos dos capuchinhos do Úmbria. Para essa tratativa, contei com a colaboração do superior dos capuchinhos do Amazonas e Roraima, o qual, prontamente, fez uma carta de apresentação e delegou ao secretário da instituição a tarefa de mediar o diálogo. Nesse sentido, para evitar ruídos de comunicação, com o auxílio desse secretário, traduzimos a carta do superior e a carta do orientador para o italiano. Feita a tradução, enviamos as cartas para a Itália juntamente com uma versão do projeto. Ainda que as coisas estivessem indefinidas, no dia 30 de janeiro adquirimos as passagens. No dia 12 de abril de 2023, parti para Assis. Até aquele momento, a única resposta que tive havia sido a confirmação verbal de que as coisas estavam encaminhadas. Em relação a isso, a insistência pela formalidade tinha como explicação a experiência de pesquisa feita durante o mestrado. Naquela ocasião,

encontrei diversos obstáculos para acessar a documentação relacionada ao meu objeto de pesquisa. Assim, uma vez que eu iria me deparar com os mesmos personagens, essa autorização poderia facilitar o diálogo.

Com a proximidade da viagem, o imaginário em torno da ideia de revisitar voltou a povoar meu imaginário. Todavia, diferente de Benjamin Constant, dessa vez, veio acompanhada da palavra “tradução”. Se na primeira experiência o revisitar me transportava a experiências positivas, agora a situação era outra. Da última vez que estive em Assis, Itália, me vi obrigado a antecipar o retorno em virtude das dificuldades em realizar a pesquisa. Em relação à tradução, o problema estava diretamente ligado à questão da cultura e da língua.

Chegando à Itália, o primeiro estranhamento foi com o clima, pois naquela ocasião a temperatura marcava 8 graus. Dali fui levado para um convento dos capuchinhos em Roma, e, na parte da tarde, tomei o trem em direção a Assis. Depois de quatro horas de viagem, finalmente cheguei no meu destino final. Já no convento de Assis, fui recepcionado pelo frei Marcos, que prontamente me levou ao refeitório e, em seguida, para o quarto. Conforme a programação, os primeiros dias estavam reservados para o período de adaptação, pois além da questão da língua, o fuso horário, o clima (muito frio) e a alimentação aparecem como desafios a serem superados. Na medida que a conversa com os frades foi se desenvolvendo, não demorou muito para eu perceber a falta de interesse, assim como um certo desconhecimento em relação ao museu. Com o passar do tempo, essa impressão foi se confirmando, pois durante o tempo em que estive no convento nunca se falou sobre o tema.

Em um domingo, 16 de abril, decidi sair de casa pela primeira vez. Inicialmente, a intenção era ir até o museu. Todavia, ao chegar ao local, me deparei com as portas fechadas. Ainda assim, me chamou atenção a fachada do museu, pois trata-se de uma construção medieval, feita majoritariamente de pedra, na qual estão estampadas duas placas com o nome do museu e duas vitrines com elementos da Amazônia. Em geral, quando se chega à cidade de Assis, a primeira impressão que se tem é que se está entrando em uma cidade medieval. Nas figuras 2 e 3 é possível ver como a cidade é cercada por muralhas.



Figura 2 – Mapa da cidade de Assis. Fonte: foto do acervo pessoal, abril de 22023.



Figura 3 – Cidade de Assis. Fonte: foto do acervo pessoal abril de 2023.

A cidade encontra-se localizada sob o Monte Subásio e, ainda hoje, é cercada por uma muralha de pedra onde estão localizadas oito portas que dão acesso ao seu

interior. Ao longo de suas vielas, a arquitetura medieval está por todos os lados (figura 4). Juntam-se a isso algumas edificações que remontam ao ano 30 a.C., como o famoso Templo de Minerva e o Fórum Romano, descoberto em 1836. Essas duas construções estão localizadas nas cercanias da Piazza del Comune.



Figura 4 – Rua onde está localizado o Museu dos Missionários. Fonte: foto do acervo pessoal, 30 de abril de 2023.

Para preservar todo esse patrimônio, a administração local criou uma série de leis que proíbem sua alteração e o tipo de identificação utilizada pelas instituições (Mura, 2007, p. 109). Apesar da importância desse patrimônio, não é ele o responsável por tornar Assis uma das cidades mais visitadas da Itália. Essa popularidade deve-se sobretudo à figura do santo católico chamado São Francisco de Assis. Não porventura, a basílica onde estão os seus restos mortais é o lugar mais

visitado da cidade. Diariamente, pessoas de todas as partes do mundo e de todos os credos visitam a cidade com o intuito de aprender um pouco mais sobre a vida do santo.

Em relação às placas que se encontram na fachada do museu, um fato curioso é aquele relacionado ao nome do lugar. Na placa maior, o museu aparece identificado com o nome de “Museo Missionario Indios”. Na segunda placa, a palavra “Índio” é substituída por “Amazônia”. Embora a explicação para esse fenômeno seja aprofundada no próximo capítulo, interessa saber que isso está relacionado à história deste museu. Logo que terminei de anotar essas informações, permaneci ainda por alguns minutos contemplando a beleza do lugar. Foi nesse momento que me veio à mente a casa de palha do Museu Magüta. Tal lembrança, acompanhada de uma série de informações relativas à importância deste lugar para a identidade ticuna, me levou, quase que de forma imediata, a identificar a palha e a pedra como metáfora capaz de representar a trajetória desses museus.

Após essa primeira tentativa, retornei ao museu outras vezes. No entanto, somente no dia 19 de abril, conseguir realizar minha primeira visita. Na ocasião, não me apresentei como capuchinho, pois tinha a intenção verificar a maneira como os visitantes são introduzidos na experiência do museu. Chegando ao saguão principal, fui imediatamente informado por uma funcionária que a exposição iniciava no piso superior, e que, caso não falasse italiano, havia autoguia em inglês, espanhol e português. Diferente do museu Magüta, o MUMA possui uma estrutura extremamente moderna e em bom estado de conservação. Depois de praticamente duas horas de visita, retornei para casa e fiz a seguinte descrição:

São 20h e estou iniciando uma seção importante do meu caderno de campo, pois finalmente conseguir entrar no museu. Coincidentemente, no Brasil, hoje se comemora o dia dos povos originários. Não poderia haver data mais simbólica para iniciar a visita a este museu. Confesso que estou abismado com tudo o que vi, e com o sentimento que despertou em mim. Não sei exatamente descrevê-lo. O contato com aquelas imagens e com aqueles artefatos me fizeram refletir sobre as consequências da colonização sobre a vida dos povos indígenas. Esse museu dialoga com essa experiência, pois seu acervo nasce do contato dos capuchinhos da Úmbria com os Ticuna do Alto Solimões e com a Amazônia, muita das vezes apresentada de forma ambígua e cercada de imprecisões. A impressão que tive foi que, na medida que eu ia avançando pela exposição, os objetos me faziam lembrar de um passado que, até aquele momento, eu não havia parado para pensar. Sei lá! Tenho a impressão de que minha ancestralidade indígena falou mais alto do que meu pertencimento institucional.

Toda a narrativa em torno do itinerário do trabalho de campo e das reações oriundas do primeiro contato com os museus está relacionada à trajetória que me levou a descobrir na metáfora da palha e da pedra. Pensá-la como símbolo destes museus é deixar em evidência que estamos diante de duas experiências que, apesar de compartilharem o mesmo objeto, isto é, os artefatos ticunas, possuem trajetórias e narrativas distintas. Em função disso, o próximo passo consiste em apresentar os elementos que levaram à criação desses museus.

2.2

O Ticuna tecido de palha: a trajetória do Museu Magüta

Um dos elementos mais expressivos da tradição ticuna é a maneira como eles lidam com o trabalho. Em geral, a dimensão comunitária aparece como reguladora do sistema de produção de alimento e de transmissão da cultura. Para exemplificar esse processo, tomo como exemplo a preparação da Casa da Moça Nova. Uma vez que essa casa está ligada às celebrações rituais da comunidade, sua preparação revela-se uma ocasião oportuna para se transmitir aos homens as técnicas associadas à escolha e retirada do material para a construção do cercado m que fica reclusa a jovem a ser submetida ao rito de passagem. No caso das mulheres, além de estarem envolvidas diretamente com o rito, essa é uma ocasião oportuna para ensinar a confeccionar o curral. Esses distintos momentos, designados por eles com o nome de Ajuri, envolvem ainda o trabalho de caça e pesca, pois, em ambos os casos, a comensalidade torna-se o momento em que compartilham as histórias relativas ao próprio grupo. Por duas ocasiões, tive a possibilidade de presenciar o serviço de tecelagem feito pelas mulheres. Me chamou atenção o cuidado das anciãs em ensinar para as meninas a arte de confeccionar os panos, como é designada a peça após a aplicação da técnica do trançado. Esse processo de ensino-aprendizagem é o mesmo aplicado em relação à produção de outros elementos do artesanato ticuna, como, por exemplo, a confecção de paneiros, de tipitis, de peneiras etc. Portanto, a Festa da Moça Nova é um acontecimento social marcado pela participação de diversos atores e, ao mesmo tempo, uma ocasião em que se compartilham histórias tribais. Essa imagem é oportuna, pois ela ajuda a nos apresentar os atores e instituições que estão na origem do Museu Magüta. Em

relação a isso, Andrea Rocca, ao analisar o processo de indigenização dos museus e citar o Museu Magüta, faz o seguinte comentário:

O Magüta nasceu e cresceu articulado às estratégias políticas desenvolvidas pelos Ticuna ao longo de sua história (Pacheco de Oliveira, 2012, p. 217), razão pela qual qualquer apresentação sobre ele deve necessariamente considerar também o entramado político de contexto, os fatos e atores sociais envolvidos na sua projeção, *mise en scène* e trajetória (Roca, 2015, p. 124).

A história de contato dos Ticuna com o mundo dos brancos é marcada pela violência, pois, além do deslocamento forçado a que foram submetidos durante o ciclo da borracha ou pelas missões católicas, como aquelas realizadas pelo padre Samuel Fritz, eles foram utilizados como principal fonte de mão-de-obra escravizada. Todo esse processo alterou o modo de vida ticuna, levando-os a abandonarem o sistema de moradia tradicional e suas práticas rituais, tal como a substituição do rito do *Berú* pelo batismo católico. Diante do risco de serem exterminados, os Ticuna foram capazes de se reinventarem. Este processo pode ser definido como um movimento centrífugo que envolve a incorporação de elementos oriundos de outras culturas, como foi o caso da fabricação de canoas, da fundação de organizações políticas e da criação do museu. Assim, apesar de não estar circunscrito a um acontecimento específico, é um processo que ganha visibilidade durante o processo de luta pela terra.

O movimento de luta pela terra representa um momento difícil para os Ticuna, pois os colocou em conflito direto com as forças políticas da região, compostas por madeireiros e comerciantes que se consideravam donos exclusivos das terras e da mão-de-obra local. Para se ter uma ideia da força desses padrões em relação aos Ticuna, Negreiros menciona que, no tempo da borracha, eles “exploravam de tal forma os Tikuna que muitas vezes davam em troca pelo seu trabalho apenas comidas e bebidas. Além disso, muitos indígenas contraíam dívidas altíssimas com seus patrões, fortalecendo o poder servil e de submissão” (Negreiros, 2018, p. 65). Em relação ao início desse movimento, Oliveira Filho faz a seguinte observação:

Em 1980, o capitão da aldeia de Vendaval, Pedro Inácio Pinheiro (*Ngematu*), convidou todos os chefes de comunidades para uma assembleia geral do povo Ticuna, indicando que a pauta seria constituída pela definição das terras de que necessitavam e por ações de proteção da língua, e, implicitamente, da cultura ticuna. Durante a visita preliminar às aldeias para a distribuição dos “convites”, foram surgindo os primeiros mapas (parciais) de cada localidade, resultado das discussões com as lideranças locais. O sobrinho de Pedro Inácio, que o acompanhara para ajudar nos cuidados com o motor, era também um habilidoso desenhista e durante as

conversas começou a traçar as terras de cada aldeia em folhas de papel colocadas sobre uma prancheta que o antropólogo levava consigo. Ao final dessa longa viagem em canoa, resultou um conjunto de desenhos que, na primeira reunião dos capitães, realizada em Campo Alegre, em 01-11-1980, foram juntados e consolidados, resultando na primeira planta de delimitação das terras ticunas. Uma comissão de três capitães (Pedro Inácio Pinheiro, Adércio Custódio e José Demétrio) foi formada e ficou encarregada de viajar à Brasília e entregar ao presidente da Funai a proposta dos Ticunas, o que ocorreu em janeiro seguinte (Oliveira Filho, 2012, p. 204).

Na medida que a luta pela terra ganha visibilidade, a escalada da violência vai aumentando. Afinal de contas, isso colocou os Ticuna em rota de colisão com os interesses da elite regional e com a burocracia do Estado brasileiro. Além desses elementos externos, identificados por Erthal e Almeida como aqueles que tem “o poder de regulamentar o processo de implementação do território” (2004, p. 142), existem também as disputas internas, pois, no caso indígena, elas envolvem alianças conjunturais conflitantes e/ou alianças clânicas. Por hora, para esse trabalho, interessa entender a maneira como a elite local recepciona a luta ticuna pelo seu território. Em linhas gerais, como já mencionado, o que se verifica é uma verdadeira escalada da violência.

Oliveira Filho, no mesmo texto em que relata o início do movimento, cita o conflito ocorrido em 1985. Na ocasião, o então presidente da Funai, Nelson Marabuto, em visita à aldeia de Umariacu, comunica que os estudos de delimitação foram concluídos, e que o processo já se encontrava nas instâncias superiores do governo. Após a reunião, o barco que conduzia alguma das lideranças pernitoou em Benjamin Constant. Ainda naquela madrugada, a polícia local efetuou a prisão e o espancamento de um dos indígenas. Em reação ao ocorrido, a família da vítima resolveu enfrentar a PM. Com isso, o conflito ganhou proporções ainda maiores. O conflito só foi apaziguado com a chegada da Polícia Federal e dos militares do CF-SOL. Ao final desse conflito, contabilizou-se doze indígenas baleados e dois PMs feridos. Ao analisar esse fato, Oliveira Filho chama atenção para a maneira como a elite local olhava para esse processo e como era a relação dessa elite com os Ticuna. Diz a nota:

O fato, porém, deixou evidente a forte reação de comerciantes, madeireiros, pescadores e das autoridades locais quanto à possibilidade de demarcação de terras para os Ticunas, algo que até então fora objeto de descrédito e de pilhérias (enquanto política pública) e de ameaças e retaliações (no que tange às relações concretas com os indígenas) (Oliveira Filho, 2012, p. 206).

Associada a esse acontecimento, há a campanha difamatória que a elite local realiza contra os Ticuna. Por diversas vezes, com a intenção de incitar a população local contra os Ticuna, eles espalham a notícia de que os indígenas iriam invadir a cidade para tomar as casas. Como veremos mais à frente, essa onda de violência não visava apenas atingir os Ticuna, como também as instituições que os representavam. Na inauguração do Museu Magüta, o prefeito de Benjamin Constant mobiliza a cidade para uma manifestação contra a demarcação das terras indígenas. De acordo com o registro, diante da mobilização “carregada de hostilidade”, a inauguração do museu foi cancelada (Abreu, 2008). Em 1995, o museu sofreu um novo ataque. Desta vez, os madeireiros tentaram incendiar o museu. Entretanto, diz a autora, dessa vez, “estes não encontravam mais apoio junto à população local” (Abreu, 2008, p. 135). Por fim, como bem afirma Ismael da Silva Negreiros, a Polícia Militar também compactuou com esse processo de violência, pois “inúmeros policiais cometiam violência contra os Tikuna”. E conclui:

Perpetuava-se um cenário dominado pelo poder financeiro e pelas alianças políticas regionais, no qual os Tikuna ficavam desprovidos do seu direito à segurança e submetidos à violência estatal. Essas violências também praticadas pelos policiais militares da época são retratadas na obra *Terra Magüta* (Negreiros, 2018, p. 82).

Esse cenário de violência, já comprovado pelos relatos anteriores, alcançou o seu ápice com o Massacre do Capacete, pois, nessa ocasião, o ódio da elite local toma dimensões ainda maiores. Conforme o relato de Negreiros (2018), ainda hoje, as marcas deste acontecimento encontram-se presentes em Benjamin Constant e nas comunidades ligadas ao acontecimento. Não porventura, “quando se buscam informações a respeito do ocorrido, as pessoas confundem o pesquisador com algum agente policial” (Negreiros, 2018, p. 84). Afinal de contas, o que foi esse massacre?

A resposta para essa pergunta é objeto da dissertação de Ismael da Silva Negreiros (2018). Nela, o autor, faz um minucioso diagnóstico a respeito da conjuntura que antecede o massacre, os depoimentos de testemunhas e as implicações jurídicas demandadas pela justiça. Ocorrido no dia 28 de março de 1988, o Massacre do Capacete ganhou repercussão internacional. Na ocasião, 20 homens fortemente armados invadiram uma reunião na comunidade São Leopoldo e assassinaram cerca de 11 Ticunas, entre eles algumas crianças. Ao todo, o evento resultou em cerca de 22 feridos. Embora não esclarecidos até hoje os motivos que

levaram ao extermínio, a luta pela terra aparece como o mais provável. No livro *A lágrima Ticuna é uma só (Rü Aü I Ticunagü Arü Wu 'I)*, a descrição do massacre nos permite compreender a truculência usada pelos brancos e o verdadeiro motivo do extermínio. Eis, a seguir, um trecho do relato:

Eles fizeram isso porque os brancos têm raiva de todos os Ticuna por causa da terra deles, não respeitavam a nossa área, todos os dias eles entravam e entram com espingarda, e, se um Ticuna dissesse alguma coisa para eles, eles iam queimar na mesma hora.

Eles falaram que iam acabar com a vida dos Ticuna dessa área, e de fato foi o acontecido mesmo.

(...) E quão é lamentável a nossa situação, porque foi derramado nosso sangue.

O que nós sentimos muito é que até as crianças eles mataram. Eles mataram-nos, porque nós, Ticuna nenhum estávamos armados, porque ninguém estava para brigar. Eles nos mataram caçando, assim como nós fôssemos algum bicho selvagem.

Será que eles vão dar de comer às crianças que deixaram sem pai? Isto nós queremos a vingança, porque o sangue dos Ticuna derramou como água enxurrada no Rio Solimões.

Qual o governo que vai pagar isso pra nós? O que sentimos muito, que até os inocentes foram queimados de balas?

(...) Essa tropa foi organizada por Oscar Castelo Branco, o cocaineiro. Esse é que deu armamentos e cartuchos para matar os Ticuna. O pessoal de Terezina também ajudou (Oliveira Filho, 1988, p. 6).

Quanto à figura de Oscar Castelo Branco, dias depois do ocorrido – especificamente no dia 22 de abril –, ele concede uma entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo* afirmando “que as terras já demarcadas são mais do que suficientes às necessidades dessa espécie de gente, que quase nada produz” (apud Rolla *et al.*, 1988, p. 75). Por detrás dessa afirmação, duas coisas ficam evidentes: a primeira diz respeito ao desprezo que o entrevistado tem pelos Ticuna, pois, se refere aos Ticuna com a expressão “essa espécie de gente”. Em seguida, a ideia, ainda bastante difundida em nossos dias, de que os indígenas não precisam de tantas terras. Em nosso passado bastante recente, esse tipo de mentalidade foi utilizado pela maior autoridade política do país. De acordo com Rocca, “apesar da magnitude dessa carnificina, os Ticuna tiveram que lutar para que as autoridades reconhecessem o crime e prendessem os assassinos” (2015, p. 127). Juridicamente, a solução do caso só teve desfecho devido à repercussão feita pela imprensa nacional e internacional. Ainda assim, o processo teve várias idas e vindas, pois além da confusão acerca da instância do julgamento, os acusados, já presos em Tabatinga, recorreram ao dispositivo do *habeas corpus*. Em uma dessas ocasiões, especificamente no dia 5 de abril, o pedido foi deferido, e com isso os acusados alcançaram a liberdade. Com

a publicação da Constituição de 1988, o caso ganha uma reviravolta, e, no dia 10 de novembro de 1995, o ministro Marco Aurélio de Melo acolhe o pedido do Ministério Público Federal, segundo o qual o Massacre de Capacete foi qualificado como crime de genocídio. Ao final do processo, ocorrido apenas em 18 de maio de 2001, quatorze pessoas foram indiciadas. Destes, Wanderley Penha do Nascimento foi o que recebeu a maior pena, vinte cinco anos de prisão, pois, de acordo com as investigações, ele foi o mentor intelectual do massacre. Posteriormente, cinco dos condenados entram com uma apelação criminal e veem suas penas serem reduzidas para doze anos. Para Negreiros (2018), no caso de Oscar Castelo Branco, identificado como mandante do crime, a redução da pena deveu-se à forte influência que sua família possui na política partidária: “as inúmeras contestações na justiça lograram-se, na maioria das vezes, com o apoio dessa política local, onde o poder, as ‘amizades’ e os favores conseguem inverter qualquer situação” (Negreiros, 2018, p. 146). Para este autor, a morosidade no julgamento, ocorrido apenas dezessete anos depois, revela a dificuldade da justiça brasileira em julgar esse tipo de crime.

Durante o trabalho de campo, Santo Cruz fez um depoimento *emocionado* do massacre. O grifo em torno da palavra emocionado se dá pelo fato de a fala ter ocorrido um dia depois da data referente ao massacre. Destaca-se, em sua narrativa, o olhar de quem presenciou o fato.

O massacre que aconteceu há 34 anos atrás, na região do Capacete. Morreram 14 dos nossos parentes. 4 corpos foram encontrados e 10 desaparecidos. Uma emboscada que aconteceu pelo fazendeiro, madeireiro Oscar Castelo Branco. Naquela época eu fui uma vítima. Eu estava lá! Eu estava presente naquele momento. Eu vi meus parentes morrendo, pedindo socorro, sem poder ajudar. Então depois a gente fez uma articulação para o município, através da Câmara, inclusive o filho desse madeireiro era o presidente da Câmara na época. Então nós fizemos um documento para registrar o reconhecimento daquele dia como feriado. Naquele momento da resistência, dos povos indígenas, pela demarcação. Naquele momento a área estava sendo demarcada pelo governo, pela Funai. O posseiro ainda não havia saído porque a Funai não havia indenizado ele. Então as lideranças fizeram uma reivindicação [para] que eles saíssem. Aí depois eles fizeram essa emboscada. Enquanto eles estavam armados, nós, Ticuna, estávamos sem arma, sem espingarda, limpos. Foi muita covardia! Gente morrendo sem poder se defender, não tinha como. Os indígenas ainda conseguiram pegar duas espingardas deles. Mas no momento, [por] falta de visão, o que eles fizeram? Jogaram fora! Ao invés de segurar essa arma para se defender. Quando um deles deu os primeiros tiros, que acertaram no meu tio, quando ele caiu o tiroteio começou. Das 12h até as 3 horas da tarde. Então um dos Ticuna que era pastor que estava morando na área que não era indígena. As pessoas que estavam lá, foram lá se esconder na casa dele. Talvez se nossos parentes não estivessem na casa dele lá, que não era área indígena, não tivesse acontecido isso. Naquele tempo, era tempo de açaí, como é esse tempo agora. Criança, adulto, moça, estavam ali fazendo açaí, esperando as autoridades. Era uma reunião que eles iam

fazer lá. Eles interpretaram de outra forma. Disseram que os indígenas iam atacar eles. Mais não era isso! Era somente uma reunião sobre a área que o fazendeiro tinha que desocupar, pois já estava sendo pago. Então foi isso que aconteceu! Dia 28 de março de 1988. Aí foi ontem 34 anos do massacre” (depoimento de Santo Cruz ao pesquisador no dia 25 de março de 2022).

Em relação à burocracia do Estado brasileiro, esta não é a única dificuldade enfrentada pelos Ticuna, que além de confiar da Funai local (Oliveira Filho, 1999, p. 247), tiveram que aprender a lidar com a burocracia do Estado, que muitas das vezes atua para blindar a elite local. O próprio Oliveira Filho relata a reação da Funai local ao tomar conhecimento que a coordenadora do GT da Funai de Brasília, a antropóloga Maria Auxiliadora Sá Leão, havia aprovado o relatório preliminar feito pelos Ticuna em relação ao reconhecimento de suas terras. Na ocasião, a Funai local ameaçou prender “os líderes e o antropólogo que estava com eles”. Para o antropólogo, esse comportamento reflete a maneira como a Funai local se relaciona com os indígenas. E conclui: “a Funai local situou-se sempre contra as mobilizações indígenas” (Oliveira Filho, 1999, p. 247). O governador do estado, Amazonino Mendes, ao comentar o caso de Capacete, aponta a leniência do Estado como a principal culpada pelo ocorrido. De acordo com suas palavras, a tragédia poderia ter sido evitada, caso os recursos destinados à demarcação de terras tivessem sido aplicados. Diz a nota:

Se formos mergulhar a fundo, vamos ver que havia comprometimento de órgãos federais, no sentido da desapropriação e de acomodar as coisas, incluindo aí a inadimplência desses órgãos, o não comparecimento em tempo hábil e a falta das devidas explicações para o fato ocorrido (Rolla *et al.*, 1988, p. 76).

Uma vez apresentadas as questões relacionadas ao movimento de luta pela terra, o próximo passo desta pesquisa consiste em entender o papel do Museu Nacional em relação a esse projeto. Essa abordagem não pode ser confundida como uma tentativa de diminuir o protagonismo ticuna. Ao contrário disso, o que se pretende afirmar é que, apesar de eles estarem diante de um cenário novo, marcado pela presença da política e da burocracia do Estado, eles foram capazes de dialogar com instituições do mundo dos brancos. Em relação a isso, vale conferir o que dizem Erthal e Almeida a respeito do protagonismo ticuna.

A demarcação de seis das principais terras Ticuna, realizada em 1993 como culminância de um processo de mobilização das comunidades e suas lideranças, aparece, assim, como momento de inflexão no modelo de “participação” das populações indígenas brasileiras na demarcação de seus territórios, fruto da luta

política dos próprios Ticuna, pelo reconhecimento de seus direitos à terra (Erthal; Almeida, 2004, p. 142).

De acordo com os registros históricos, é através de Curt Nimuendajú que o Museu Nacional inicia o contato com os Ticuna, de modo particular quando ele inicia a coleta de dados para a confecção de uma monografia. Essa expedição, patrocinada pela Rockefeller Foundation, contou com a mediação do Museu Nacional, na pessoa da diretora Heloísa Alberto Torres, e do Museu Goeldi, do Pará. Com o fim da expedição, essa parceria revelou-se extremamente problemática, pois ambas as instituições passaram a disputar o controle sobre os artefatos coletados por Nimuendajú. A solução do problema adveio da divisão do material pelas instituições.

Do ponto de vista da pesquisa antropológica, Roberto Cardoso de Oliveira é o primeiro antropólogo do Museu Nacional a pisar em terras ticunas. Em 1959, foi convidado pelo botânico Luiz Emygdio de Mello Filho para pesquisar sobre o *Curare*. De acordo com o próprio autor, uma vez que ele tinha acabado de concluir o estudo sobre os Terena (1958), a ida para o Alto Solimões, e concomitantemente para o meio dos Ticuna, demonstrou-se um campo propício para o seu estudo de relações interétnicas, pois

ambas as populações indígenas tinham em comum o contingente demográfico e a presença de fronteiras internacionais, relativamente afastadas, como nos Terena, e absolutamente próximas, no caso dos Tükúna. Porém, o que as diferenciava era o ecossistema: o cerrado mato-grossense frente à floresta amazônica (Cardoso de Oliveira, 2002, p. 268).

Posterior ao trabalho de Roberto Cardoso, João Pacheco de Oliveira Filho é quem ocupa o papel de articulador entre o Museu Nacional e os Ticuna. Graça à sua assessoria, os Ticuna passam a atuar de forma mais enfática em relação à luta pela terra. Tendo iniciado sua carreira acadêmica na PUC do Rio, é na Universidade de Brasília que entra em contato com a Antropologia. Nessa mesma Universidade, é convidado por Roberto Cardoso de Oliveira para realizar um trabalho para a Funai. Tratava-se de um levantamento socioeconômico e demográfico sobre os Ticuna (Oliveira Filho, 1999, p. 221). Após a apresentação do relatório, considerando a qualidade do trabalho, a Funai decidiu continuar a pesquisa. Em contrapartida, João Pacheco de Oliveira Filho poderia ficar em uma aldeia para realizar sua pesquisa de mestrado. Com o término do mestrado, já no Rio de Janeiro,

passou a frequentar o doutorado no PPGAS do Museu Nacional. Nesse interim, é aprovado no concurso para professor-assistente nas disciplinas de Antropologia Social e Etnologia do Museu. O próprio autor, ao descrever seu itinerário acadêmico, chama atenção para os dilemas enfrentados por ele, no início de sua trajetória. Diz ele:

A conjuntura indigenista no final da década de 70, condensada em torno das discussões sobre o projeto de emancipação dos índios, elaborado pelo Ministro do Interior (Rangel Reis), marcou fortemente os estudos e as trajetórias profissionais dos etnólogos brasileiros. Registraram-se grandes debates nas universidades, os professores e a comunidade científica manifestaram-se contra o projeto e, nesse movimento, foram constituídas em várias capitais organizações não governamentais que atuavam na esfera da concretização dos direitos indígenas, contando com a extensa colaboração de antropólogos (seniores, juniores ou estudantes). Convidado por Berta Ribeiro, passei a colaborar regularmente com a Comissão Pró-Índio do Rio de Janeiro, na qual fui inicialmente vice-presidente e mais tarde presidente (o então presidente nesta época era Anthony Seeger, também professor do PPGAS). Isso trouxe algumas repercussões lentas e outras imediatas. Nos anos seguintes estimulou contatos com algumas ONG's... Mas também acarretou a imediata inclusão do meu nome em uma lista de antropólogos, considerados "críticos e opositores da Funai", *persona non grata* em áreas indígenas. O meu pedido de autorização para realizar pesquisa entre os Ticuna ficou retido durante quase três anos (Oliveira Filho, 1999, p. 226).

Para superar esses entraves, João Pacheco precisou recorrer a diversos organismos, entre eles, a ABA, a Finep e o CNPq. Resolvido o empasse, antes de embarcar para o Alto Solimões, João Pacheco esteve em Brasília. Ali foi advertido a não perguntar aos indígenas "nada relacionado à atuação da Funai e sobre problemas de terra" (Oliveira Filho, 1986, p. 20). Essa segunda incursão, destinada ao povoado ticuna de Vendaval, Belém do Solimões e Campo Alegre (Oliveira Filho, 1999, p. 231), ocorreu no período de janeiro a março e de julho a novembro de 1981. Uma descrição importante desse período, e que é apresentada pelo próprio João Pacheco, diz respeito à distinção feita pelos Ticuna entre ele e os funcionários da Funai. E, ao mesmo tempo, como ele mobiliza a figura de Curt Nimuendajú para reforçar sua imagem de antropólogo.

Na primeira fase do trabalho, os Ticuna me diferenciavam de funcionários da Funai e de outros brancos pela curiosidade demonstrada quanto ao seu modo de vida, bem como pelo prazer e interesse de estar entre eles, perguntando muito, visitando suas casas e roças, ou simplesmente conversando e brincando. Achavam engraçado olhar as longas genealogias e admiravam-se de que eu indagasse (e conhecesse) sobre parentes falecidos, fatos do passado, aldeias distantes. Faltava, no entanto, para eles, a compreensão de algum espaço próprio e mais definido do que fosse uma pesquisa. Em Vendaval e Campo Alegre surgiu, no entanto, de maneira inesperada. Ao caracterizar minha vinculação institucional, (o Museu Nacional), ao constituir uma

extensa coleção de peças destinada ao Setor de Etnografia, ao buscar documentar os rituais de gravar as narrativas míticas, acabei reativando na cabeça de alguns mais velhos uma antiga imagem – a de Curt Nimuendajú. Isso ocorreu pela primeira vez numa visita a casas isoladas situadas ao longo do Igarapé São Jerônimo, quando fui apresentado a alguns velhos pelo Capitão de Vendaval, através de uma longa explicação na língua onde figuravam referências ao “Museu”, a “Cört” e ao velho Calisto. Mais tarde, ao indagar explicitamente sobre o assunto, pude perceber que, diferentemente dos moradores de Umariáçu, os Ticuna daquelas localidades já tinham uma ideia do que era um antropólogo, de como agia e do que o interessava (Oliveira Filho, 1986, p. 20).

Essa diferenciação por parte dos Ticuna aproximou ainda mais o antropólogo dos Ticuna, que passaram a procurá-lo para obter informações sobre diversos problemas, sendo o mais frequente o problema da terra. De fato, em outubro de 1983, João Pacheco acompanha um grupo de capitães até Brasília para cobrar da Funai um posicionamento a respeito do reconhecimento de seu território. Posteriormente, após concluir o doutorado (1984) com o auxílio da Fundação Ford, João Pacheco funda o PETI (Projeto Estudo sobre Terras Indígenas no Brasil). Esse estudo lhe permitiu desenvolver diversas frentes de trabalhos, entre eles, a realização de seminários, o financiamento de publicações e a elaboração de tese. Todos esses feitos, especificados em um relatório publicado em 1986, revelam a importância que João Pacheco alcançou dentro do Museu Nacional. Quanto a isso, diz ele:

A consolidação de uma linha de pesquisa, contudo, representava muito mais do que uma atividade de “extensão universitária”, o que era a caracterização institucional para a maior parte das ações empreendidas pelo PETI. O reconhecimento disso tornava indispensável uma boa dose de dedicação institucional. Assim, fui conduzido sucessivamente à chefia do departamento de antropologia, em 1988, e à Coordenação do PPGAS, em 1990, e ministrei diversos cursos no PPGAS sobre antropologia política – Ações Interétnicas e Etnologia. Nesse movimento assumi a orientação acadêmica de muitos mestrados no PPGAS, cujas pesquisas foram viabilizadas através do convênio Finep/PPGAS e de auxílios-pesquisa e projetos empregados no CNPq (Oliveira Filho, 1999, p. 241).

Ainda relacionado à luta pela terra ticuna, João Pacheco revela ter participado de quase todas as reuniões relativas ao tema, pois, em geral, era ele o responsável por intermediar o contato com as agências financiadoras e instituições, por exemplo, o Congresso Nacional, a Procuradoria Geral da República e, em algumas ocasiões, com a própria Funai/Brasília. Por conta desse serviço, era diariamente informado sobre os problemas ocorridos nas comunidades. E conclui: “nas reuniões de capitães, era sempre convidado e instado a explicar os detalhes do problema da Terra. Fiquei, assim, como uma espécie de consultor especializado sobre o assunto

Terra” (Oliveira Filho, 1999, p. 249). Todavia, é com a fundação do Centro de Documentação Magüta, em 1986, que o trabalho do antropólogo ganha maior visibilidade. Quanto à importância desse centro e do papel operado por ele, anos depois, avaliando sua trajetória acadêmica, João Pacheco faz a seguinte consideração:

Os meus esforços durante mais de 20 anos foram carreados para o estudo dos índios ticuna, do alto curso do Rio Solimões (Amazonas), focalizando, em especial, temas como a organização política, o faccionalismo, os movimentos milenaristas e a história do contato. Diferenciando-me, em meu objeto e em minha prática, de uma “antropologia de varanda”, confirmou que uma parte significativa dos meus esforços se voltou para a viabilização dos direitos indígenas, especialmente no que tange à demarcação de suas terras (vitória enfim alcançada em 1993), e para a criação do Magüta – Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões –, entidade não governamental constituída em 1986 e em via de ser inteiramente incorporada em uma organização indígena (Oliveira Filho, 1999, p. 100).

Da parte dos Tikunas, o protagonismo de João Pacheco é reconhecido pelas principais lideranças. No livro em que conta sua trajetória de vida *TChorü DuÜgüca Tchanu (Minha luta pelo meu Povo)* (2014), Pedro Inácio relata o papel do antropólogo na luta pelo reconhecimento da terra e para a fundação da CGTT. O mesmo acontece com Nino Fernandes. No caso deste, uma vez que sua luta estava mais ligada à questão da educação, além de João Pacheco, menciona o trabalho realizado pela também antropóloga Jussara Gruber. Durante minha permanência em campo, o atual diretor do Museu reconheceu por diversas vezes, seja em conversas pessoais seja nas visitas guiadas, a importância do antropólogo para o povo ticuna. Logo abaixo, transcrevo um trecho de sua fala em que ele descreve o papel do antropólogo para a criação do Museu Magüta.

Então o Museu Magüta se tornou museu desde 1991. Antes era a reunião das lideranças, caciques das comunidades a reivindicar que nós tínhamos que ter um pedaço de terra, um pedaço de terra onde criar nossos filhos, sobreviver, trabalhar. Então esse era o ponto mais forte. Outro ponto que nós, povos, nós indígenas do Alto Solimões, nós tínhamos que ter a nossa própria educação. Educação indígena dentro da comunidade. Nós tínhamos que ter a nossa saúde indígena também. Então esses três pontos foram articulados e organizados com as lideranças. Então aqui, quando ainda não era museu, a liderança vinha pra cá, reunia... Tinha uma pessoa, lá do Museu Nacional, pesquisador na época, João Pacheco de Oliveira. Então ele fez um projeto de apoio com o que ele realmente aprendeu, a vida dos Ticuna. Então ele fez o projeto para ajudar a comunidade. E como ele era muito conhecido em Brasília, ele trabalhava para o governo, então ele conseguiu esse projeto de articular. Ajudar as lideranças a se mobilizar, fazer o documento e pedir as demarcações da terra ao governo (Santo Cruz, comunicação pessoal em 29 março 2022).

O itinerário descrito pelo autor lembra a análise de Regina Abreu sobre como ocorreu, no Brasil, o diálogo entre Antropologia e Museu. Como ponto de partida, a autora utiliza o conceito de alteridade de Marisa Peirano, pois ele permite pensar a especificidade da Antropologia brasileira. De fato, “enquanto em outros países, os antropólogos construíram alteridades exóticas e distantes, fora de seus contextos nacionais de origem, no caso brasileiro, a construção das alteridades se deu em território nacional” (Abreu, 2008, p. 124). Em virtude desse recorte, Marisa Peirano analisa a história da Antropologia brasileira em quatro etapas, assim classificadas: alteridade radical, alteridade amenizada, alteridade próxima e alteridade mínima. Como está lidando com outro recorte, neste caso, a relação entre Antropologia e museu, Regina Abreu reduz essa classificação em três etapas. São elas: antropologias reflexivas e museus de ciência; antropologias da ação e museus como instrumentos de políticas públicas; e antropologias nativas e museus como estratégias de movimentos sociais. Para explicar o funcionamento de cada etapa, a autora cita os casos associados a cada uma delas. No que toca ao terceiro eixo, o exemplo utilizado é o Museu Magüta. Pessoalmente, apesar de entender o recorte feito pela pesquisadora, considero o caso em questão um modelo híbrido, pois, embora a colaboração dos Ticunas seja inquestionável, o papel do Museu Nacional e de seus pesquisadores revela-se fundamental para a criação do Museu Magüta. Isso fica ainda mais evidente quando contrastado com os diversos pronunciamentos feitos por João Pacheco. Enfim, o Museu Magüta é, em seus primórdios, uma instituição que nasce do desejo do Museu Nacional, na figura de um de seus pesquisadores, de colaborar com a luta do povo ticuna. Posteriormente, os próprios indígenas vão assimilando o valor do museu e sua função política em relação à preservação de sua identidade e à conquista de direitos.

Do ponto de vista histórico, o Museu Magüta, surge como uma das frentes de trabalho realizado pelo Centro de Documentação Magüta. Fundado em 1986 na cidade de Benjamin Constant, o Centro inicia suas atividades funcionando em uma casa alugada e equipada com recursos advindos do Ministério da Justiça. Posteriormente, em 1987, com a ajuda de agências filantrópicas, entre elas a ICCO (Holanda) e a OXFAM (Brasil), adquire um terreno na Avenida Castelo Branco e constrói ali sua sede. Além das agências já mencionadas, outra parceria importante foi aquela realizada com a agência italiana Amigos da Terra. Neste caso, os recursos foram destinados à compra e instalação de 15 radiotransmissores nas aldeias mais

ameaçadas pelos invasores. Desta forma, era possível manter contato com essas localidades e acionar as instâncias legais. Em um artigo relacionado ao tema dos museus indígenas, Regina Abreu (2012) menciona uma série de atividades desenvolvidas pelo Centro de Documentação. Ao final da lista, após mencionar a compra do terreno acima citado, ela descreve essa correlação entre o Centro de Documentação e o Museu: “aos poucos foi surgindo a ideia de fazer um museu que se apresentasse para os habitantes da região e tivesse os aspectos da cultura Tikuna, com a intenção de que este povo saísse da invisibilidade e fosse reconhecido culturalmente” (Abreu, 2012, p. 287).

Diante desses relatos, é impossível não reconhecer o papel do Centro de Documentação para o fortalecimento das lutas ticunas, pois sua atuação tem como principal finalidade assessorar o processo de organização e formação das lideranças ticunas. Além da assessoria formativa, o Centro tornou-se o organismo jurídico habilitado para fazer convênios com outras instituições. Para se ter uma ideia da importância desse Centro, além dele servir de base de comunicação com as diversas comunidades, pois nele estava instalada a central de radiotransmissão mencionada anteriormente, contava com um amplo escritório e um alojamento em madeira destinado à realização de pequenas reuniões do CGTT e da OGPTB. Na medida que as ações desse Centro foram se intensificando, a população local, motivada pelos políticos do lugar, passou a rechaçar o funcionamento do espaço. Diante desse cenário, o Centro foi ainda mais ousado e, ao invés de se intimidar, constrói com recursos próprios, na parte frontal do terreno, uma casa de alvenaria destinada a funcionar como um museu de cultura ticuna. É justamente nesse espaço de tempo que ocorre o triste episódio do Massacre do Capacete. Em virtude desse acontecimento e da animosidade do momento, decidiu-se por inaugurar apenas a biblioteca, que, segundo João Pacheco, dispunha de livros, revistas e uma ampla documentação sobre os Ticuna e a região do Alto Solimões: “Muito lentamente, professores e estudantes de escolas do ensino médio de Benjamin Constant começaram a vencer seus preconceitos e temores, vindo a realizar suas pesquisas escolares utilizando informações de materiais didáticos conseguidos na biblioteca do Centro Magüta” (Oliveira Filho, 2012, p. 210).

Ainda devido à atuação do Centro de Documentação, este foi por diversas vezes ameaçado de incêndio e de destruição. Do ponto de vista das lideranças ticunas, aqui representada pela figura de Pedro Inácio, o Centro Magüta é tão

importante para a criação do Museu que ele concebe as duas instituições como sendo inseparáveis. De fato, em uma fala que se encontra registrada na obra de Benzi Grupioni, *Índios do Basil* (1994), ele se refere ao Museu como o “Museu do Centro Magüta”. Em seguida, comenta sobre a importância do museu para os indígenas e para os brancos. Enquanto para os Ticuna o museu é apresentado como o lugar onde a cultura ficará guardada, no segundo caso, ele assume o papel mais educativo, pois é a través do museu que os brancos passarão a conhecer a história, a arte, a ciência e uma série de outras questões relacionadas à vida dos Ticuna. Feitos esses esclarecimentos, Pedro Inácio revela a importância do Centro Magüta para os Ticuna: “O Centro Magüta é como a nossa terra sagrada, o Evaré” (*apud* Benzi Grupioni, 1994, p. 270). Para Nilza Silvana Nogueira Teixeira (2022), o trabalho de organização política dos Ticuna contou com a participação efetiva de não índios e estava organizado em duas frentes: a demarcação das terras e a educação escolar. No primeiro caso, as figuras de João Pacheco e de Pedro Inácio aparecem associadas. Diz a nota:

O grupo dedicado à demarcação das terras teve, em João Pacheco de Oliveira, o aliado preferencial dos caciques, e Pedro Inácio Pinheiro foi o seu principal e mais assíduo colaborador nos trabalhos de pesquisa. A construção da liderança de Pedro Inácio e do antropólogo João Pacheco de Oliveira se firma em um caminho cheio de interseções no processo prioritário de assegurar a demarcação das terras. Oliveira se viu incluído na atualização do mito de origem contemporâneo dos Ticuna encarnado num processo de demarcação do território. A viagem que o antropólogo fez com as lideranças e o mapa construído durante a viagem marcaram um momento de ajuste entre o local mítico e geográfico desse território (Teixeira, 2022, p. 46).

Em 1992, a questão da terra consegue uma vitória parcial. O então presidente da Funai, Sidnei Possuelo, assina o decreto de reconhecimento do território ticuna. Todavia, logo em seguida a agência revela não possuir recursos para levar à frente o projeto de demarcação. Sendo assim, por ocasião da ECO-92, os dirigentes do CGTT e do Centro Magüta apresentam o projeto para o primeiro-ministro da Áustria, que, sensibilizado com a causa, se comprometeu em fornecer os subsídios necessários para a demarcação das terras. Assim, foi através do convênio assinado entre o Centro Magüta, a Funai e a VIDC (Vienna Institute for Development and Cooperation), da Áustria, que se conseguiu levar adiante o reconhecimento de quase 1 milhão de hectares de terras ticuna. Com a conclusão dos trabalhos, os recursos foram gradativamente diminuindo. Associado a isso, houve o surgimento de novas organizações ticuna, como é o caso da Foccit (Federação das Organizações e

Caciques Ticuna). De acordo com Andrea Rocca, essas organizações “possuíam diferentes orientações, criando-se, ao mesmo tempo, rivalidades por lideranças e por controle de verbas de projetos” (2015, p. 130). Com isso, em 1996, a OGPTB se retira do Centro Magüta levando consigo “materiais didáticos, arquivos, mobiliário e todos os livros da biblioteca” (Rocca, 2015, p. 130).

Além da figura de João Pacheco, outra personagem importante para a criação do museu é a artista plástica Jussara Gomes Gruber. Apesar de aparecer associada ao Museu Nacional, Jussara Gruber inicia o contato com os Ticuna em 1970. Na ocasião, a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, da qual ela fazia parte, firma uma parceria com o Projeto Rondon para fundação de *campi* avançados. Através desse projeto se buscava interiorizar o conhecimento no Território Nacional. Nilza Silvana Nogueira (2022) destaca a importância de Jussara na área da educação, informando que enquanto esteve na área ticuna a antropóloga assinou diversos projetos propostos pelo Centro de Documentação e pela OGPTB, e conclui: “atuou como professora nos cursos de formação, organizou livros e cartilhas construídos em processos claramente colaborativos e de vanguarda para a época, por serem construções coletiva cuja autoria indígena era também registrada” (Teixeira, 2022, p. 48). Ao comentar sua trajetória entre os Ticuna, a própria Jussara Gruber destaca sua colaboração para a criação do Centro de Documentação e posteriormente do Museu Magüta:

No processo de construção das ideias, organização das coleções e montagem da primeira exposição, os índios contaram com a minha assessoria. Há dezessete anos venho estudando a cultura material ticuna, sendo também uma das pessoas responsáveis pela criação do Centro Magüta, onde está o Museu. Além de continuar assessorando as atividades do Museu, atualmente dedico-me também ao projeto de educação desenvolvido pelo Centro, que se ocupa da formação de 170 professores ticunas e produção de materiais didáticos para uso nas escolas (Gruber, 1994, p. 91).

Outro capítulo importante da criação do Museu Magüta é identificar o papel das lideranças ticunas no processo de luta pela terra, no diálogo com as instituições, e na criação de seus organismos políticos. Do ponto de vista tribal, de acordo com Nimuendajú, os Ticuna nunca tiveram uma chefia centralizada que englobasse os diferentes clãs (1952, p. 65). Todavia, na obra *O nosso Governo* (1986), João Pacheco de Oliveira Filho contesta esse posicionamento citando a liderança exercida pelo chefe de guerra. Em relação a essa liderança, designada pelo nome de To’ü, Pedro Inácio menciona: “ele era escolhido ainda criança para vir a ser um

To'ü. Aprendia todas as formas de luta que existem e conhecia melhor que todos o manejo das armas existentes” (*apud* Oliveira Filho, 1986, p. 119). Uma característica dessa liderança é que operava dentro dos limites de cada clã. Todavia, com o desaparecimento das malocas, provavelmente ocorrido no período entre 1910 e 1920, termina a guerra entre as nações e, conseqüentemente, a figura do To'ü desaparece. Posteriormente, com o início das ações indigenistas do SPI no Alto Solimões, isto é, em 1942, os indígenas passam a viver sobre a tutela do Estado, que, apesar de conflituosa, revela-se contrária àquela desenvolvida pelos seringalistas. É baseado nisso que a figura de Manuelão, inspetor do SPI, recebe o título de chefe. Para João Pacheco, essa associação deve-se sobretudo em razão das ações assistencialistas dirigidas aos Ticuna. Esse conjunto de ações resultou na criação da reserva indígena de Umariáçu, e, na década de 1970, no surgimento dos grupos vicinais. Quanto a esses grupos, o elemento agregador não está limitado às regras de casamento, de residência ou de descendência, e mais na capacidade de alguns indivíduos de reunir em torno de si os parentes mais próximos. Além dessa figura de liderança, existe também aquela que se convencionou chamar de capitão. De acordo com João Pacheco, essa designação, associada inicialmente com a figura do tuxaua, era feita pelo chefe do posto.

Na medida que o contato com os brancos se intensifica, não demoram a aparecer diversos problemas, entre os quais os relacionados à terra. Com isso, se veem diante da necessidade de criar instituições políticas para mediar o diálogo institucional. É a partir dessa conjuntura que o CGTT, a OGPTB e o Museu Magüta aparecem no cenário político do Alto Solimões. Nos três casos, o protagonismo indígena aparece relacionado com a atuação de três personagens: Pedro Inácio, Constantino Lopes e Nino Fernandes.

A história da criação do CGTT (Conselho Geral da Tribo Ticuna) possui profunda conexão com a figura de Pedro Inácio Pinheiro (*Ngematüciü*), pois foi a partir de sua atuação que essa instituição ganha vida. Conforme descrito por ele mesmo, a primeira reunião ocorreu em 1980 e teve como principal pauta a questão relacionada à terra. Na ocasião, os capitães não sabiam como proceder. Assim, levando em consideração o que ele ouvira na reunião com indígenas em Brasília, coube a ele explicar o procedimento a ser tomado. Com a chegada de João Pacheco no Alto Solimões, Pedro Inácio, já desconfiado com o descaso por parte da Funai

local, inicia de forma efetiva o processo de conquista da terra. Desse momento, diz ele:

Naquele tempo, já no ano de 81 – não é mesmo? – passado um mês, naquele tempo, de repente chegou, então, aquele, um que faz pesquisa – não é mesmo? Um que faz visita para nós aqui na terra e pelos índios Ticuna procura, e por muitas outras pessoas como nós procura. O nome, então, daquele homem [era] João Pacheco, vindo do Rio, não é mesmo? Aqui na terra ele chegou e comigo ele chegou e comigo ele falou, não é mesmo? Então naquele tempo ele o acompanhou, o primeiro que aqui chegou, aquele que está capitão em Umariçu – não é mesmo? –, o nome dele é Felipe, aquele o acompanhou. E na minha casa ficaram, e uma semana inteira ficaram. Naquele tempo, para mim, ele contou como é que era. Lá naquele tempo eu entendi muito mais, porque dela eu tinha vindo a outra reunião, e mais para mim existia, um entendimento. E lá é que, naquele tempo, de novo falamos da notícia de outra reunião. E, então, naquele tempo, chegaram na reunião muitas pessoas, e capitães chegaram, lá estavam naquele tempo para eles lá, eu levei aquele, nós fizemos aquele mapa, eu fiz aquele, onde é que era e como é que ia ser, aquele documento dela, o documento da terra, não é mesmo? Lá chegaram, naquele tempo, elas, aquelas pessoas e capitães falaram, para existir para elas essa terra, para existir a terra delas. Então, naquele tempo, ela já existia e naquele tempo por ela – não é mesmo? – eles falaram, aqueles três homens que saíram e com o presidente por eles falaram, pela notícia daquela terra, não é mesmo? Então, primeiro, aquelas pessoas, capitães, não tinham conhecimento de como é que ia ser. Não é mesmo? Naquele tempo, naquela reunião mesmo para ela nós convidamos – não é mesmo? – um outro, um homem de outra nação, para dizer como é que era, não é mesmo? O nome dele é Lino, um Miranha, um outro povo. Naquela reunião lá notícia ele falou, aquela palavra, e naquele tempo as pessoas entenderam um pouco, não é mesmo? Então, naquele tempo era aquela comissão, naquele tempo eram aqueles três homens – não é mesmo? –, um capitão era eu e existia um capitão, o nome dele é Adercio; naquele tempo estava um morador de Feijoal, o nome dele é José Demétrio (Pinheiro; Soares; Carmo, 2014, p. 95).

Nilza Silvana (2022), ao comentar sobre Pedro Inácio, considera que o seu carisma foi fundamental para a construção de uma frente representativa. Tal afirmação ganha mais força quando confrontada com os diversos relatos relacionados à vida desse personagem, e que estão descritos no livro *Tchorü DuŨŨgüca' Tchanu* (*Minha luta pelo meu povo*). Durante sua vida, permaneceu à frente do CGTT por longos anos e tornou-se uma liderança bastante respeitada pelos Ticuna. Nino Fernandes, ao descrever a história de fundação do Conselho, embora não mencione o nome de Pedro Inácio, destaca os objetivos que marcaram o início da instituição. Diz ele:

O CGTT foi criado em 1982 pelos próprios indígenas e abrangia naquela época mais ou menos 18. 000 habitantes, distribuídos em cinquenta e seis aldeias. Hoje já estamos com 32.000 habitantes espalhados em 106 aldeias. Crescemos muito e resolvemos nos organizar mais para conseguir algumas coisas. No início buscamos principalmente a demarcação das nossas terras e a solução para problemas de educação e saúde. Com a ajuda de entidades, do pessoal do CIMI e do professor João

Pacheco, conseguimos orientação sobre como chegar à presença do governo, e conseguimos que mais ou menos 90% da área dos Ticuna fosse demarcada através do CGT (Fernandes, 1999).

Três anos depois da fundação do CGTT, ou seja, em 1985, com o apoio do Museu Nacional, o Conselho fez o lançamento do livro *Torii Duü' Ŭguü (Nosso Povo)*, que se tornou conhecido por ser o primeiro livro escrito pelos Ticuna. De acordo com a introdução do livro, o trabalho de confecção da obra contou com a participação efetiva dos Ticuna. Na contracapa do livro, os capitães Pedro Inácio Pinheiro (*Ngematiücü*) e Adércio Custódio Manoel (*Meta niücü*), ambos fundadores do CGTT, escrevem uma mensagem que sintetiza a importância desse livro para os Ticuna. Diz a nota:

Dentro deste livro, os Ticuna vão encontrar as histórias do tempo, dos antigos, do tempo passado. Está aí a história de Yoi e do Ipi. Como eles criaram o povo Magüta, que foi o povo do princípio do mundo. O povo que estava aqui antes mesmo do branco existir. É bom saber o que está escrito aqui para ninguém deixar de ser índio e de falar sua língua. Mesmo que aprendam a escrever o português, os Ticuna não podem esquecer sua língua, que é o mais importante. E assim o pessoal poderá contar essas histórias para outros também.

A gente nunca teve um livro assim antes. Aqueles que irão estudar nele deverão acordar, deverão saber por que ele foi feito. O livro saiu porque nós estamos renascendo. Foi bom que foi feito por nós mesmos.

Hoje, os bisnetos, os novos, vão ver que os Ticuna têm razão de existir, porque neste livro aparece onde está a terra imemorial, o local sagrado, o local da nossa origem. Onde Ticuna nasceu aí ele tem que ficar. O livro vai ser bom pra gente lembrar, pra gente lutar pra ser dono de novo da Terra. (Gruber, Paoliello, Oliveira Filho, 1985)

Além da questão da terra, outra pauta cara aos Ticuna era a questão da educação, pois, naquele momento, muitas crianças eram vítimas de violência e de preconceito nas escolas. Em 1986, a Funai-Tabatinga recebeu cerca de 80 vagas para professores das escolas indígenas. Com o intuito de intermediar essas contratações, os Ticuna criam a OGPTB (Organização Geral dos Professores Ticunas Bilíngues). No ato da criação, Nino Fernandes foi eleito como o primeiro presidente. Foi sob seu comando que a OGPTB ganhou visibilidade e respeito perante as lideranças ticuna e os organismos responsáveis pelas questões indígenas. Em termo geral, a criação da OGPTB permitiu que os Ticunas avançassem na questão educacional, pois foi a partir desse núcleo que se decidiu a metodologia que esse professores contratados deviam utilizar. Nesse sentido, “ao invés de fragmentar a unidade dos indígenas e criar interesses e vozes dissidentes, a contratação ampla de monitores bilíngues contribuiu para uma rápida consolidação

da OGPTB, que estabeleceu uma agenda positiva e deu sentido positivo a atuação dos novos servidores” (Oliveira Filho, 2012, p. 207). Posterior ao trabalho realizado na OGPTB, em 1996, Nino Fernandes assume a liderança do Museu, ofício que só deixou de exercer em fevereiro de 2018, ano de sua morte. Antes disso, em 2009, em meio aos encaminhamentos com o Ministério Público Federal acerca do patrimônio do Museu, foi eleito presidente da CGTT. Durante o tempo em que esteve à frente do Museu, Nino conseguiu aprovar, junto ao PDPI (Programa de Desenvolvimento dos Povos Indígenas), um projeto para a construção de uma sala de informática, uma sala de reuniões, e, na parte frontal do terreno, um escritório para AMIT (Associação das Mulheres Indígenas Ticunas).

Juntamente com Pedro Inácio e Nino Fernandes, outra figura importante para a criação do Museu é Constantino Ramos Lopes Cupeatüci, um dos sobreviventes do Massacre do Capacete. Em relação à sua atuação, Regina Abreu (2008) equipara seu trabalho de colecionador com aquele realizado por Curt Nimuendajú: “Constantino representou para o colecionamento Ticuna no final do século XX o mesmo que Curt Nimuendajú no início do século em termos do objetivo de coleta de artefatos de estudo da cultura material” (Abreu, 2018, p.136) Sua participação foi de fato efetiva, pois, além de professor, ele atuou como curador do acervo do Museu. O próprio Constantino, ao narrar seu envolvimento com o museu, revela com riqueza de detalhes, como se deu a formação do acervo.

No final de 1988, saí da aldeia para trabalhar como professor na cidade de Benjamin Constant. Mas, então, a Jussara me chamou para que eu assumisse o museu. Ela me explicou o que eu iria fazer, o prédio onde eu ia trabalhar e me ensinou sobre o que era museu. Ela me mostrou uns livros que tinham fotos de exposições. Com uma orientação dela, entendi o que era museu e saí para fazer reuniões na aldeia e explicar para eles o que era museu, explicar que precisava das zarabatanas, da igaçaba, da arte em geral, de tudo o que ia ser colocado dentro do museu. Os parentes me perguntavam o porquê disso e eu respondia que era para o museu, que a gente tinha uma casa onde seriam colocados tudo o que eu estava pedindo. A antropóloga Jussara tinha trabalhado no Museu Nacional, então ela tinha fotografias dos pentes que os índios faziam, dos colares de dentes que os antigos faziam, de uma agulha que servia para os antigos tecerem panos de algodão. Ela me passou essas fotografias e eu mostrei para os parentes, procurando quem fizesse aqueles objetos para colocar no museu. Eu dizia que iria colocar o nome de quem fizesse coisas bonitas no museu, o nome em português e na língua ticuna, o nome da aldeia e a idade de quem doou. Eles perguntavam: – Por que você quer isso? E eu explicava que era para a informação, porque cada peça teria o nome da pessoa que fez e o número do registro – coisas que eu aprendi. Isso durou três anos, de 1989 a 1994. Consegui coletar do meu próprio povo 380 peças, dessas foram escolhidas as mais bonitas e 170 ficaram na exposição (*apud* Abreu, 2018, p. 137).

Portanto, embora o Museu Magüta conserve profunda conexão com o movimento ticuna pelo reconhecimento de suas terras, ele é resultado de um complexo cruzamento que envolve interesses, atores e instituições. De fato, embora muitos pesquisadores evoquem este museu para exemplificar o protagonismo indígena, não se pode esquecer que foi o Museu Nacional, através de seus pesquisadores, que esteve à frente do projeto. Com isso, não se quer minimizar a causa e a participação dos Ticuna. Ao contrário, se busca demonstrar o complexo sistema de troca que deu origem ao Museu. Por sua vez, quando se olha para esse sistema de troca, é preciso entender as pessoas e as instituições que dele participam. No caso do Museu Magüta, esse sistema pode ser visualizado a partir de múltiplos encontros, como aquele ocorrido entre João Pacheco e Pedro Inácio na comunidade de Vendaval. Esse encontro é emblemático, pois, a partir dele, se pode compreender a maneira como o Museu Nacional passa a atuar entre os Ticuna e o processo de institucionalização pelo qual os Ticuna são submetidos.

Nos dois casos, o Museu Magüta apresenta-se como a chave de leitura para entender a ação dos diferentes atores e instituições (CGTT, OGPTB e Museu Nacional). Enfim, foi o conjunto dessas experiências que permitiu a inauguração e o funcionamento do Museu. Todavia, vale lembrar que isso não se deu de forma pacífica, pois, além dos estranhamentos internos, foi preciso combater a perseguição imposta pelas autoridades locais, que, ao tomarem conhecimento da inauguração do Museu, promoveram um motim contra os indígenas, que resultou no cancelamento do evento. Com isso, a inauguração foi suspensa, e o museu abriu suas portas somente algumas semanas depois, em dezembro de 1991. Posteriormente, em 1995, o museu sofreu novas ameaças por parte de madeireiros. Todavia, diz Regina Abreu, “estes não encontravam mais apoio junto à população” (2008, p. 135). Outro momento delicado da história do museu foi em 2009. Na ocasião, em função de problemas com o Fisco, o patrimônio do museu foi arrolado para pagamento de dívida. Nino Fernandes, com a ajuda do Ministério Público, conseguiu contornar a situação alegando o artigo 216 da Constituição, o qual define como patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, aí compreendidos edificações, obras, documentos, e embargou a penhora do museu. Nesse mesmo ano, o CGTT, orientado por Nino Fernandes, aprovou a ideia de o museu ter um estatuto próprio e, com isso, ganhar sua autonomia em relação ao CGTT.

Em síntese, como diz João Pacheco Oliveira Filho, a criação do Museu Magüta não foi obra de um artista indígena e não expressa uma museografia puramente autóctone. Esse processo consistiu em uma imitação de arranjos expositivos e montagens vistas em instituições de referência nacional, tendo como objetivo final contribuir com os objetivos políticos que levaram a fundação do CGTT – a conquista da terra e o respeito à cultura ticuna (Oliveira Filho, 2015, p. 242). Para Nilza Silvana, o silenciamento de João Pacheco sobre o nome do pesquisador que coordenou a construção do Magüta, assim como das estratégias utilizadas durante o processo revela “que o processo de montagem do Museu foi uma ideia pensada e executada pelos pesquisadores do Centro de Documentação”. Daí conclui: “é contraditória a afirmação de Jussara Gruber, de que os índios participaram ativamente, colaborando na definição dos objetos que deveriam compor o acervo, no levantamento dos dados sobre cada peça, na seleção das peças destinada à exposição” (Teixeira, 2022, p. 41). Por fim, apresento uma fala do atual diretor do museu em que ele relaciona a história do museu com a realidade atual dos Ticuna. Entre as questões levantadas pela fala, está aquela de pensar os novos desafios que se impõe a este lugar:

O museu está com 31 anos de resistência. Também o museu como ele vem representando as lideranças, vem também dizer para a sociedade que os Ticuna merecem respeito. Porque quando um madeireiro, um fazendeiro, um posseiro da cidade, quando ele diz ticuna, na visão dele ticuna, ele está diminuindo. Ele está dizendo que nós somos inferiores e que eles são mais superiores. Tu é Ticuna, tu és índio. Então ele pensa que o conhecimento que ele tem é maior do que nós, é mais superior do que nós. Mais o problema é a oportunidade. Quando nós temos a oportunidade também nós adquirimos conhecimento. Só de prova, os indígenas hoje são enfermeiros, são professores, são universitários, são mestres, já tem feito, é doutorando, é padre. Então essa é a resposta que nós damos para ele. Se nós fossemos inferiores a gente nunca chegava até onde a sociedade envolvente está hoje. Quem sabe um dia um vai chegar a presidente, governador, aviador, lá para a lua, em todo canto. Então o museu Magüta foi o primeiro museu indígena do Brasil, aqui em Benjamin Constant, estado do Amazonas, com a sua memória, artefato, cerâmica, máscara de tucum de arumã, representa a memória, a história do povo Magüta (Santo Cruz, comunicação pessoal no dia 6 de maio de 2022).

2.3

MUMA, um “projeto” talhado na pedra

Distante de Roma cerca de 178 km, a cidade de Assis, na Itália, é destino quase que obrigatório para os visitantes daquele país, pois é aí que estão sepultados

os restos mortais de Giovanni di Pietro di Bernardone, ou, como comumente é reconhecido, São Francisco de Assis. Conta a história que, durante a juventude, Francisco teve uma vida boêmia bastante ativa. Todavia, por ocasião da guerra entre Assis e Perugia, foi levado como prisioneiro de guerra. Na prisão, entrou em contato com o livro dos evangelhos. Esse encontro tornou-se um divisor de águas em sua vida, pois, após sair da prisão, começa uma vida de refúgio e oração. Além da prisão, outro fato importante na trajetória de Francisco foi o encontro com o leproso. Em relação a isso, ele próprio chegou a dizer: “E o Senhor mesmo me conduziu entre eles e eu tive misericórdia com eles” (Teixeira, 2008, p. 2). Com o passar do tempo, Francisco passa a conviver com os leprosos. Apesar da desconfiança de quem o conhecia, não demorou muito para que outros jovens se sentissem atraídos pelo seu estilo de vida, isto é, viver entre os pobres e como pobre. Para a Igreja da época, esse estilo de vida foi visto com certa estranheza. Todavia, em 1209, o papa Inocêncio III acolhe o estilo de vida Francisco. Após a morte de Francisco, ocorrida em 3 de outubro de 1226, a fama de santidade espalhou-se rapidamente. Assim, menos de dois anos depois, a Igreja, através do papa Gregório IX, reconheceu suas virtudes heroicas e concedeu-lhe o título de santo, daí por diante, Francisco passou a ser chamado São Francisco de Assis.

Além de São Francisco, a própria cidade de Assis possui algumas peculiaridades que chamam atenção dos visitantes. Construída sob o Monte Subásio, a cidade conserva profundos traços da época medieval, como as muralhas e as construções de pedra. Outro elemento distintivo de Assis é a basílica dedicada a São Francisco. Essa construção, inaugurada em 1253, ainda hoje, é o ponto turístico mais visitado da cidade. De acordo com os dados disponíveis, anualmente, Assis recebe entre 4 e 5 milhões de visitantes.

Antes de adentrar no processo de criação do museu, cabe ainda uma reflexão acerca do título do subcapítulo. A primeira delas é a respeito da palavra projeto entre aspas. Por meio desse recurso se pretende evidenciar uma das características importante desse museu. Enquanto o Museu Magüta tem como marco regulador o movimento de luta pela terra e a articulação do Centro de Documentação com as Lideranças Ticunas, a origem do MUMA é resultado de um processo aleatório de colecionamento. Contudo, ao contrário do que isso possa sugerir, não quer dizer que seja impossível situá-lo no tempo e no espaço, pois, a origem de seu acervo está vinculada à Exposição missionária ocorrida em Roma em 1925. No título do

subcapítulo, essa lacuna em relação à origem do museu aparece estampada com as aspas em torno da palavra projeto e da utilização da metáfora da pedra. Em síntese, a construção de pedra que abriga o museu permite pensar as múltiplas pessoas e temporalidades pela qual essa instituição foi submetida. Feitos esses esclarecimentos, o próximo passo é entender a conjuntura que marca o início do acervo do museu.

Como dito anteriormente, a história do Museu dos Missionários se confunde com a formação de seu acervo, pois foi em função da exposição vaticana ocorrida em Roma que frei Hermenegildo organiza uma série de materiais relativos à missão do Alto Solimões. Quanto ao material recolhido que compunha essa exposição, em um artigo publicado na revista *Voce Serafica* em 1925, é possível verificar duas questões fundamentais para o entendimento deste museu – são elas a ideia do missionário como herói e o material que compunha a exposição. A seguir, destaco partes do texto em que essas ideias estão estampadas:

Em suma, temos diante dos olhos toda a vida daqueles povos e a prova mais palpável do imenso trabalho (infelizmente, até agora, pouco conhecido e menos estimado por nós) missionário destes heróis do cristianismo que renunciam a todos os confortos de vida para levar às regiões, muitas vezes inóspitas, o benefício da Fé e com ele o da civilização (...)

(...) Além dos diversos e curiosos objetos manufaturados, há belos exemplares de flora e fauna; deste último há uma rica coleção de borboletas e pássaros. As lindas peles coloridas de onças e cobras (...)

(...) O Santo Padre em visita ao nosso departamento ele ficou extremamente satisfeito com isso. Ele gostou muito dos valiosos exemplares da flora; ficou admirado com a beleza dos pássaros, com as peles dos tigres e das cobras, e fez elogios, parabenizando frei Hermenegildo da Foligno (*Voce Serafica*, 1925).

Aramis Luis Silva (2012) menciona os diversos aspectos que levaram a igreja a convocar esse tipo de exposição. Baseado nos estudos da antropóloga Silvina Argañaraz (2006), o autor diz que o objetivo dessas exposições era apresentar o poderio civilizacional do “império espiritual católico”. Para Aramis, apesar da igreja discordar das exposições universais e coloniais feita pelas grandes potências industriais, ela acabou aderindo a esse projeto. Todavia, para não reproduzir a lógica da superioridade do homem ocidental em relação às populações anexadas, como faziam as potências industriais, adota como critério ético a ideia de “incluir toda a humanidade naquilo que era percebido como um único arcabouço jurídico e moral possível” (Silva, 2012, p. 136), ou seja, a divindade. Para exemplificar essa mentalidade, veja o que diz o autor na nota a seguir:

Raça, mentalidade, tecnologia ou qualquer outro critério então cientificamente em voga, usado para identificar e explicar as diferenças entre os homens, também faziam parte do cabedal ideológico do projeto missionário católico. Porém, seu programa de integração e subordinação da humanidade a uma ordem unívoca ganhava contornos bem específicos ao estar alicerçado sobre a ideia de uma religião natural como marca universal dos homens. Mesmo que percebido como “selvagem”, “bárbaro”, “inculto”, “atrasado”, “infantilizado”, “pobre”, “inferior”, “decaído”, “corrompido”, “vitimizado” ou qualquer outro item da lista de qualificativos depreciativos. Utilizados na época das exposições para descrever os povos missionados (Silva, 2012, p. 136).

Em linhas gerais, a importância dessa Exposição Missionária não se restringe ao fato de ela ser um referencial pelo qual se pode compreender a origem do MUMA, mas por ela revelar o tipo de mentalidade da época, e as múltiplas mudanças estruturais e expositivas ocorridas ao longo da história do museu. Em 1990, a revista *Voce Serafica* publica um fascículo especial dedicado ao museu, e na ocasião, o editor chefe, frei Valerio di Carlo, reforça a informação de que o acervo do museu iniciou com os objetos da Exposição Missionária Internacional convocada pelo papa Pio XI, por ocasião do Ano Santo de 1925. Nesta mesma apresentação, frei Valerio revela o local onde foi montado o pavilhão dedicado ao Alto Solimões, ou seja, a Basílica de São João de Latrão; e o fato de os capuchinhos terem sido condecorados com a medalha de bronze. Apesar dessas informações reforçarem o critério utilizado por esta pesquisa, isto é, a partir do acervo compreender o processo de criação do museu, um dado relevante que aparece nesse fascículo diz respeito ao destino do material após a exposição. De acordo com informação da revista, o material foi levado para o convento de Todi, “em salas especialmente adaptadas”. E conclui: “O Museu Amazônico, como era então chamado, foi inaugurado em 29 de abril de 1928” (Zampilli, 1990). Em relação a isso, frei Luciano Matarazzi, figura sobre a qual falarei mais à frente, quando indagado por um repórter sobre a origem do museu, faz a seguinte referência: “Com o término da exposição, a Província tinha em mãos um material abundante, importante e original”. Ao concluir a resposta, frei Luciano indica o destino do material e os motivos pelos quais, posteriormente, foram levados para Assis. Diz ele:

A princípio este material foi colocado numa grande sala do nosso Convento de Todi... e ali permaneceu por muito tempo em estado de "sono". Digo isto porque Todi é uma cidade pequena, aliás não está a caminho do grande turismo. Finalmente este material, juntamente com muitos outros que muito mais que nossos missionários nos enviaram da Amazônia, foi recolhido e organizado, seguindo um

fio lógico, aqui em várias salas, em nosso convento da via S. Francesco, em Assis (Zampilli, 1990, p. 56).

Outro fato interessante que aparece nessa revista é o modo como os diferentes atores classificam esse momento do museu. Enquanto o editor chefe denomina o espaço com o nome de Museu Amazônico, para frei Luciano trata-se apenas de uma grande sala, na qual estão abrigados alguns materiais da missão. No livro de crônica do convento de Todi, aparecem duas informações relacionadas a esse museu: a primeira delas encontra-se no dia 14 de janeiro de 1927. Na ocasião, menciona-se o início dos trabalhos de adaptação de um espaço localizado próximo à entrada principal do convento, destinado a abrigar o Museo Missionário. Em seguida, já no ano de 1928, especificamente no dia 28 de abril, existe uma menção sobre a inauguração do museu. Nas duas ocasiões, a nomenclatura utilizada é Museu Missionário (Livro de Crônica de Todi). A seguir, apresento o relato da inauguração do museu e o nome dos primeiros diretores

Solene inauguração do Museu Missionário. O Reverendíssimo Padre Provincial abençoou o local. Pe. Francisco da Vicenza leu a bela conferência inaugural perante os religiosos, o bispo, autoridades e numerosos auditores intervieram na bela e feliz cerimônia.

Com cartas de obediência, Pe. Cristoforo da Gualdo Tadino foi nomeado diretor do Museu Missionário e vice-diretor o Reverendíssimo padre Marcellino da Ravenna (Livro de Crônica de Todi, 1926-1928).

Depois dessa menção à exposição vaticana e a Todi, existe um verdadeiro silêncio em relação a história do Museu Amazônico. Todavia, a partir de 1952, o tema do museu volta a circular entre os frades. Desta vez, o protagonismo fica por conta da figura de frei Fidelis de Alviano. No editorial da revista *Voce Serafica* daquele ano, destaca a contribuição deste missionário para a formação do acervo do MUMA e aponta como marco cronológico a exposição de 1950. Diz o relato:

A esta primitiva colecção foi posteriormente acrescentado o material recolhido por frei Fidelis de Alviano para uma semelhante "Exposição Missionária" desejada por Pio XII por ocasião do Ano Santo de 1950, e gradualmente outro material ocasionalmente trazido pelos nossos Missionários (Zampilli, 1990, n. 1).

Apesar do redator da revista acenar para o ano de 1950, frei Fidelis inicia sua prática de colecionamento muito antes de 1942, pois, neste ano, ele participa de uma primeira exposição, realizada em São Paulo. Em minha dissertação de mestrado, apresento diversos elementos relacionados ao trabalho desse missionário

junto aos Ticuna, e, referente a isso, os dados relativos ao trabalho de colecionador feito por ele (Nascimento, 2019, p. 72).

Chegado ao Amazonas em 16 de setembro de 1926, frei Fidelis foi enviado para o Alto Solimões com o intuito de assumir o trabalho de administrador da Paróquia de São Paulo Apóstolo em São Paulo de Olivença. Uma vez lá, não demorou para começar seu trabalho com os indígenas. Por ocasião de sua primeira desobriga entre os Ticuna, em 1929, demonstra sua satisfação dizendo que através desse trabalho estava “roubando dos outros missionários a satisfação e o mérito” (Nascimento, 2019). Ao longo dos quase trinta anos de convivência com os Ticuna, frei Fidelis participou de quatro exposições missionárias: São Paulo (1942), Roma (1950), Belém do Pará (1953) e Rio de Janeiro (1955). Em todas essas exposições, não participava somente como colecionador de material, mas como guia, pois “explicava, mostrava e reproduzia através de disco os cantos de seus índios” (Nascimento, 2019, p. 73). entre os sonhos desse missionário, estava a construção de um museu em Manaus. Todavia, em uma carta dirigida a frei Silvestre, comenta o desinteresse dos frades pelo assunto.

Além dos desafios já apresentados, frei Fidelis de Alviano deixa entrever, em carta dirigida a frei Silvestre no dia 28/01/1955, desalento com os demais missionários. O conteúdo da carta gira em torno da construção de um museu em Manaus, pois de acordo com frei Fidelis, “os salesianos fazem tanto barulho e a gente nada... Por quê?”. Em seguida, revela o desinteresse da instituição pelo assunto e o estado em que se encontram os diversos artefatos, em seu dizer: “comidos pelas baratas e pelos cupins” E conclui, “é inútil sacrificar-me tanto se tudo vai a perder se!” (Nascimento, 2019, p. 56).

Por ocasião dos setenta e cinco anos de presença dos capuchinhos da Úmbria no Amazonas, a revista *Voce Serafica* lançou um livro comemorativo em que apresenta os personagens e os feitos oriundos dessa presença. No que toca à figura de frei Fidelis de Alviano, a revista informa que a coleta do material para a exposição de 1950 ocorreu durante “todo o ano de 1948 e parte de 1949” (Collarini, 1985, p. 74). Esse trabalho de coleta possibilitou a frei Fidelis preparar dezessete caixas. Entretanto, ao tentar embarcar o material, a Inspetoria de Proteção dos Índios confiscou o material enviando-o para o Museo Etnológico da Escola de Ciências Sociais de Manaus. Após recorrer à mediação do Núncio Apostólico, frei Fidelis finalmente conseguiu reaver seu material e embarcar para o Rio de Janeiro. Já no Rio de Janeiro, um outro empecilho veio a ocorrer. Na hora de embarcarem o material no navio, o depositaram em uma embarcação diferente da que estava frei

Fidelis. Conclusão: ao chegar no porto de Nápoles, o material não foi retirado, e com isso, retornou para o Brasil. Em função de todos esses contratempos, quando finalmente frei Fidelis conseguiu encontrar seu material, a exposição missionária estava quase terminando. Ainda assim, conseguiu a autorização para montar sua exposição. E aqui está a parte que interessa a este trabalho. De acordo com a revista, ao final da exposição, “o material foi enviado para o convento de Assis” (Collarini, 1985, p. 74). Portanto, como se pode observar, frei Fidelis de Alviano não é simplesmente um missionário ocupado em converter os indígenas. Seu trabalho, ainda que focalizado sob a ética da salvação, está associado a uma série de outras atividades, dentre as quais, o serviço de colecionador, expositor e escritor. Não porventura, a revista *Voce Serafica* de 1990 o apresenta como um dos principais colaboradores na construção do acervo do MUMA. O historiador Mario Tosti, analisando essa trajetória faz o seguinte comentário:

Das suas obras, sua correspondência com a província, a maior parte publicada em *Voce Serafica* e no *Massaia*, emerge o seu sincero interesse científico pelos índios, em particular do ponto de vista morfológico, fisiológico e psicológico; enquanto na Itália o fascismo se apressava em emanar leis raciais que, em geral, impunham formas de comportamento e uma ideologia que se fundamentava na divisão do gênero humano em raças e conectadas e comportamentos individuais pertencentes a este, um capuchinho de Alviano, no Amazonas, dedicava-se intensamente ao estudo da natureza e dos fenômenos culturais nas suas concretas manifestações nas diversas sociedades humanas; a sua paixão pelos índios era tal que o fazia gastar grande parte das suas energias para compreendê-los e estudá-los (Tosti, 2012, p. 242).

Conforme se pode verificar, apesar de haver registro do “museu” organizado no convento de Todi, as exposições vaticanas de 1925 e 1950 e a figura de frei Fidelis de Alviano são marcos importantes para compreender a origem do Museu dos Missionários. No entanto, é através de frei Luciano Matarazzi que o museu recebe o título de Museu e passa a ter um espaço apropriado. Na entrevista anteriormente mencionada, isto é, aquela publicada pela revista *Voce Serafica* em 1990, quando perguntado o porquê de o museu ser em Assis, frei Luciano responde imediatamente: “porque Assis é... Assis” (Zampilli, 1990, p. 59) Associada a essa resposta, a visibilidade da cidade aparece como o elemento determinante para compreender a escolha por Assis. Para frei Luciano, o museu é um local em que os capuchinhos, ajudam os turistas “a descobrirem o sopro religioso e humano da Úmbria e especialmente de Assis, este autêntico país da alma” (Zampilli, 1990, p. 59). Por fim, frei Luciano destaca o fato de os capuchinhos terem sido os últimos,

dentre as outras duas ordens⁶, a se instalarem em Assis. Desse modo, o museu torna-se um lugar através do qual os capuchinhos podem fazer ouvir suas vozes e sua mensagem.

No livro, *Assisi risponde all'Amazzonia (Assis responde à Amazônia)* (2002), frei Luciano Matarazzi comenta o processo de criação do então chamado Museu Missionário. Em relação a essa descrição, chamo atenção para alguns elementos que contribuem para a compreensão da origem do MUMA. Em relação ao “museu” do convento de Todi, frei Luciano qualifica essa experiência, como “o núcleo de onde derivou a ideia de uma exposição permanente” (Di Carlo, 2002, p. 57). Em seguida, diz que o projeto de criação do Museu dos Missionários iniciou em 1969. Na ocasião, ele foi convocado pelos superiores para ficar à frente do projeto. A escolha de seu nome levou em consideração suas aptidões artísticas, identificado no texto como alguém “dotado de alguns talentos artísticos naturais” (Di Carlo, 2002, p. 58). Na verdade, conforme se pode verificar na biografia feita por ocasião de sua morte, logo após sua ordenação sacerdotal, frei Luciano foi transferido para Perugia. Ali frequentou a Academia de Belas Artes (Bollettino Ufficiale, 2010, n. 1, p. 160). Embora essa seja a única referência em relação a essa formação, o que se verifica é que seus dotes artísticos foram determinantes para a construção e consolidação do Museu. Com o início dos trabalhos, foram necessários dois anos para que o museu funcionasse. Desse momento, frei Luciano faz o seguinte registro:

Em dois anos o museu já estava bem visível e aberto à visitação! Nos anos seguintes o jovem estaleiro... funcionou e enriqueceu rapidamente, como sempre acontece no entusiasmo inicial.

Até porque os Missionários que voltavam da Amazônia, solicitados pelos meus pedidos e constatando a vitalidade da “jovem criatura”, traziam abundante e qualificado material étnico (Bollettino Ufficiale, 2010, p. 59).

Associado ao talento artístico e o conhecimento relacionado à arte, frei Luciano revela-se alguém dotado de conhecimento da Amazônia. De fato, o próprio repórter, Bonaventura Zampilli, revela esse requisito na introdução da entrevista ao

⁶ De acordo com os estatutos da igreja, o estilo de vida inaugurado por São Francisco fez surgir na igreja aquilo que se convencionou chamar de Família Franciscana. Essa organização é dividida em três ordens, as quais estão assim associadas: a primeira ordem é composta pelo ramo masculino; a segunda, pelo ramo feminino; e a terceira, destinada aos leigos, ou seja, àqueles que vivem o carisma mas que possuem família. A primeira ordem, por sua vez, também está subdividida. Neste caso, o critério utilizado leva em consideração a questão cronológica. Assim sendo, fazem parte da primeira Ordem: a Ordem dos Frades Menores Conventuais, a Ordem dos Frades Menores da Reforma Leonina, e a Ordem dos Frades Menores Capuchinhos.

afirmar, que visitar o museu sob a “cuidadosa e sabia orientação” de frei Luciano, é como fazer uma viagem à “misteriosa Amazônia”, pois, continua ele, “um mundo fascinante se abre diante de nós, selvagem, primitivo, mas não desprovido de humanidade” (Zampilli, 1990, p. 60). No decorrer da entrevista, outro assunto que vem à tona é a questão dos perigos que rondam a Amazônia, como a questão dos incêndios e das hidrelétricas. Em relação a isso, frei Luciano demonstra bastante desenvoltura com o tema, pois aciona diversos elementos que ajudam a compreender a dimensão do problema, trazendo como exemplo a fala dos ecologistas, segundo a qual, metade do dióxido de carbono lançado na atmosfera é resultado do incêndio de florestas tropicais. Para reforçar esse argumento, conclui: “Uma área tão grande quanto a Itália está sendo queimada desnecessariamente hoje” (Zampilli, 1990, p. 61). Com relação aos projetos de hidrelétricas, o religioso se revela ainda mais incisivo, pois, de acordo com ele, através disso “o Brasil está se suicidando”. Em seguida conclui: “essas barragens, como coágulos de sangue nas veias, vão entupir os rios e fazer o vínculo apodrecer. Então a água também fica poluída. Os danos, portanto, não dizem respeito apenas à atmosfera e à água, mas também ao solo” (Zampilli, 1990, p. 62). Associadas a esse tema, as questões relacionadas à fragilidade do solo da Amazônia, da densidade demográfica e do manejo florestal também são trabalhadas. Por fim, declara: “o índio não agride a natureza, mas usa seus frutos com moderação. Na verdade, ele mesmo se sente parte da natureza e tem consciência disso há milênios. Isso também faz parte de sua moralidade (...)” (Zampilli, 1990).

De acordo com Claudia Mura (2007), ao ser convocado para levar à frente o trabalho do museu, frei Luciano solicitou ao superior da época que pudesse fazer uma experiência na Amazônia. Dentre os motivos para essa experiência, estava o desejo de conhecer a cultura local, e assim poder se preparar para o exercício da atividade. Em relação ao período e ao destino do capuchinho, a autora complementa: “sua permanência no Amazonas durou alguns meses (aproximadamente seis), transcorridos em sua maioria em Belém de Solimões, onde estava o frei Arsênio Sampalmieri” (Mura, 2007, p. 62).

Quanto à morte de frei Luciano, ocorrida no dia 8 de abril de 2010, um fato que chama atenção é a maneira como os diversos cronistas o apresentam. Em geral, a tarefa de diretor do museu aparece como o elemento mais importantes de sua trajetória. Frei Emanuelle Sambuco informa que, em 1973, frei Luciano foi eleito

Vigário Provincial. Contudo, este ofício não o impediu de levar adiante o trabalho com o museu, do qual ficou à frente por longos quarenta e um anos. Depois conclui:

Ele dedicou generosamente seu trabalho físico e – ainda mais – a mente e o coração de um artista em nosso museu. Ele também foi um valioso poeta do pincel. Nesta vida, sempre procurou o rosto de Jesus para colocar nas suas composições pictóricas e agora está feliz, porque o vê. Ele fez da arte a oração. Ele creditava que a dimensão estética da arte era um canal privilegiado para comunicar a beleza de Deus. A imagem traduz a fé e também o testemunho oral ou escrito (Bollettino Ufficiale, 2010, p. 161).

Logo após a morte de frei Luciano, o superior da época, frei Antonio Maria Tofaneli, decide fechar o museu com o intuito de reestruturar o espaço expositivo. Juntamente com o anúncio da reforma, divulgado pela revista *Voce Serafica* com o título “Em memória de frei Luciano Matarazzi renasce o museu missionário dos capuchinhos de Assis” (Voce Serafica, 2010, p. 36), são comunicadas as mudanças que serão realizadas em relação à metodologia expositiva. O novo museu, como é descrito no texto, terá como principal característica o suporte tecnológico. A incorporação desse elemento ganha bastante visibilidade durante o comunicado, que trata de explicitar sua relevância em relação ao trabalho a ser executado. Diz a nota:

O museu que conserva um acervo de valor antropológico verdadeiramente único, vai mudar completamente de cara, as obras vão afetar os três pisos, fazendo, assim, uma reformulação total do ambiente.

O museu que contará a história dos 100 anos da presença capuchinha na região do Alto Solimões, no oeste da Amazônia, será o primeiro museu missionário multimídia da Europa. A inauguração do museu está marcada para o próximo dia 04 de fevereiro (Voce Serafica, 2010, p. 36).

Conforme o previsto, a inauguração do museu transcorreu em um clima de festa, pois, na ocasião, se encerrou a celebração dos cem anos de presença missionária dos capuchinhos da Úmbria no Amazonas. Conforme o registro disponível na revista *Bollettino Ufficiale*, de fevereiro de 2011, em seu discurso de inauguração, o provincial da época classificou o museu como étnico e, ao mesmo tempo, descreveu a maneira como a exposição estava organizada:

Vamos dar vida, com a requalificação do museu étnico Ticuna, idealizado e construído em 1972 pelo saudoso Frei Luciano Matarazzi, legado do hoje MUMA “Museu Missionário da Amazônia” ao primeiro museu missionário do mundo com esta tecnologia multimídia e interativa. O museu conta uma história consumida em nome de Jesus e de São Francisco entre os frades capuchinhos da Úmbria e a população amazônica, dando espaço ao porquê se parte em missão, quem nasce e

quem acolhe. O evangelho, o carisma franciscano e a etnia ticuna estão no centro da mensagem. Utilizando os três pavimentos da estrutura, mergulha-se em uma atmosfera visual e auditiva que remete aos ambientes da mata e do rio que a atravessa. O itinerário, favorecido por fones de ouvido especiais que “falam” em italiano, português e inglês, é uma catequese sobre a evangelização, sobre a cultura ticuna e apresenta nosso estilo de vida missionária, com ênfase na promoção humana e nos vários tipos de desenvolvimento mútuo que são derivados. As vitrines apresentam os muitos objetos recolhidos pelo Frei Luciano, trazidos para a Itália pelos frades missionários; os vídeos, que permitem ao visitante interagir e escolher os temas sobre os quais se instruir, são projetados em telas especiais. A missão continua, é claro, e este é o convite a esta consideração para o visitante do museu, que se sentirá envolvido em participar, como puder e quiser, da missão de amor de Jesus para cada homem. Frei Antonio Maria Tofanelli (Bollettino Ufficiale, 2011, p. 240).

Apesar da história do MUMA conter uma lacuna documental, é possível dividi-la em três momentos, assim relacionados: a experiência do Convento de Todi (1928), a fundação do Museu dos Missionários da Amazônia pelo padre Luciano Matarazzo em 1970, e a refundação ocorrida em 2011. Em todos esses momentos, a figura do missionário herói aparece como a chave de leitura capaz de justificar a mudança de nome e o método expositivo. Isso fica ainda mais claro diante da declaração feita pelo superior dos capuchinhos da Úmbria, no relatório apresentado em julho de 2013:

Há 100 anos, os frades capuchinhos da Úmbria dão sua contribuição na região brasileira do Alto Solimões: desde 1909, doam sua carga espiritual e se colocam à inteira disposição do outro, vivendo entre os índios e evangelizando os primitivos. Tudo isso é bem contado em quatro níveis do MUMA: acolhida, os índios e a missão, o rio e a floresta, a espiritualidade franciscana. O visitante explora assim uma realidade missionária, histórica, científica, geográfica e etnográfica, conhecendo os religiosos capuchinhos e percebendo suas obras (Relatório, 2013, p. 72).

Como se pode visualizar, as origens de cada um dos museus – Museu Magüta e do Museu dos Missionários – são marcadas por questões bastante particulares. De fato, enquanto o Magüta nasce do movimento de luta pela terra, o MUMA tem como marco regulador o movimento expansionista da Igreja representado pela exposição missionária. Embora essa diferença seja fundamental para entender a maneira como esses museus lidam com os artefatos ticuna, é preciso lembrar os atores que marcam a criação desses projetos. Do ponto de vista institucional, o Museu Magüta é fruto do encontro entre a necessidade ticuna de garantir a posse da terra e os antropólogos. Esse encontro, mediado pelo Museu Nacional, permite, entre outras coisas, que o museu nasça a partir de um projeto que contemple elementos relacionados à pesquisa, ao ensino e à extensão. No caso do MUMA, uma vez que

ele nasce da prática missionária, sua criação se dá com o decorrer do tempo, pois, na ausência de um projeto, são os artefatos que se tornam a principal referência para o seu entendimento. Enfim, apesar dessas diferenças, esses museus conservam em comum o fato de terem, como principal elemento de seu acervo, os artefatos pertencentes à etnia ticuna, os quais serão analisados no próximo capítulo.

3

Selecionando pedras: o acervo ticuna do Museu Magüta e do Museu dos Missionários

Tendo apresentado o itinerário de criação do Museu Magüta e do Museu dos Missionários da Amazônia (MUMA), assim como os atores e instituições envolvidas, no presente capítulo, a atenção se volta para a questão do acervo ticuna que se encontra nesses museus. Antes de entrar neste assunto, trago para a discussão algumas questões relacionadas à maneira como a Antropologia lida com o tema do acervo, e os elementos metodológicos que norteiam este capítulo. Para introduzir esse debate, faço uma ligeira explicação sobre o título do capítulo e as questões que ele representa.

No período em que estive em Assis, acompanhei a reestruturação de uma dessas construções antigas. Em certa ocasião, enquanto passava perto da obra, os pedreiros estavam trabalhando em uma parede que havia ruído. Uma das coisas que me chamou atenção foi o quão trabalhoso era esse ofício, pois as pedras não eram colocadas aleatoriamente, mais escolhidas conforme o espaço a ser preenchido. Foi baseado nessa experiência que pensei o título desse capítulo, pois, de modo geral, as exposições museológicas levam em consideração as peças disponíveis em seu acervo. Nesse sentido, vale mencionar as palavras de Jussara Grüber, ao comentar o processo de formação do acervo do Magüta, que afirma que os Ticuna escolheram os objetos que possuem “maior significação cultural e afetivo” (Gruber, 1994, p. 90). Juntamente com essa questão da seleção do material, outro significado que está implícito no título é aquele relacionado à coleta de dados sobre esses acervos, pois, como foi dito no capítulo anterior, os arquivos desses museus são carentes de documentação. Essa limitação tem como principal explicação as divisões internas, como aquela ocorrida entre a CGTT e a OGPTB, e a falta de abertura institucional para os pesquisadores.

No caso do Museu Magüta, a situação torna-se ainda mais agravante, pois o pouco que resta do arquivo encontra-se sob o controle do grupo ligado ao falecido Nino Fernandes. Enquanto o atual diretor controla o espaço do Museu que abriga a exposição, o grupo do Paulino controla o arquivo. Nilza Silvana testemunha o quanto isso pode afetar uma pesquisa. No momento de sua viagem para o estágio

de doutorado na Alemanha, toma conhecimento da morte de Nino, naquela ocasião, diretor do museu e seu principal informante. Conforme a sua descrição, este acontecimento representou um vácuo na comunicação com o museu e, conseqüentemente, em uma série de dificuldades para a continuação do projeto.

Em relação ao MUMA, o fenômeno é ainda mais estranho, pois, como foi mencionado no capítulo anterior, é quase impossível identificar a origem do atual acervo, pois além das informações relativas ao museu estarem diluídas em uma série de documentos que se encontram sob o controle dos capuchinhos em Assis, existe uma série de restrições para se acessar essa documentação. Portanto, a ideia de selecionar pedra evoca em primeiro lugar essa complexidade relacionada ao ato de pesquisar, pois, como diz Celso Castro, “ao consultar um arquivo, um pesquisador está lidando com um conjunto de documentos selecionado como relevante por alguém, organizado e preservado segundo determinada lógica, e disponibilizado de acordo com alguns critérios” (Castro, 2008, p. 8) Apesar da ideia do autor estar circunscrita ao arquivo documental, neste trabalho, ela se estende para as narrativas orais obtidas durante o trabalho de campo. Nesse sentido, o que segue é fruto de um trabalho de garimpagem que se encontra espalhado em revistas, teses e cadernos de campo. Posto isso, o próximo ponto consiste em apresentar algumas questões relacionadas à maneira como a Antropologia lida com o tema do acervo.

Do ponto de vista histórico, a Antropologia possui uma relação umbilical com os museus, pois é a partir dos gabinetes de curiosidades que ela se estrutura como um saber especializado. Renata Montechiare exemplifica essa relação ao registrar a importância do gabinete de curiosidade do Dr. Velasco, um médico cirurgião, craniologista e colecionador que viveu entre os anos 1815 e 1882, para a criação do Museu Nacional de Antropologia de Madrid. Para a autora, a Sala de Orígenes del Museo, como é chamado o setor encarregado pela reprodução do gabinete, tem a função de apresentar ao visitante o “mito de origem dos museus” e introduzi-lo na história da museografia e da Antropologia. No caso da Antropologia, essa interpretação que a autora faz da Sala de Orígenes identifica duas temporalidades assim apresentadas:

O gabinete de curiosidades dos séculos XVI e XVII, relidos à luz da narração da “origem” dos museus, e o ambiente evolucionista de finais do século XIX, tendo seus espaços em grande medida como lugar da análise da cultura material de

determinado grupo, com o objetivo de classificá-lo num rol que o agrupava ou diferenciava de outras populações dispersas pelo planeta (Montechiare, 2016, p.129).

Ainda sobre a relação entre museu e Antropologia, José Reginaldo Santos Gonçalves lembra que, durante o século XIX, “as coleções serviam para ilustrar as teses universalistas dos antropólogos sobre a origem e evolução da humanidade” (1999, p. 22). Esse mesmo entendimento é compartilhado por Regina Abreu quando lembra que, entre os primeiros antropólogos, era comum a coleção de objetos de culturas distantes e pouco conhecidas. E conclui: “nesta primeira fase da Antropologia, o ideal de todo antropólogo era organizar uma ‘coleção sistematicamente e cientificamente classificada’” (Abreu, 2008, p. 124).

É importante frisar ainda que, nesse primeiro momento, essa relação se prestou principalmente a legitimar a história de grupos dominantes. Não obstante, com o advento da observação participante, a relação entre Antropologia e museu sofre um esfriamento. Segundo Renata Montechiare (2016, p. 129), a explicação para esse fenômeno está no fato dos antropólogos passarem a entender que o estudo dos objetos de forma isolada não é suficiente para explicar a cultura de um povo. Outro dado não menos importante é que, nesse período, a Antropologia iniciou um movimento de deslocamento das pesquisas para as universidades, centros e laboratórios de pesquisa. Ainda a mesma autora situa como marco temporal para este afastamento o período entre 1920 e 1930. Daí para frente, museologia e Antropologia seguiram caminhos diferentes. Este reencontro só aconteceu a partir dos anos 1980.

O historiador Carlo Henrique Armani, em seu artigo *A história intelectual e a virada ontológica na antropologia* (2020), analisa as consequências desse movimento sobre a produção intelectual, e, de forma ainda mais minuciosa, sobre a Antropologia, de acordo com o que já apresentamos na p. 16 desta tese.

Em relação à arte, o desafio é ainda maior, pois além de envolver o aspecto linguístico-conceitual, existem implicações diretas na maneira como os museus, sejam eles etnográficos ou não, classificam os artefatos indígenas. De modo geral, o conceito de arte, em seu sentido ocidental canônico, está fundado na tradição grego-latina e não possui correlação nas línguas indígenas.

O pensamento de Allfred Gell (2001) carrega em sua premissa uma crítica ao modo como a antropologia da época se relaciona com a arte. Em geral, o critério

utilizado foi aquele baseado na contribuição de outras disciplinas como a estética, a semiótica e a linguística, a história da arte ou a crítica literária. Em virtude disso, a proposta de Gell consiste em olhar para o tema da arte sob uma ótica dessacralizante, pois somente assim é possível fazer uma antropologia que seja capaz de romper com a “veneração quase religiosa” que a sociedade tem pela estética e pelos objetos de arte. Para Gell, a apreciação estética foi utilizada pelo Ocidente como critério para aproximar povos não ocidentais ao conceito de arte. Para superar essa perspectiva, ele se afasta do critério da fruição estética para privilegiar a eficácia ritual da proa superdecorada utilizada pelos Trobriandeses nas expedições do *Kula*. Nesse sentido, “a decoração não se quer bonita, mas poderosa, visa uma eficácia, uma agência, visa produzir resultados práticos em vez de contemplação” (Lagrou, 2003, p. 96).

Dentre os aspectos que tocam a teoria de Gell, o elemento mais destacado é aquele em torno da agência dos objetos. Essa discussão teve origem no texto sobre a rede de Vogel⁷, em que o autor propõe um diálogo mais direto entre arte conceitual e produções não ocidentais. O caminho utilizado parte da pergunta de como determinar quando um objeto fabricado é uma “obra de arte” ou algo menos nobre, um “artefato”? A resposta para essa pergunta tem como principal interlocutor o filósofo da arte Artur Danto. Para este, a rede não é uma obra de arte, pois suas afinidades com o conceito contemporâneo de arte são superficiais (Gell, 2001, p. 177). Contrariando essa premissa, Gell vai demonstrando como cada armadilha

é não apenas o modelo de seu criador, um eu subsidiário na forma de um autômato, mas cada uma é o modelo de sua vítima (...) É claro que a armadilha não é em si mesma inteligente ou enganosa. O caçador é que conhece as respostas habituais das vítimas e é capaz de subvertê-las (Gell, 2001, p. 184).

Todo esse processo leva Gell a chegar à definição de que a rede zande é uma obra de arte, pois incorpora ideias, veicula significados, e conclui: “uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa” (Gell, 2001, p. 184). Portanto, no dizer de Lagrou, é mediante essa concepção que Gell supera a clássica oposição

⁷ Exposição realizada pela antropóloga Suzan Vogel na qual expõe uma rede de caça amarrada dos Zande como se fosse uma obra de arte conceitual. A curadora plantou, desta maneira, uma verdadeira armadilha para o público, que se equivocou totalmente acerca do que viu, sem saber se se tratava de uma obra de arte conceitual ou não (Gell, 2001, p. 176).

entre artefato e arte e introduz agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação (Lagrou, 2003, p. 97).

Ainda relacionado à problematização do tema da arte, Sally Price questiona a ideia de tratar a arte da África, Oceania e dos Povos indígenas americanos em uma única categoria. Em resposta a isso, ela propõe ampliar a compreensão. De fato, diz ela: “Em lugar de negar-lhes a história faríamos melhor se ouvíssemos as histórias que têm para contar. E quando o fizermos, é possível que suas artes venham a ser não as ‘artes dos povos sem história’, mas sim as artes dos povos com outras histórias” (Price, 1996, p. 224). Historicamente, a relação entre Antropologia e museu é marcada por consensos e estranhamentos. Deste processo, vale ressaltar o papel da Antropologia, e em particular dos movimentos pós-coloniais e pós-modernos, que, entre outras coisas, problematizaram conceitos e possibilitaram novas formas de abordagens em relação aos museus e seus acervos. Nesse sentido, ao propor olhar o itinerário de formação do acervo do Museu Magüta e do Museu dos Missionários, minha intenção não é fazer uma análise técnica do acervo, igual à elaborada por Nilza Silvana Nogueira Teixeira na tese sobre o acervo do Museu Magüta, ou a análise feita por Bianca Luiza Freire de Castro França em relação às peças ticunas que havia no Museu Nacional antes do incêndio. A ideia aqui é entender o processo de formação desses acervos, apresentar a exposição e a estrutura física de cada museu. Para não incorrer no perigo de transformar o capítulo em uma descrição exaustiva de objetos e de espaços, me aproprio do método etnográfico, pois, com isso, tenho a possibilidade de relacionar de uma única vez os três elementos importantes deste capítulo, isto é, a pesquisa documental, o trabalho de campo e as pesquisas que trabalham com o tema desses museus.

3.1

Museu Magüta: um acervo vivo e em construção

Como já mencionei no capítulo anterior, logo que chega ao Museu Magüta, o visitante se depara com três edificações. Em primeiro plano, existe um barracão coberto de palha, que, de acordo com o diretor do museu, Santo Cruz, é uma representação da casa da Moça Nova. Construído em 2020, o barracão, foi pensado inicialmente para ser um lugar de reuniões, de acolhida para os visitantes do museu, e um meio para arrecadar fundos para a manutenção do museu. Neste último caso,

os recursos teriam como principal fonte a venda de alimentos relacionados à culinária ticuna e de artesanatos. Na época em que cheguei, isto é, em março de 2022, o barracão estava com a cobertura incompleta.

Ao lado do barracão, existe uma construção de alvenaria com duas salas. Neste espaço, construído para abrigar a AMIT (Associação das Mulheres Indígenas Ticunas) e para ser um ponto de venda do artesanato indígena. Abrigava quando do início da pesquisa a secretaria do museu e um posto de atendimento da Funai, que, quase no final do trabalho de campo, especificamente no mês de julho, deixou o local por conta da suspensão do fornecimento de energia. Apesar desta sala ser bastante frequentada, uma das coisas que observei era que as pessoas não entravam no museu – em geral, elas aguardavam o atendimento sentadas embaixo do barracão de palha. A segunda sala é destinada à secretaria do museu. Em relação a esse espaço, um fato que me chamou atenção é que apesar de ele possuir alguns equipamentos que permitem o seu funcionamento, como computador, impressora, equipamento fotográfico, o espaço está sempre fechado. Em conversa com o secretário do museu, que, por sua vez, é filho do Santo Cruz, ele me informou que o museu, além de não disponibilizar de sinal de internet, está com a parte elétrica comprometida e inadequada para o funcionamento dos equipamentos. Apesar de toda essa estrutura que foi sendo anexada com o passar do tempo, a última reforma realizada no museu ocorreu em 2005. O atual diretor do museu, por diversas ocasiões, manifestou sua preocupação em relação ao estado em que se encontram suas instalações físicas. Além da questão elétrica que precisa ser, de acordo com as suas palavras, “urgentemente refeita”, a cobertura encontra-se bastante comprometida em função da ação de cupins e dos diversos vazamentos. Como se pode verificar nas fotos a seguir (figuras 5, 6, 7 e 8), em função de todas essas obras que foram feitas ao longo do tempo, a fachada do museu foi alterada significativamente.



Figura 5 – Reforma do Museu em 2005. Fonte: Nilza Silvana, 2022, p. 94.



Figura 6 – Museu Magüta, 2016. Fonte: Nilza Silvana, 2022, p. 95.



Figura 7 – Museu Magüta, 2023. Foto: Mateus dos Remédios.



Figura 8 – As duas salas descritas acima, vistas a partir do barracão. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2022.

Depois de ter apresentado os elementos que se encontram na frente do museu, é hora de visitar o salão de exposição. De chegada, o visitante se depara com um prédio bastante simples pintado de amarelo, e onde está localizada uma porta central ladeada por uma janela de cada lado. Tanto a porta quanto as janelas são protegidas por uma grade de ferro que aparenta sinais de envelhecimento. De modo geral, o prédio possui diversas janelas, que, em geral, foram construídas para facilitar a iluminação natural e a circulação de vento, pois o museu, não possui sistema de

refrigeração e de combate a incêndios. Apesar de tudo isso, durante o trabalho de campo, essas janelas nunca foram abertas. Diariamente, Jussara, que é a pessoa que atende os visitantes do museu, abre apenas a janela que lhe permite enxergar a rua e parte da porta. Ainda assim, em relação a esta, a grade de ferro fica fechada. Por diversas vezes, quando eu chegava no museu, precisava aguardar abrirem a grade de ferro para adentrar. Inicialmente pensei que isso ocorria por falta de visitantes. Todavia, nas poucas vezes em que presenciei a visita de grupos, percebi que o cenário permanecia o mesmo. Por conta disso, o interior do museu é um ambiente escuro e quente. Associado a isso, outro elemento que deve ser considerado é a questão da unidade da região. Uma vez que o acervo do museu é majoritariamente feito de objetos advindos da natureza, e, portanto, de fácil decomposição em virtude da absorção de fungos, ao entrar no museu, se sente, quase que de imediato, a presença desses microrganismos.

No início da pesquisa, esse cenário me causou alguns desconfortos, pois, em alguma medida essa experiência ia de encontro com a ideia que eu tinha de museu, pois, além do museu não apresentar os elementos operacionais presentes em quase todos os museus – como horário de funcionamento, sistema de iluminação ou regras de visitação – a dinâmica de funcionamento era similar àqueles que se encontram em uma casa ticuna. Consultando os diversos escritos relacionados a esse museu, é possível identificar de forma nítida três momentos específicos da caminhada do museu e, portanto, daquilo que pode ser entendido como seu processo de indigenização.

O primeiro momento é aquele da inauguração. Embora a figura de Constantino Lopes apareça como uma figura emblemática desse período, o museu possui um perfil tradicional, isto é, com um ordenamento e uma dinâmica similar àquela que os antropólogos do Museu Nacional conheciam. Já na gestão de Nino Fernandes, com a figura do pajé Paulino e da Associação da Mulheres Ticuna, representada pela artesã Hilda Félix, primeira mulher a participar da coordenação do Magüta, o museu assume, de acordo com Nilza Silvana, o perfil de um território ticuna na cidade. Enquanto território, a pensar no público que transita por este espaço, a autora identifica quatro caminhos regulares, denominados por ela como “circuitos externos” (Teixeira, 2022, p. 160). Esses caminhos, representados pela figura do Pajé Paulino, do museu, do comércio de artesanato, e do Diretor do museu na época, Nino Fernandes, juntamente com os objetos, são recursos através dos

quais se pode acessar a diversidade cultural dos Ticuna. Atualmente, embora o pajé Paulino ainda esteja habitando este território, sua configuração passou por algumas mudanças, pois, nas salas onde funcionava a Associação de Mulheres e a venda de artesanato, funciona a secretaria do museu, e, por algum tempo, funcionou um posto de atendimento da Funai. Apesar dessas transformações, o museu continua o processo de *ticunização*. A casa de festa, designada anteriormente com o nome de “barracão”, agora ela se tornou a casa de uma família. Jussara Januário e sua filha residem no museu há algum tempo. Jussara é sobrinha do diretor e cuida do espaço como se fosse sua casa. Além do serviço de limpeza, é ela quem acolhe os visitantes. Durante a pesquisa, Jussara se transformou em uma importante interlocutora, sobretudo em relação aos artefatos que se encontram na exposição. Ao longo do percurso, observei-a exercendo os mais variados serviços, pois, conforme ela me confidenciou: “o museu é minha casa”. Nesse sentido, era comum chegar ao museu e encontrá-la estendo roupas, capinando a área externa e, algumas vezes, preparando uma refeição.

A seguir, apresento o relato de uma ocasião relacionada ao assado de um peixe. Ao longo da narrativa, é possível verificar como a ideia de casa aparece como um novo elemento capaz de definir a identidade desse museu. Considerando a ideia de circuito anteriormente apresentada, a ideia de casa torna-se, por assim dizer, um novo caminho de interpretação do museu (figura 9). A seguir, apresento como essa experiência foi registrada no caderno de campo:

Hoje, tinha tudo para ser um dia a mais no meu trabalho de campo. Todavia, ao chegar ao museu, fui surpreendido com Jussara e sua filha fazendo fogo para assar peixe quase que na porta do museu. A cena, apesar de corriqueira, chamou atenção pelo fato de eu nunca imaginar chegar em um museu e encontrar uma cena como essa. De fato, em que outro museu do mundo o visitante teria a possibilidade de experimentar uma cena como essa? Ainda sob efeito daquele acontecimento, me aproximei para cumprimentar Jussara e sua filha, as quais, sem nenhuma formalidade, trataram de me envolver na conversa me fazendo diversas perguntas, como, por exemplo, se eu sabia que peixe era aquele, se sabia pescar etc. Jussara, por sua vez, contou diversas histórias relacionadas ao modo ticuna de pescar e de preparar o peixe. No meio da conversa, fomos surpreendidos pela chegada de três visitantes. Ao vê-los, Jussara rapidamente entrou no museu para acender as luzes e abrir a porta. Pouco tempo depois, cerca de vinte minutos, Jussara retornou ao local acompanhada pelos visitantes, os quais se identificaram como um casal de professores da universidade e um amigo. Ao longo da conversa com o professor, lhe falei da minha pesquisa e compartilhamos algumas informações sobre a etnia ticuna. Ao final, debatemos diversas coisas relacionadas ao museu. Na medida que a conversa foi fluindo, manifestei minha surpresa com a cena que havia presenciado. Diante da minha colocação, o professor fez a seguinte ponderação: “cara, isso é surreal! É justamente isso que é a particularidade desse museu. O fato de você chegar

aqui e presenciar as crianças brincando, roupa no varal, o Ticuna falando sua língua. O contrário disso é a burocracia que existe nos outros museus. E concluiu: aqui você se sente em casa!” (conversa extraída do diário de campo no dia 19 de julho de 2022).



Figura 9 – Museu Magüta junho de 2022. Fonte: arquivo pessoal.

Ao cruzar a porta de entrada, o visitante se depara com um ambiente bastante escuro e logo é afetado pelo cheiro dos materiais que se encontram na exposição, resultante do processo de decomposição de alguns dos artefatos e da umidade que existe no local. Quanto a isso, duas coisas precisam ser consideradas. Em primeiro lugar, que a maioria do acervo tem como matéria prima elementos como palha, madeira, casca de árvore etc. Por outro lado, o fato desses objetos estarem expostos, em sua maioria, sem nenhum tipo de proteção que impeça o acúmulo de poeira e de microrganismos, faz com que alguns desses materiais apresentem sinais de decomposição. Conforme fui informado, o museu nunca passou por uma higienização técnica.

Logo que se entra no museu, uma das primeiras coisas que se visualiza é um quadro do ICOM (Conselho Internacional de Museus), escrito em inglês, contendo o nome do Museu e a seguinte inscrição: “nossa exposição é ainda mais bonita, porque está viva, porque estamos aqui”. Essa placa é alusiva ao prêmio que o museu recebeu em 1995 como referência à sua luta e à sua particularidade. Abaixo da placa, apoiada na parede e no chão, encontra-se uma tela contendo elementos da fauna amazônica e um rosto indígena. Vista de imediato, a tela parece não se

comunicar com a mensagem do museu, pois ela destoa dos objetos que estão em seu entorno. Por ocasião da minha primeira visita ao museu, entre a placa do ICOM e essa tela, havia um papel fixado na parede, informando ao visitante que era permitido fotografar o ambiente. Posteriormente, esse papel se desprende e nunca mais foi recolocado. Do lado esquerdo de quem entra, existe um pequeno balcão de madeira onde encontra-se o livro a ser assinado no final da visita.

Em termos de roteirização, o museu não possui nenhuma indicação que oriente o visitante em relação ao percurso da exposição. Nesse sentido, a apresentação que segue adota como referência o trajeto utilizado por Santo Cruz durante as visitas guiadas que presenciei. Em geral, Santo Cruz introduz a apresentação, contando a história do museu e a luta ticuna pelo reconhecimento da terra. Em seguida, menciona as dificuldades enfrentadas pelos Ticuna durante os ciclos da borracha e da exploração da madeira. Todavia, para ilustrar os impactos que a experiência de contato causou para os Ticuna, o Massacre do Capacete é apresentado como o momento mais difícil do enfrentamento, pois, como frisa Santo Cruz, “os madeireiros agiram de maneira covarde”. Juntamente com esses acontecimentos históricos, se menciona a questão do preconceito sofrido pelos Ticuna, e o papel das lideranças para solucionar os mais variados problemas. Dito isso, Santo Cruz, passa a apresentar a exposição.

A primeira sessão tem como tema principal os elementos ligados à origem do povo ticuna. Sendo assim, a primeira coisa que nós encontramos são quatro esculturas de madeira que estão colocadas sobre um caixote marrom. Na época em que cheguei, essas imagens não possuíam nenhuma identificação. Todavia, com o passar do tempo, Jussara resolveu identificar as personagens e retirar a placa que existia em uma delas, informando o valor a ser pago por cada visitante. Nas figuras 10 e 11, é possível verificar esses dois momentos distintos da exposição. Em relação ao nome dos personagens, da esquerda para a direita, eles possuem a seguinte identificação: *A'ecüna, Ipi, Mowatcha e Yo'i*.



Figura 10 – esculturas de madeira. Fonte: foto do arquivo pessoal, março 2022.

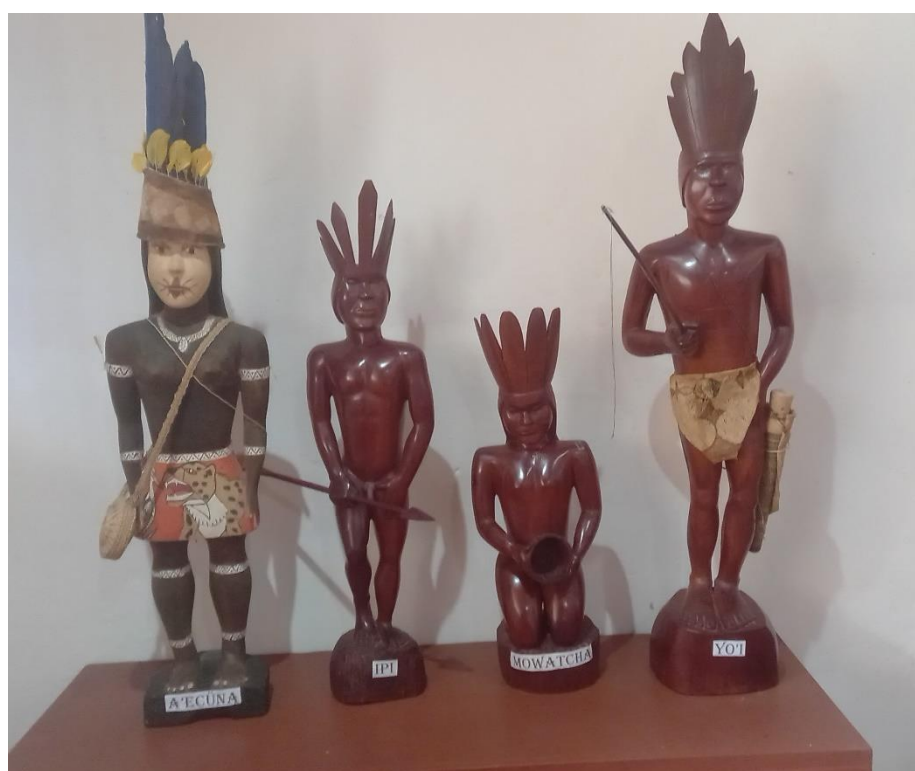


Figura 11 – esculturas de madeira com identificação. Fonte: foto do arquivo pessoal, julho 2022.

Ao lado dessas imagens encontra-se um conjunto de vinte e três quadros, os quais, apesar de diferentes, seja em relação ao tamanho seja à técnica utilizada, apresentam através de pinturas, fotos e textos, alguns elementos relacionados ao mito de origem e à organização social. Quanto à disposição desse material, encontram-se fixados sobre quadros pintados de marrom. Apesar do conjunto apresentar um certo ordenamento narrativo, ele possui algumas questões bastante particulares. A primeira delas diz respeito às pinturas relativas ao mito de origem e da representação clânica. De acordo com Santo Cruz, as pinturas não fazem parte do acervo tradicional do museu, pois elas foram introduzidas durante a gestão de Nino Fernandes, e foram confeccionadas por um indígena do Alto Rio Negro (figura 12). Na tese de Nilza Silveira, tem-se a informação de que o museu possuía uma pintura alusiva ao mito da criação feita por Pedro Inácio. Todavia, em virtude dessas pinturas apresentarem sinais de desgastes, em função da umidade do lugar, Nino Fernandes resolveu contratar o artista plástico Dhiani Pa`saro, pertencente à etnia Wanano, para reproduzir os desenhos originais. Ao todo, conforme a autora, o artista reproduziu cerca de 14 telas.

O segundo aspecto que chama atenção é aquele relacionado à maneira como os quadros com notas explicativas representam graficamente o nome da etnia. É possível identificar pelo menos as seguintes variações: Ticuna, Tikuna e Tucúna (figura 13). Por fim, uma questão relevante me foi revelada por Jussara na ocasião em que estava fotografando a tela em que estão representadas as pinturas relativas aos clãs (figura 14). Enquanto eu retirava as fotos, perguntei a Jussara sobre como funcionava essa organização e com qual frequência isso acontecia nas comunidades. Enquanto me explicava, interrompeu a fala e disse: “Essa pintura está errada!”. Parei de fotografar, e falei: “Como assim está errada?”. Ela continuou: “a pessoa que fez não era Ticuna e por isso não tinha conhecimento suficiente para fazer”. Retornei a palavra: “e como é o certo? Você sabe fazer o certo?”. Ela respondeu que sim! No outro dia, presenteei Jussara com caderno de desenho e lápis para pintura. Com o passar dos dias, ela me entregou a pintura com a imagem com os traços do pertencimento clânico. Em meu caderno de campo, esse acontecimento encontra-se registrado da seguinte maneira:

A visita de hoje ao museu foi marcada por um fato curioso. Enquanto eu retirava fotos dos quadros relacionados ao mito de origem ticuna, fui surpreendido por uma informação dada pela Jussara, que a pintura está errada. De pronto pensei: como

assim? Como é possível que um museu exponha coisas erradas? Por que durante todo esse tempo, nunca presenciei dizerem aos visitantes essa informação? Será mesmo que essa informação procede? Jussara ficou de me apresentar a versão “correta” dos traços. Confesso que isso bagunçou um pouco minhas ideias. Até o momento, tenho mais perguntas do que respostas. Talvez uma possibilidade de explicação esteja associada à questão da língua. Roberto Cardoso de Oliveira e João Pacheco já acenaram para diversas diferenças entre as comunidades que estão em contato permanente com o mundo dos brancos e aquelas que permanecem dentro dos igarapés. Apesar de Jussara não ser de uma comunidade localizada no interior da floresta, ela é oriunda de uma comunidade fundada pela igreja Batista. Pelo que ela mesma falou, lá eles proíbem a manifestação dos ritos tribais. Neste caso, valeria verificar como essa representação é feita em Belém do Solimões. Durante esse período que vou permanecer na região, vou tentar fazer essa comparação visual.

Com exceção das esculturas dos heróis míticos, essa seção é basicamente construída de imagens. Além das pinturas e dos painéis explicativos, existem três quadros contendo imagens em preto e branco. Esses quadros encontram-se apoiados no chão e encostados em uma tela em que estão retratados alguns elementos amazônicos – arara, tucano, rio, árvore e um rosto indígena. Nesses quadros, da direita para esquerda estão estampadas as seguintes cenas: no primeiro quadro existe uma imagem de Curt Nimuendajú, uma foto tirada por ele em 1941, de um grupo de mulheres em meio a rito de puberdade, e uma foto da Moça Nova retirada por frei Fidelis em 1940. Os outros dois quadros são fotografias de moradias ticunas do igarapé preto e do igarapé de Belém retiradas em 1930.

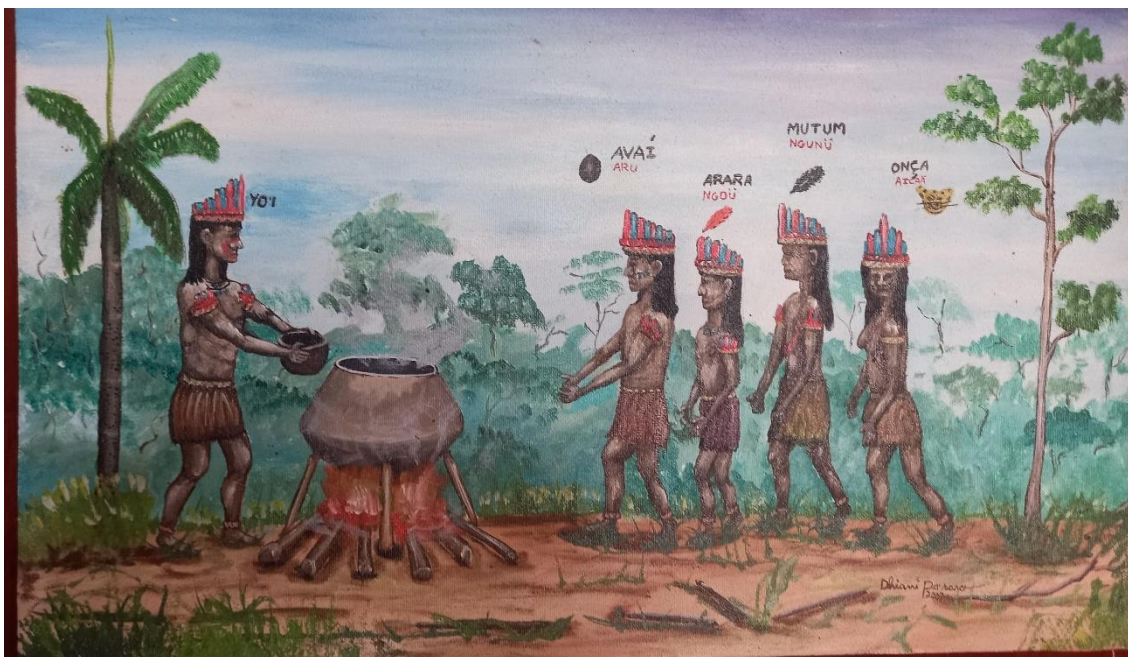


Figura 12 – pintura que retrata a formação dos clãs. Fonte: foto do arquivo pessoal.



Figura 13 – Quadro que se encontra na exposição. Fonte: foto do arquivo pessoal.



Figura 14 – pintura alusiva aos clãs. Fonte: foto o arquivo pessoal.

Por fim, não poderia deixar de mencionar o conteúdo que se encontra nos nove quadros explicativos que estão nessa seção. Uma vez que esses quadros estão alinhados com o tema da seção, seu conteúdo gira basicamente na apresentação do mito de origem, da organização social, da apresentação da língua, e, não menos importante, de uma pequena versão da história de contato com o mundo dos brancos. Terminada a seção, é hora de avançar pela visita ao museu. Neste exato

momento, estamos diante do quadro do ICON. Existe um corredor que divide o interior do museu em quatro salas de exposição. Atualmente, o trânsito interno tem uma outra configuração em virtude do reposicionamento do acervo. Antes de adentrar na próxima seção, existe uma série de fotografias que estão fixadas em um diorama de cor marrom. A única referência que existe em relação a essas diversas fotos é um pequeno quadro com o nome da Associação das Mulheres Indígenas Tikuna – AMIT. Do outro lado do diorama, existem três quadros contendo a imagem de diversos objetos ticunas que compõem o acervo de alguns museus espalhados pelo mundo. Dito isso, vejamos como está organizada essa parte da exposição.

Embora essa informação já tenha sido mencionada no início do capítulo, não custa lembrar que estamos diante de uma exposição destituída de informações sobre o tema de cada seção, da origem dos objetos e da função que eles ocupam no cotidiano ticuna. Antes de achar que essa questão é algo relativo a esse museu, vale lembrar a constatação feita por Grupioni ao estudar os motivos pelos quais, no Brasil, a nova geração de antropólogos permanece distante dos museus etnográficos. Dentre as explicações fornecidas pelo autor, está o fato de que as coleções não são utilizadas no ensino da Antropologia. Soma-se a isso o fato de os museus não alimentarem suas coleções com novos artefatos. Tal iniciativa possibilitaria a comparação entre o material depositado nos acervos e aqueles adquiridos na atualidade. No entanto, e aqui está a parte que interessa a esta pesquisa, a maioria dessas coleções não possui informações suficientes para a realização desse trabalho. Segue a nota:

Em quase todos os museus encontramos conjuntos significativos de peças sem identificação sequer do coletor e da data da coleta e muitas vezes também do grupo étnico que as produziu. Uma parte considerável das coleções existentes em museus brasileiros constituem, na verdade, conjuntos de peças, coletadas de forma aleatória, fragmentada e desacompanhada de uma documentação básica, necessária para seu estudo (Grupioni, 2008, p. 26).

Conforme se pode verificar, a falta de identificação não é algo restrito ao Museu Magüta, mas extensivo aos museus etnográficos brasileiros. No caso em estudo, esse trabalho foi feito inicialmente por Constantino Lopes, que, de acordo com Nilza Teixeira, deixou “organizado o registro das peças e as pistas de como isso poderia continuar sendo feito, a exemplo das listas com o nome dos artesãos colocados nas vitrines” (Teixeira, 2022, p. 152). Na época em que a autora fez a

pesquisa, ela comenta que o primeiro livro nunca foi encontrado. Com isso, se iniciou um novo registro, que não foi concluído por falta de voluntários que se habilitassem a fazer esse serviço. Assim, para tentar minimizar os impactos que isso exerce sobre a apresentação que está sendo feita, a descrição das próximas seções será acompanhada por uma breve introdução, na qual se apresenta o tema explorado e suas principais características. Em relação ao segundo setor, os objetos da exposição estão relacionados com o dia a dia ticuna – são rede, colares, cestaria, cerâmica, remos etc. A definição “arte do cotidiano” consegue englobar as diferentes técnicas e funções que estão por detrás dos objetos. Do ponto de vista estético, esse setor da exposição conserva diversos elementos da exposição original, tais quais os suportes na cor marrom para apoiar os objetos, redomas, vitrines e etiquetas.

Como ponto de partida, tomo como referência uma enorme peça identificada com o nome de *Igaçaba* que está localizada no canto direito da sala, próxima a uma das janelas que compõem a parte frontal do museu. Junto com essa peça existe uma peneira e uma cuia. De acordo com a nota explicativa que se encontra próxima a esses objetos, a *Igaçaba* é utilizada para colocar uma bebida ritual de nome Pajauaru. Essa bebida, feita de mandioca, é servida durante as festas. Apesar da nota não informar a função da peneira e da cuia, conforme as explicações fornecidas por Santo Cruz, ambos os objetos estão vinculados ao processo de fabricação da bebida. Depois da massa fermentada, ela passa pela peneira. Com referência à cuia, perguntei-lhe se havia alguma explicação em relação ao tamanho. A resposta foi positiva. De acordo com ele, durante a festa, a cuia passa de mão em mão. Logo após essa peça, encontra-se uma série de outros objetos, como panelas, tigelas, urnas funerárias, pote, e uma série de outros pequenos objetos feitos de barro (figura 15). Todos esses objetos estão protegidos por redomas e possuem etiqueta na qual é possível identificar o local e a pessoa que confeccionou o objeto (figura 16). Nessa seção, chama atenção um vaso de cerâmica que foi encontrado por Nino Fernandes em 2004 e que foi agregado à exposição. Todo este setor é acompanhado de uma única nota, em que está explicada a dimensão mítica do barro e a função de alguns dos objetos da exposição. Aos pés de um dos objetos, apoiado diretamente no chão, existe uma tela com a imagem de uma cobra. A leitura da nota ajuda a entender o significado dessa imagem para este setor. Diz a nota:

O barro próprio para fazer cerâmica pertence ao Yewae ou “cobra-grande”, um sobrenatural que mora nas águas.

“O yewae é o dono dos lagos e dos igarapés, é a ‘mãe’ dos peixes. Uma mulher gestante não pode tirar barro para fazer pote. O Yewae não gosta. Ele vem e engole a mulher” (Gaudêncio Genésio, Ngenetüçü).

Os potes grandes ou igaçabas (barü) servem para depósito das bebidas fermentadas: pajauaru e caiçuma.

Pote para água.

Panelas. (Placa explicativa que se encontra no museu)



Figura 15 – Coleção de cerâmicas do Museu Magüta. Foto: Mateus dos Remédios 2023.



Figura 16 – Etiqueta de identificação dos objetos de cerâmica. Fonte: Foto do arquivo pessoal.

Em seguida ao material de cerâmica, começa o setor dedicado aos objetos de palhas e de fibras oriundas da natureza (figura 17). Além dos cestos, peneiras, tipitis usados para espremer a massa da mandioca, existem pratos feitos de palhas, fibras de tucum, na versão natural e tingida, e uma rede feita de tucum. Conforme a informação de Nilza Teixeira, em 2016, o pajé Paulino resolveu pintar alguns cestos que compõem o acervo, pois, de acordo com ele, o museu estava cheio de coisas velhas. Muitos dos objetos que compõem o acervo de cestaria estão com as etiquetas de identificação. Apesar da cestaria ter um lugar específico na exposição, durante o trabalho de campo percebi que os objetos da exposição são os que mais sofrem movimentação. De fato, por algumas ocasiões, e não foram poucas, me deparei com os cestos sendo deslocados aleatoriamente pelo perímetro do museu. Um certo dia, perguntei a Jussara se havia algum critério para retirar os objetos do lugar. Ela, com a sua simplicidade, respondeu: “paneiro não foi feito para ficar parado e vazio!”. Com a intenção de continuar a conversa, perguntei: “Como assim?”. Ela imediatamente respondeu: “na comunidade esses paneiros vão conosco para todos os lugares. Para a roça, para a beira do rio, levando louça ou roupa. Aqui assim parado, parece que eles não têm vida”. Essa conversa me fez lembrar o livro *A Alma das coisas*, organizado por um grupo de pesquisadores, entre os quais José Reginaldo Santos Gonçalves. Entre os artigos que compõem a obra, existe um, escrito por Roger Sansi, em que ele conta o caso em torno da exposição de uma pedra chamada *otã* ou *itã*, ocorrido no Museu da Cidade de Salvador. De acordo

com a descrição do autor, essas pedras, por serem sagradas, não podem ficar em exposição. Em função dessa condição, o Movimento Negro solicitou que a pedra fosse retirada da exposição. No caso da cestaria, ao invés de ser retirada, escondida, a solução encontrada, pelo menos aos olhos de Jussara, é movimentá-las, pois, como ela disse: “as cestas andam!”. Portanto, na dúvida de qual foto utilizar para representar este setor, resolvi escolher a que foi tirada logo da minha chegada, pois, para todo efeito, é essa a configuração que estou procurando descrever. Além dessa peculiaridade, outro aspecto presente neste setor são os diversos quadros que compõem a exposição. Trata-se de seis quadros, de diferentes estilos, que retratam em forma de desenhos as árvores de onde são extraídas as matérias primas para a fabricação dos objetos, o processo de fabricação da cestaria, a maneira como alguns desses objetos são utilizados e os vários tipos de trançados realizado pelos Ticuna.



Figura 17 – setor de cestaria. Fonte: foto do acervo pessoal.

Atravessando o arco que divide essa seção do corredor central, existem pelo menos quatro elementos que fazem parte da seção. Logo depois do arco, há um expositor contendo diversos colares, pulseira, brinco e anéis. Todavia, como se pode verificar na fotografia abaixo (figuras 18 e 19), ao comparar a lista de identificação desses objetos, que se encontra junto ao expositor, verifica-se a ausência de diversas peças. Na própria lista, alguns nomes aparecem assinalados como ausentes. Ao indagar sobre o paradeiro das peças, a única resposta que obtive

foi de que não se sabe o paradeiro das peças. Em relação ao tipo de material usado para confeccionar esses colares, veja o que diz Nilza Silvana:

O acervo possui dezessete tipos distintos de colares que utilizam sementes em diferentes arranjos. O colar pode conter um pingente ou ser constituído por vários pendentes esculpidos em semente. As sementes favoritas para essas pequenas esculturas são das palmeiras de Tucumã ou *i'tcha* na língua Ticuna (*Astrocaryum aculeatum*) e de Inajá (*Attalea maripa*). Os colares expostos utilizam uma semente preta para preencher os espaços entre os pendentes e esta se assemelha a uma miçanga. Hilda Pinto Félix denomina essa semente como “*olho de periquitinha*”. Segundo Orcinda Guimarães, em língua Ticuna, diz-se *putüratchire* para uma semente extraída da flor de uma espécie rasteira, provavelmente da família *Althernanthera*, muito comum nas roças daquela região. A semente *olho de periquitinha* é usado em todos os colares da exposição, perfazendo o preenchimento dos fios dos colares entre os pendentes esculpidos e entre os dentes de animal e as sementes maiores (Teixeira, 2022, p. 119).



Figura 18 – Expositor no qual se pode verificar a falta de objetos. Fonte: foto do arquivo pessoal.



Figura 19 – expositor com os colares. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2022.

No sentido oposto ao setor dos objetos de adorno está localizado o material dedicado à casa e à pesca. Ali encontram-se poucos materiais. Além de uma zarabatana, existe um conjunto de arco e flexa, um arpão e uma espécie de bolsa que tinha como finalidade colocar pequenas flexas utilizadas na zarabatana, além do recipiente onde era transportado o curare, um facão feito de madeira e uma borduna (figura 20). Todo esse conjunto é acompanhado por três telas representando cenas associada ao uso desses instrumentos. O que chama atenção é que não existe nenhuma referência à questão da canoa, descrita por Curt Nimuendajú como algo muito bem agregado à cultura ticuna. Para se ter uma ideia, ele menciona o fato de que população regional chegava a procurar os Ticuna com a intenção de adquirir uma canoa. Na sequência desse pequeno setor, encontra-se uma grande vitrine com diversas esculturas feitas de madeira. Em geral, essas esculturas estão associadas aos bichos da floresta. Assim como no caso dos colares, existe uma lista com o nome dos objetos que não corresponde à realidade, pois, quando comparada, se percebe a ausência de algumas esculturas. Esculturas

similares a essas encontram-se em uma das seções localizadas mais à frente. Por fim, como último elemento da seção, nos deparamos com um conjunto de remos (figura 21), que se encontram fichados sobre o expositor de madeira pintado de marrom. Ao todo, são três remos de tamanhos e formatos diferentes. Em relação a esses remos, lembro do depoimento feito pelo Alyrio na ocasião em que o encontrei no museu. Disse ele: “Esse tipo de remo não se produz mais. Hoje se faz de qualquer jeito. Antigamente não! Era de fato um trabalho artesanal. Bem trabalhado!” (caderno de campo). Juntamente com esses remos, existe uma tela que retrata o processo de fabricação do remo (figura 22).



Figura 20 – Setor de Caça e Pesca.
Foto: acervo pessoal, 2022.



Figura 21 – Conjunto de remos
Foto: acervo pessoal, 2022.



Figura 22 – Quadro alusivo ao processo de fabricação do de Remo. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2022.

Concluída a seção intitulada por mim como *Arte do Quotidiano*, é hora de avançarmos em nossa visita. Agora vamos entrar na última sala do lado direito. Em geral, esta é a sala que os visitantes permanecem por mais tempo, pois ela é dedicada ao rito de iniciação ticuna designado de Rito da Moça Nova (*Worecū*). Diferente das outras seções, a sala comporta um material bastante diversificado, pois, além dos quadros explicativos e das fotografias, a exposição traz algumas esculturas, cerâmicas e diversos instrumentos musicais. De acordo com alguns estudiosos do tema ticuna, o canto é uma parte significativa do rito. Em função dessas características, utilizo o termo *Sacralidade Ticuna* para definir a seção. De imediato, pensei em utilizar o termo mais afeito à Antropologia, como ritualidade. Entretanto, visto que ainda hoje existem grupos cristãos que continuam associando essas práticas ao diabo, e que proíbem os seus participantes de praticarem seus costumes, utilizo o termo *sacralidade* para demarcar um posicionamento político. Para além deste significado, resta lembrar a significação desse ritual para a cultura ticuna. Estamos diante de um rito de passagem que comporta não somente o fato de a menina assumir a condição de mulher, mas uma série de outros acontecimentos ligados ao cotidiano tribal, como as relações de parentesco, pois, afinal de contas, essa menina agora está preparada para o casamento. Dito isso, é hora de adentrarmos a sala de exposição. O itinerário a ser utilizado toma como referência as peças localizadas no lado direito da sala.

Este primeiro setor tem como característica a predominância dos elementos ligados à dança e à música. Como poderão verificar na apresentação, apesar dessa predominância, em função de alguns elementos estranhos ao universo da dança e da música, não é possível definir o setor com essa nomenclatura. O primeiro painel da exposição, localizado logo após o arco de entrada, contém quatro suportes de madeira devidamente ornamentados. Esses suportes, de acordo com Santo Cruz, servem para fixar o tambor usado durante o ritual. Além desses suportes, há a fotografia de um Ticuna utilizando o tambor, e uma tela com desenhos de diversos modelos de suporte. Apesar de não existir nenhuma legenda explicando o processo de fabricação desses suportes, ao se deparar com essas peças, a primeira coisa que se verifica é que elas passam por um processo de entalhamento. Com isso, baseado no colorido que elas possuem e os mais variados traços, se deduz o emprego da arte de desenhar e pintar. No canto superior do painel, existe um feixe de sementes que é utilizado como instrumento musical. Em geral, durante a festa, esses feixes são amarrados junto a uma das pernas ou em um bastão. Em relação às habilidades artísticas dos Ticuna, Jussara Gruber foi uma das primeiras a identificá-los como ótimos desenhistas. Diz ela:

Os Ticunas são exímios desenhistas, apresentando um especial desembaraço no uso do plano bidimensional. Seguramente a origem dessa desenvoltura e do gosto pelo desenho encontra-se na arte de decorar as entrecascas de árvores, tradicionalmente usadas na confecção das máscaras rituais (Gruber, 1994, p. 87).

Próximo a esse painel, encostado na parede, existe um outro instrumento musical. Trata-se de um casco de tracajá (*Podocnemis unifilis*). Para facilitar o seu uso durante as festas, o casco é fixado em uma arte de madeira. Em um desenho que se encontra no painel ao lado, é possível verificar a maneira como os Ticuna utilizam esse instrumento. Essa imagem, relacionada à *Dança do Tracajá*, está acompanhada por uma nota explicativa na qual se apresenta a origem da festa. Logo após esse texto, vê-se a pintura de um grupo de pessoas tocando flauta. Abaixo dessa imagem, encontra-se uma nota informando que o nome da flauta é *coiri*. Em relação a essas notas explicativas, apresento logo abaixo o texto relativo à dança do tracajá.

Tchüriine morava com os *Yare* (bichos) dentro da montanha *DeecuÛpÛ*. *Tchüriine* nunca se sentava, ficava sempre tocando o casco do tracajá e cantando com sua gente. Foi com ele que os Tikunas, naquele tempo, aprenderam a fazer o tambor, e dança

de tracajá. E até agora continuam com essa dança nas festas (Manduca da Silva Teac Ūra, texto da placa explicativa sobre a origem da Dança do Tracajá).

Como disse anteriormente, a segunda nota explicativa apresenta o processo de fabricação do *Coiri* e as questões relacionadas ao seu uso. De acordo com a descrição, o som emitido por esse instrumento é uma imitação do ruído emitido pelas queixadas. Durante a festa, o pajé reza o *coiri* para atrair os animais para perto da aldeia. Ainda nessa descrição, menciona-se a existência de uma flauta de nome pã. Existe um exemplar dessa flauta depositado dentro de um dos objetos de barro. Na frente desses objetos encontram-se três objetos de barro, que, quando confrontados com os demais elementos do setor, parecem deslocados do lugar. Do ponto de vista expositivo, as três peças estão depositadas sobre suportes de madeira pintados de marrom e envolvidas por uma redoma.

A primeira peça não possui nenhuma etiqueta. Neste caso, conforme a descrição de Santo Cruz, trata-se de uma vasilha utilizada para fazer açaí ou outro tipo de bebida. No interior dessa peça, encontra-se depositado um tambor e algumas flautas. O segundo objeto é uma *igaçaba* feita por Manduquinho Flávio (*Tecuragu*). Diferente da anterior, que não possuía nenhuma decoração, essa é uma peça bastante adornada. Assim como a *igaçaba* que se encontra na Segunda seção, essa também está acompanhada por uma peneira e uma cuia. Sobre a redoma de proteção, existe um quadro alusivo à Festa da Moça Nova. Em relação à terceira peça, de acordo com a informação disponível na etiqueta, ela é conhecida pelo nome de *Yapuna*. Trata-se de um forno usado para torrar massa de mandioca. A peça foi feita na aldeia de Feijoal em 1999 e, logo em seguida, trazida para o museu por Nino Fernandes. Atrás dessa peça, encontra-se um painel contendo três pinturas ilustrativas à fabricação do instrumento musical chamado *To'cü*. Na figura 23, é possível visualizar todos os objetos que compõem este setor.

Na parede seguinte, ainda que exista um instrumento musical chamado Aricana (*To'cü*), o tema principal é a Festa da Moça Nova, representada por dezesseis fotografias e duas notas explicativas. Antes de adentrar no conteúdo dessas notas, vale mencionar que, junto da Aricana, existem duas notas explicativas relatando o processo de fabricação do instrumento e sua sacralidade. Em uma das descrições, o objeto é apresentado como o instrumento mais sagrado dos Ticuna. No caso do exemplar que existe no museu, a etiqueta informa que foi fabricado por Sevelino Coelho, morador da comunidade de Filadélfia, em 1997.

As notas relativas à Festa da Moça Nova apresentam o ritual como um rito de iniciação pubertária. A narrativa contada por Miquelina Ramos (*Wacūtana*) relata, ainda, que a festa ocorre logo após a primeira menstruação. Com isso, a menina passa por um período de reclusão, que pode durar vários meses. Nesse intervalo, ela só tem contato com a mãe. Por parte da família da moça, cabe preparar o alimento para os dias da festa. Isso inclui carne moqueada e pajauaru. A festa dura cerca de três dias. No segundo dia, acontece a cerimônia da “pelação”. Na ocasião, enquanto se arranca os cabelos da moça, as velhas cantam e aconselham a moça. Terminada a festa, a moça (*worecū*) já está apta para arrumar um companheiro. Na segunda nota explicativa, é dito que durante a Festa da Moça Nova acontece também a cerimônia em que as crianças recebem sua identificação clânica e de seus nomes. Para as meninas, o rito orienta o corte do cabelo e o furo das orelhas. No caso dos meninos, somente os cabelos são cortados. A figura 24 apresenta uma visão geral dos elementos que compõem este setor da exposição.



Figura 23 – setor dedicado à música e à dança. Foto: Mateus dos Remédios, 2023.



Figura 24 – setor dedicado à Festa da Moça Nova. Foto: Mateus dos Remédios, 2023.

O último conjunto de peças é uma continuação do setor anterior. De forma precisa, trata-se de dezoito peças, contendo os seguintes elementos: 4 esculturas de madeira, 3 instrumentos musicais, 7 fotografias, 2 pinturas, 2 quadros explicativos. Enquanto as fotografias estão fixadas em um painel marrom, as esculturas estão protegidas por vitrines. A escultura da Moça Nova é a peça que mais desperta a atenção dos visitantes, pois é possível verificar a maneira como a menina é apresentada no final da cerimônia, ou seja, pintada de preto e carregando consigo diversos adornos. Em relação às fotografias, elas apresentam diversos momentos da festa, como o momento em que ela é levada para o curral, a consagração e, por fim, a pelação.

Em uma das fotos, aparece o registro de que foi tirada em 1976, na aldeia de Belém do Solimões. Como já mencionado, no único painel neste “setor” existem duas pinturas. Na que se encontra na parte superior, existe uma representação da Moça Nova. Na segunda, que está localizada no final do painel, é possível verificar o *Turi* (curral). Próximo a essa pintura, encontra-se uma nota explicativa informando o tipo de material utilizado para fazer o *Turi*, e onde ele é construído. Conforme a nota, o *Turi* é feito de talos de buriti (*Mauritia flexuosa*). Uma vez que

ele é um elemento cenográfico da festa, ele é construído na casa de festa e sua confecção é acompanhada pela batida do tambor. Quanto à pintura da Moça Nova, logo abaixo reproduzo o texto que se encontra em um dos quadros explicativos. Nele é possível verificar o passo a passo da pintura. Segue a nota:

A primeira pintura da moça é feita com sumo de jenipapo.
Inicialmente se traçam linhas sobre seu corpo.
Depois o corpo é todo coberto com o mesmo jenipapo, menos o rosto.
A segunda pintura é feita com urucum.
Sobre esta linha de cor vermelha, são aplicadas penugens brancas de pássaros.
Por último a moça recebe seus enfeites: cocar, manto, tanga de miçangas, colares e outros (texto que se encontra no museu).

Por fim, três informações para concluir a apresentação dessa seção. A primeira delas é em relação aos objetos musicais. Os três instrumentos são idênticos. Trata-se de três bastões acompanhados por feixes de sementes; a segunda é que existe um outro instrumento musical (casco de tracajá) que está preso ao teto por uma corda. A terceira informação é em relação às esculturas. Com exceção da Moça Nova, que é fácil de ser identificada, as outras três esculturas não possuem nenhuma referência. Por fim, apresento uma amostra de uma apresentação feita por Santo Cruz a um grupo de visitantes. Após o relato, apresento uma foto (figura 25) para ilustrar a maneira como os materiais encontram-se organizados. Segue a apresentação:

Aqui nesse local fica a cerimônia da *Moça Nova*. Cuia para servir a bebida, forno para fazer pé de moleque, beiju. Esses são instrumentos sagrados: aricana, tamborim, bastão de dança. Tudo faz parte da cerimônia. Aqui, a Moça Nova (apontando para a escultura). Na primeira menstruação ela fica separada. A moça é guardada por um ano. Nesse período, seus pais preparam a roça, fazem a casa de festa. Os parentes ajudam a preparar. Mandam os parentes caçarem. A festa é diferente de uma igreja. Aqui em Benjamin, por exemplo, quando chega dezembro tem a festa da Imaculada Conceição. A paróquia faz arraial. Todo mundo compra para ajudar a igreja. Na festa da Moça Nova, junta todo mundo e ninguém paga nada. Um dos visitantes pergunta: Nos dias de hoje, as famílias ainda fazem esse ritual? Santo Cruz responde: Olha, nos dias de hoje é muita representatividade. Não é muito natural, porque a moça com doze e treze anos não pode ficar muito tempo guardada por causa da escola. Então a mãe, os parentes, fazem uma cerimônia bem pequena. Chama o pajé para dar, fazer oração, e fazer a pintura com jenipapo. Aí a moça já pode casar. O mesmo visitante pergunta: Para os homens tem alguma coisa? Santo Cruz responde: Sim! Naquele momento em que pinta o pescoço com jenipapo que é pra ele conseguir ajeitar a voz dele. Durante a cerimônia, a criança também pode ser pintada. O visitante torna perguntar: Ainda se arranca os cabelos ou já modernizaram com a máquina e com a tesoura? Santo Cruz responde: Tem canto que ainda arranca. Mas a maioria só corta com a tesoura. Só que na hora da cerimônia a moça não pode estar olhando, por isso usa esse cocar. Não pode ver. Só depois que termina a cerimônia ela pode olhar.

Enquanto acontece a cerimônia ela não pode olhar ninguém (Santo Cruz, comunicação pessoal em 29 de março de 2022).

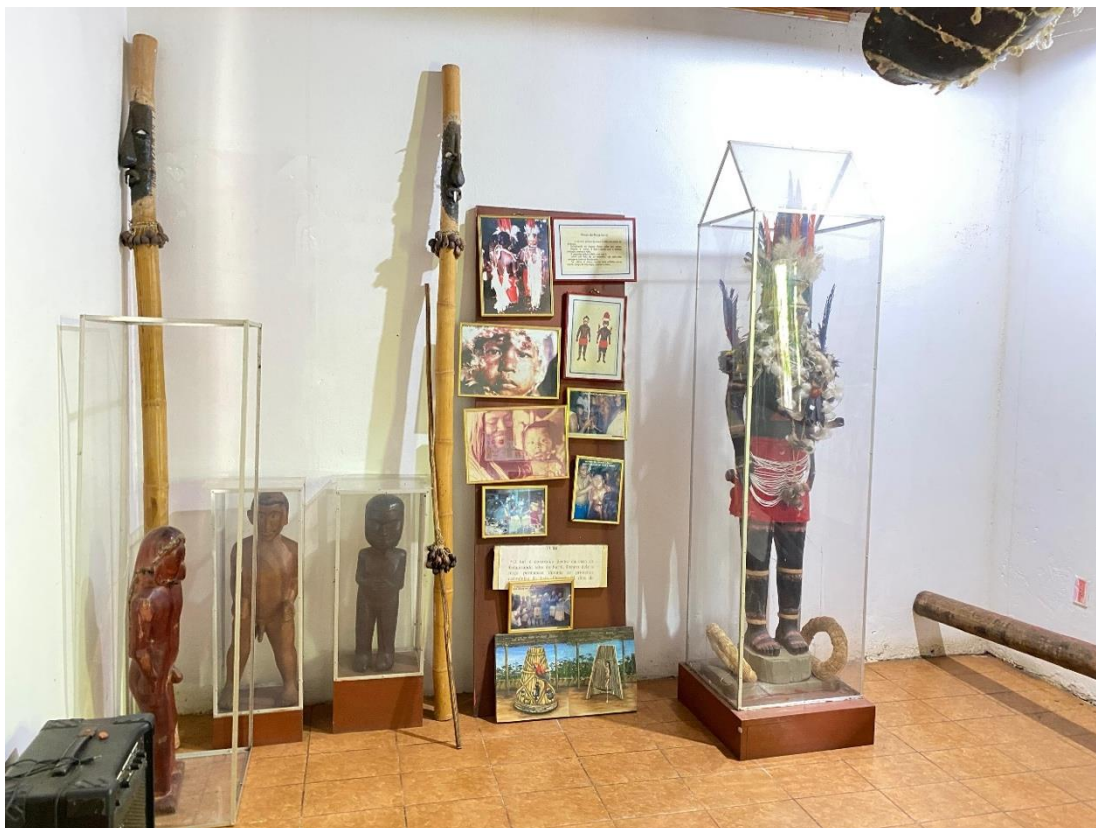


Figura 25 – último conjunto de artefatos da seção dedicada à Festa da Moça Nova. Foto: Mateus dos Remédios, 2023.

Cruzando o corredor principal, nos deparamos com outros três ambientes que são interligados por meio de arcos. Na sala principal, termo usado para definir a primeira sala, encontram-se os seguintes elementos: à esquerda de quem entra, dois pilões de madeira; à direita: um cocar, uma escultura de uma onça, a pele de um animal, o quadro de um índio xavante, um colar xavante acompanhado da informação de que a peça é usada pelo cacique ou guerreiro xavante e, o que me chamou atenção, um diploma recebido por Nino Fernandes em 2005, em função de sua contribuição para a cultura brasileira (figura 26). Após esse artefato, atravessando um arco localizado à esquerda deste objeto, se acessa um segundo ambiente, no qual encontram-se expostos outros objetos.

Na época que iniciei o trabalho de campo, havia um quadro das terras indígenas ticunas que apresentava diversas avarias abandonado em um dos cantos da sala. Em 2023, mesmo sem sofrer nenhuma intervenção, o quadro foi recolocado como parte da exposição relacionada ao mito de origem. Além deste quadro, havia nesta sala um móvel com diversos objetos de madeira. Entre esses objetos, era

possível verificar uma réplica de um barco de transporte de passageiros, chamado na região pelo nome de “recreio”, canoas e alguns animais feitos de madeira (figura 27). Retornando para a sala principal, existem outras réplicas de animais feitos de madeira e uma seção dedicada à brincadeira de crianças. Nesta seção, existem uns poucos materiais relacionados a essas brincadeiras.

Atravessando um novo arco, nos deparamos com a seção dedicada às máscaras rituais (figura 28). Assim como na seção dedicada à Festa da Moça Nova, esta sala é uma das mais visitadas. Muito provavelmente essas seções chamam atenção em função do exotismo de seus objetos. Ao todo, a seção conta com a presença de dezoito máscaras. Do ponto de vista expositivo, alguns desses objetos são acompanhados por suas etiquetas, nas quais é possível identificar o local e a pessoa que confeccionou o objeto. No entanto, a falta de informações sobre o uso das máscaras e nome de cada personagem dificultam a compreensão da seção. Logo abaixo, transcrevo um pequeno trecho de uma apresentação feita por Santo Cruz em relação a essas máscaras e, em seguida, algumas fotos que ajudam a visualizar o cenário até aqui apresentado.

Tudo pertence àquela Festa da Moça Nova. Então isso aqui, na primeira Festa da Moça Nova, as pessoas, os Magütas, eles sabiam falar com os animais, com os sobrenaturais, os espíritos da mata. Espírito da água, da cobra grande, espírito das aves, espírito do ar, do sol, das estrelas, da lua. Então os Magüta sabiam. Inclusive até hoje quando ele olha... então esses animais, essas máscaras são uma representação desses animais que vieram homenagear a primeira Moça Nova que aconteceu naquele momento. Lá no Éware. Quem consagra as máscaras são os pajés. O pajé ele faz oração, ele sonha e manda fazer tal máscara (Santo Cruz, comunicação pessoal em 6 de maio de 2022).



Figura 26 – Setor onde se encontra o colar Xavante. Foto: Mateus dos Remédios, 2023.



Figura 27 – Armário com objetos de madeira e mapa da área indígena ticuna. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2022.



Figura 28 – Seção dedicada às Máscaras Rituais. Foto: Mateus dos Remédios, 2023.

Por fim, antes de passar para o próximo ponto do capítulo, apresento alguns elementos que contribuíram para definir o título deste subcapítulo. Quando me deparei pela primeira vez com o artigo de Jussara Gruber, me chamou atenção a afirmação que o museu estava incompleto. Daí ela conclui: “essa qualidade de algo inacabado, sempre sujeito a transformações, faz a sua riqueza: ser espelho de uma cultura que se recria a todo momento” (Gruber, 1994, p. 91). Ora, essa afirmação me fez olhar para o Museu Magüta como um organismo vivo, ou seja, se é verdade que ele está em construção, quais os elementos que comprovam essa vitalidade? Ao chegar no campo, meu olhar estava a todo instante procurando responder a essa questão.

O segundo elemento que reforça o binômio vida/movimento nasce da compreensão do museu enquanto casa. Dentro dessa perspectiva, Jussara Januário é quem assume a curadoria, pois é ela quem movimenta as peças que se encontram no Museu. Na verdade, nesse movimento que pode ser analisado por diversos ângulos, está uma leitura da cultura sob a perspectiva da mulher. Durante o trabalho

de campo, não faltam exemplos para justificar essa leitura – além dos acontecimentos em torno do deslocamento dos objetos do setor de cestaria e da identificação dos heróis míticos. Um outro dado que reforça essa leitura são as diversas alterações ocorridas no espaço interno do museu no período de 2022 e 2023. Quando colocadas lado a lado as fotos desse período, é possível identificar as diversas alterações no cenário expositivo. Por fim, relato aqui outro acontecimento presenciado por mim durante o trabalho de campo.

No dia dezenove de abril cheguei ao museu por volta das 8h30. Como sempre, só havia uma banda da janela aberta. Chamei por Jussara e ela imediatamente veio ao meu encontro. Perguntei a que horas o museu iria abrir. Ela me respondeu dizendo que o museu não iria funcionar, pois estava aguardando o pessoal do CETAM (Centro de Educação Tecnológica do Amazonas) que vinha buscar algumas peças do museu para enfeitar o prédio que seria inaugurado no dia seguinte. Aquela informação me chamou atenção em razão de seu significado. De posse dessa informação, me programei para ir à inauguração do lugar. Chegando lá, me deparei com várias peças do museu espalhadas pelo prédio. Portanto, estava diante de um fenômeno quase que impensável se comparado com a burocracia dos museus. Muitas vezes, os pesquisadores enfrentam uma verdadeira batalha para acessar reservas técnicas e documentos do arquivo. Neste caso, o objeto de arte vai ao encontro das diversas realidades. Quando perguntei a Santo Cruz dos motivos pelos quais as peças estavam ali, ele me respondeu: “Elas foram feitas para serem vistas! Isso dá vida a elas!”. E assim, são essas as questões que me fazem olhar para o Magüta como algo vivo e em movimento.

3.2

Museu dos Missionários: o Ticuna da vitrine e das mídias

Tendo concluído a apresentação da exposição do Magüta, é hora de embarcar em uma nova viagem. Desta vez, o destino é a Itália, ou, se assim desejarem, a pequena cidade de Assis, que, como já disse no capítulo anterior, é uma cidade medieval, construída majoritariamente de pedra. Chegando a Assis, nosso destino é a rua São Francisco. Ali encontra-se o Museu dos Missionários dos Índios ou o Museu dos Missionários da Amazônia (MUMA). No próximo capítulo, apresento as questões relacionadas a essa dupla identificação.

Antes de iniciar o percurso pelo museu, faço uma apresentação geral de sua estrutura física e do modo como está organizada a exposição. Assim como no Museu Magüta, em que a exposição já começa do lado de fora do museu, através da casa de festa (barracão de palha) dos Ticuna – que transitam pelo espaço atrás de benefícios, daqueles que aguardam a hora de voltar para a sua comunidade, ou até mesmo pelas crianças que constantemente estão brincando no espaço – o MUMA inicia sua exposição na própria fachada do museu, pois, no meio daquela parede de pedra, existem alguns elementos que informam o visitante o tipo de exposição que existe no interior do museu (figuras 29 e 30). Do lado direito da porta de acesso, encontra-se uma vitrine com uma pequena amostra de elementos da fauna e da flora amazônica. Neste cenário, ganha destaque uma arara azul e um filhote de jacaré. Na vitrine que se encontra do lado esquerdo da porta de entrada, existe uma tela que reproduz um vídeo com as informações relacionadas ao funcionamento do museu e do serviço por ele ofertado. Além dessas informações, o vídeo apresenta diversas imagens da Amazônia.



Figura 29 – Fachada do MUMA. Ao fundo, a Basílica de São Francisco. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.



Figura 30 – Fachada do MUMA vista de frente. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

Do ponto de vista da exposição, o MUMA conta com os seguintes recursos: vídeo, artefatos, painéis explicativos, dioramas e terminais de computadores com informações relativas a cada seção. Em relação à estrutura física, possui um saguão principal onde está localizado o balcão de atendimento e uma pequena sala de espera, além de uma sala de conferência que está localizada no subsolo. São três andares. Os dois primeiros andares são equipados com um saguão e duas salas; diferentemente desses dois andares, o terceiro dispõe de um único salão. Pintado em um tom de marrom, similar à cor do hábito capuchinho, o museu é equipado com acessibilidade, sistema de iluminação de vigilância e de combate a incêndio. De modo geral, a estrutura física encontra-se em perfeito estado de conservação.

Em relação à exposição, com exceção de um instrumento musical, todas as peças são protegidas por vitrines. Porém, a maioria delas não possui qualquer tipo de identificação. De fato, o único “catálogo” feito até o exato momento não obedece ao critério técnico de identificação das peças. Na verdade, trata-se de um livro com fotografias do acervo, acompanhado de informações gerais sobre a Amazônia. Esse livro foi publicado em 1994 pelo frei Luciano Matarazzi. No que toca ao

funcionamento do museu, no início da pesquisa havia apenas uma secretária. Todavia, um mês antes de concluir a pesquisa, foi contratada mais uma secretária para ajudar no atendimento aos visitantes. De acordo com a secretária Eleonora Bettisorbelli, a cada três meses o museu contrata uma empresa especializada para fazer a higienização de todos os objetos, sobretudo daqueles materiais oriundos da floresta. Atualmente, não existe visitas acompanhadas. O museu conta com sistema de autoguia, disponível nos seguintes idiomas: italiano, inglês e português. As placas explicativas só estão disponíveis em italiano e inglês. Na entrada de cada andar existe um mapa do prédio indicando sua localização e uma placa com o nome de cada seção. Dito isso, iniciemos a nossa visita.

O saguão principal do museu é todo feito em estilo românico. De fato, apesar do museu ter passado por uma grande reforma em 2010, o saguão principal conservou a arquitetura antiga. Assim, é nessa estrutura de pedra que se encontram os primeiros grafismos referentes à exposição. Ao passar pela porta de entrada, o visitante se depara com um vídeo do encontro das águas. Abaixo dessa tela, encontra-se uma pequena réplica da fauna e da flora amazônica. No centro deste cenário existe uma anaconda e um pequeno filhote de jacaré. Na placa explicativa, intitulada “O encontro das águas”, se apresenta esse fenômeno natural causado pelo encontro dos rios Negro e Solimões como chave de leitura para compreender a diversidade amazônica. No final da nota, essa diversidade, inicialmente atribuída à natureza, é aplicada para entender o encontro de civilizações. Diz o texto: “É a metáfora do encontro entre duas civilizações completamente diferentes, que vão se conhecendo aos poucos” (texto que se encontra no museu).

Do ponto de vista pessoal, através da metáfora do encontro das águas, o museu tenta amortizar o impacto da ação evangelizadora sobre os povos indígenas. No entanto, é sabido que isso não foi um movimento pacífico. Não por acaso, os papas – tanto Bento XVI quanto Francisco – pediram perdão aos indígenas pelas atrocidades causadas por membros da Igreja. Uma vez que ainda estamos na porta do museu, junto desses elementos até agora apresentados existem dois avisos: o primeiro é uma autorização permitindo fotografar a exposição; o segundo se refere a uma caixa destinada à contribuição, pois, de acordo com a descrição, o museu sobrevive dessa contribuição. Para motivar ainda mais a contribuição, menciona-se o fato de que, através dessa ajuda, o visitante participa diretamente da missão dos frades na Amazônia. Antes de chegar no saguão principal, há uma escada que dá

acesso ao pequeno auditório que se encontra no subsolo do museu. Ao longo da escada, encontram-se diversos exemplares de peixes da Amazônia (figuras 31 e 32). A sala dedicada ao frei Luciano Matarazzi comporta cerca de cinquenta pessoas. Na sua entrada, uma pequena placa conta a contribuição do frei para a vida deste museu.

Retornando ao saguão principal, há um balcão que serve para delimitar o espaço de trabalho da atendente. No plano principal, existe uma tela interativa, acompanhada de duas placas explicativas. A tela, apesar de não estar funcionando, reproduzia a imagem de frei Antonio Tofanelli dando boas-vindas aos visitantes. No que concerne ao conteúdo das placas, a da esquerda apresenta a importância da missão para os capuchinhos da Úmbria e a necessidade de tornar essa história conhecida. Nessa descrição, aparece nitidamente o sentimento presente na exposição. Diz um trecho do texto:

Como nas relações entre pessoas que se amam, este museu recolhe os sinais concretos do afeto que existe entre os capuchinhos da Úmbria e os povos da Amazônia. A necessidade de querer dizer aos outros o quanto nos amamos desde 1909. O que os visitantes encontrarão exposto, recontado, reconstruído é o que torna dois mundos culturalmente distantes, mas fraternalmente próximos. Nós capuchinhos da Úmbria, graças aos povos da Amazônia e aos índios do Alto Solimões, compreendemos como é verdade que a diversidade é uma riqueza. Uma riqueza mútua, de valor inestimável.

Na placa do lado direito, é apresentada a história do museu. Destacam-se, nessa narrativa, três elementos: a apresentação do museu como etnográfico, a ideia do missionário como herói, e o fato de ser o primeiro museu Missionário multimídia do mundo. Diz o trecho alusivo a essa informação:

O “Museu Etnográfico” encontra-se totalmente remodelado, depois de ter sido fotografado, catalogado e preservado todo o material recolhido. Uma parte, a mais importante, ainda está em exibição. Por ocasião dos 100 anos da presença missionária capuchinha na Amazônia Ocidental, a Província Seráfica da Úmbria decidiu destacar o valor da missão e o heroísmo de seus missionários, requalificando o “Museu Etnográfico” e transformando-o no primeiro museu missionário multimídia no mundo (texto que se encontra em uma das placas do museu).

Do lado direito desse material, existe uma pequena sala de espera, em que são apresentados os diversos projetos desenvolvidos atualmente na Amazônia⁸. Saindo

⁸ Em relação a esses projetos sociais, a sala é ilustrada com cinco placas, nas quais se menciona o nome dos projetos e sua finalidade. São eles: Crianças de Fátima, destinado a atender crianças em

dessa pequena sala, quase atrás do balcão, de forma bastante escondida, encontra-se uma placa com o nome das pessoas envolvidas no projeto de reestruturação do museu. Durante o trabalho de campo, neste mesmo saguão, havia um presépio em exposição. De acordo com a secretária, ele seria desmontando. Porém, até o momento da minha saída, este presépio permanecia no local (figura 33).



Figura 31 – Peixe Pirarara. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

situação de vulnerabilidade; Formação e tradição, destinado ao trabalho de resgate cultural dos Ticuna; projeto Curupira, dedicado ao esporte; Adote um formando, cujo o objetivo é formar novos capuchinhos no Amazonas; e, por fim, a Casa de Apoio Frei Mario Monacelli, que é uma casa que abriga pessoas portadoras do vírus HIV.



Figura 32 – Peixe Cui-cui. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

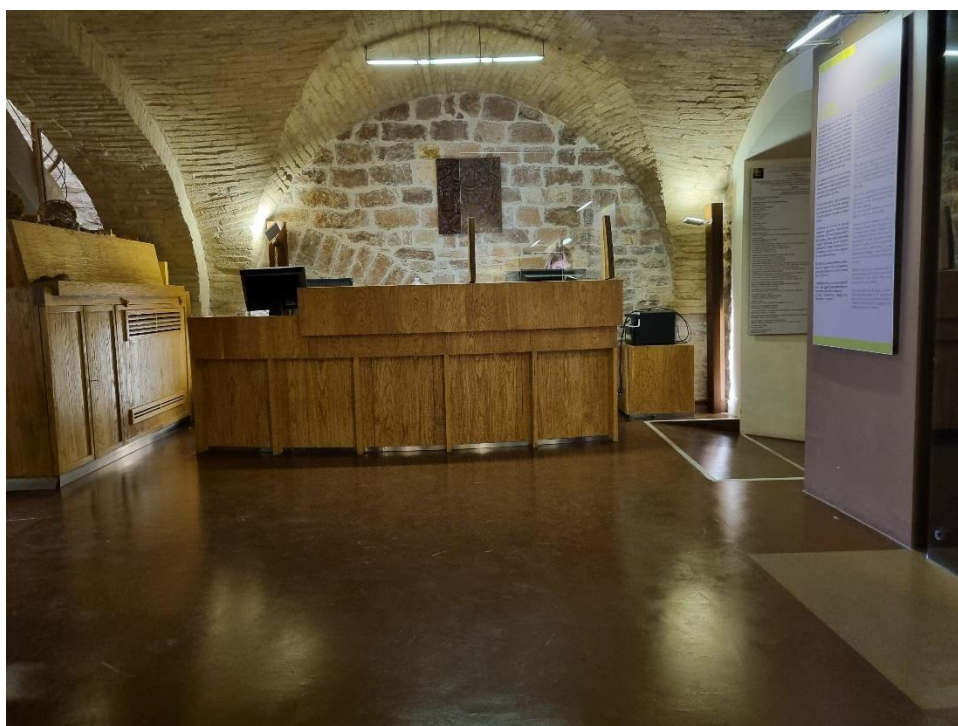


Figura 33 – Saguão Principal do Museu. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

É hora de nos dirigirmos ao primeiro andar da exposição. Antes de começar a subir as escadas, somos informados por uma placa que o tema a seção recebe o título de “Os índios e a missão”. Na medida que se vai avançando os degraus, a primeira coisa com que o visitante se depara é um conjunto de objetos que estão

fixados no alto da parede. Na medida que nos aproximamos, há uma placa informando que se trata de um conjunto de instrumentos de pesca feitos de madeira utilizados pelos Ticuna. Essa explicação genérica não especifica que se trata de três pares de arcos e flechas e de uma vara de pesca. Ainda subindo a escada, só que agora do lado direito, encontra-se uma grande peça circular que não se consegue identificar sua procedência. Chegando ao final da escada, somos recebidos por uma máscara ritual que se encontra do lado direito. No canto inferior esquerdo dessa vitrine, há uma legenda que apresenta a máscara como “símbolo do espírito da floresta ou demônios que tentam assediar a menina que está celebrando o ritual da Moça Nova”. Olhando para a parede central da sala, é possível visualizar uma placa com um texto explicativo, ladeado por um conjunto de nove lanças. Com o título “A linha do tempo”, o texto faz uma associação de diversos acontecimentos históricos, como, por exemplo, a publicação do primeiro manifesto futurista de Tommaso Marinetti pelo *Le Figaro*, a primeira vez que um americano chegou ao Polo Norte e a partida dos quatro primeiros missionários para a Amazônia.

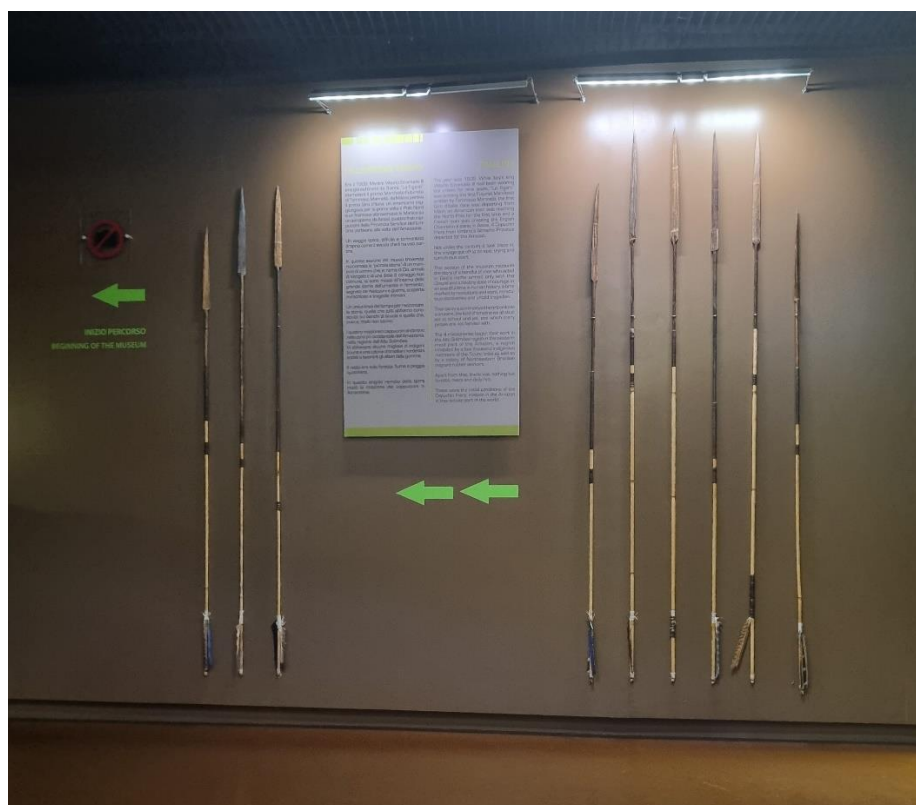


Figura 34 – Saguão do 1º andar. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

Uma vez que o tema da narrativa será analisado no próximo capítulo, por ora resta dizer que logo abaixo dessa placa existem algumas setas indicando que a exposição inicia pelo lado esquerdo da placa. Na sequência da exposição, encontra-se uma enorme tela ligada a um data show, que, apesar de não estar funcionando – de acordo com a secretária –, apresenta um vídeo com os primeiros missionários. Logo em seguida, na parede oposta a essa tela, existe um grande mural contendo a linha do tempo que destaca acontecimentos e personagens que marcaram os cem anos de presença dos capuchinhos da Úmbria no Amazonas. Terminado esse mural, nos deparamos com uma nova vitrine com sete máscaras e dois feixes de sementes que são utilizadas como instrumento musical. Na vitrine, existe uma informação geral apontando que as máscaras são utilizadas durante o rito da Moça Nova.

Seguindo o percurso indicado, é hora de entrarmos na sala 1. Logo na entrada da sala, a seção é identificada com o nome “O encontro de mundos distantes”. A exposição começa com um vídeo de frei Paolo Braghini mostrando o mapa das terras indígenas do Éware. Sua fala divide-se em três momentos, assim articulados: a importância da terra para os indígenas, a contribuição de frei Arsênio em relação à luta pela terra, e o trabalho das lideranças indígenas. Em seguida, a Ticuna Alice menciona em vídeo a importância do trabalho dos capuchinhos e, em particular, de frei Paolo Braghini para a criação da Associação das Mulheres Ticunas. Por fim, um homem de nome Oscar fala do processo de aquisição do terreno para a construção da nova igreja. Detalhe do vídeo é que os Ticuna falam na própria língua. A fala de todos é acompanhada por uma legenda em português. Logo abaixo, destaco o trecho em que frei Paolo Braghini, apontando para o mapa das terras, expõe alguns dados relativos a Belém do Solimões.

Estamos vendo essas duas áreas grandes. Esta azul chamada de Éware I que chega de Tabatinga até São Paulo de Olivença, e esta Éware II que chega de Benjamin até São Paulo de Olivença. A palavra Éware é o lugar mitológico onde o povo ticuna foi criado e junto a todos os outros povos do mundo. É uma terra sacra, sagrada. Quando o frei Arsênio chegou por aqui em 71, que se tornou paróquia indígena de Belém do Solimões, eram mais ou menos 60 casinhas, cabanas assim como os índios, mais acho que não superavam 500 pessoas. Hoje, são provavelmente mais de 4.000 índios só em Belém do Solimões. Contando as 63 comunidades, então este povo espalhado nos igarapés e nos lagos aos redores de Belém do Solimões, temos uma média de 17.000 índios morando nessa região (trecho transcrito do vídeo que se encontra na exposição).

Ao lado deste vídeo, encontra-se um texto explicativo com o título “O encontro de Mundos distantes”. Neste texto, fala-se do choque cultural vivido pelos

primeiros missionários italianos no Amazonas e da maneira como eles viam os indígenas, isto é, “um selvagem a quem levar a luz da civilização ocidental e cristã”. Todavia, retomando a imagem do encontro das águas, apresentam a Amazônia como um lugar marcado pelo encontro de diferentes civilizações. Para exemplificar o encontro dessas culturas, a figura de frei Fidelis de Alviano é mencionada com as seguintes palavras:

O primeiro missionário que começou a tecer sistematicamente e continuamente os fios com a cultura indígena foi o padre Fidelis de Alviano. Em meados da década de 1930, ele se envolveu com a realidade indígena sem hesitação ou preconceito. Sem sua coragem, a relação com os índios Ticuna jamais teria nascido. Ele marcou um caminho que outros depois dele seguiram e hoje continuamos a seguir. Nesta seção do museu você encontrará a história da aventura cultural, religiosa e humana que teve frades e índios como protagonistas (texto que abre a exposição da seção).

Ao lado desse texto, encontramos o primeiro acervo material da seção. Trata-se de uma máscara completa acompanhada de dois instrumentos musicais. Junto a esses objetos existem duas identificações: a placa fixada na parede apresenta a mesma legenda da vitrine localizada junto à escada, ou seja, de que as máscaras são “símbolo do espírito da floresta ou dos demônios que vão ao encontro da moça durante o rito da Moça Nova”; a segunda placa encontra-se fixada no canto inferior esquerdo. Nela se apresenta uma visão geral sob o uso das máscaras. A seguir, reproduzo na íntegra o conteúdo do texto:

Em toda a cultura indígena sul-americana, um ornamento característico é representado pelo uso de máscaras: na mentalidade ticuna elas representam os espíritos benevolentes da floresta ou, também, os demônios que tentam minar a menina durante o rito de “iniciação” na vida adulta, a “Moça Nova”. As principais máscaras são: a mãe do vento, o Jurupari (demônio), o Macaco (espírito maligno), que intervém sobretudo nas cerimônias. E depois há aquelas que representam o totem do clã a que pertencem: são usadas quando a família está em festa. Na cultura indígena há uma forte necessidade de representar tudo o que há de misterioso, bom e mau, para exorcizar seus efeitos; é possível que em diferentes circunstâncias as máscaras se tornem um símbolo de veneração e defesa contra os perigosos fenômenos naturais como furacões e chuvas torrenciais (texto que se encontra próximo à primeira máscara).



Figura 35 – Primeira vitrine da sala 1. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

Na vitrine seguinte, estão alocados seis objetos (3 suportes para fixar os tambores tocados durante a festa e 3 feixes de sementes). No canto superior da vitrine há uma descrição que apresenta esses objetos como totens. Diz a nota: “O totem é o símbolo da família de origem e é usado durante as festas”. Na sequência, encontramos uma tela interativa, na qual frei Enzo fala da importância das máscaras, dos adornos, das roupas e dos ritos para as sociedades sul-americanas. No caso dos Ticuna, diz a apresentação, esses adornos estão associados à identidade clânica. Segue um pequeno texto em que ele faz essa correlação entre esses adornos, o pertencimento clânico e a organização social ticuna:

Também a pintura do rosto e do corpo usada de modo especial por ocasiões das festas é feita com urucum vermelho e jenipapo preto-azulado, e faz parte legitimamente do repertório dos índios Ticuna. A variedade de pintura revela a que clã o indivíduo pertence, porque a organização social ticuna é em clã. A tribo é composta por cerca de trinta clãs e tem o nome de plantas ou de animais. O matrimônio é permitido somente entre membros de clãs diferentes, sem exceção (trecho da apresentação de frei Enzo).

Ao lado dessa tela interativa, encontra-se uma versão da gramática produzida por frei Fidelis de Alviano. No canto superior direito da vitrine existe uma pequena legenda identificando o nome do autor da gramática e o ano de sua publicação. Fora da vitrine, existe uma placa explicativa apresentando a gramática como “o exemplo mais original da relação que nasceu entre missionários e indígenas”. Em seguida, apresenta a oralidade como característica principal das línguas indígenas. Por fim, o texto menciona o esforço de frei Fidelis de Alviano em colocar no papel a língua ticuna, e a importância deste trabalho para a evangelização. Em sua conclusão, a nota diz que, apesar da missão capuchinha ter como objetivo a evangelização, é diferente daquele modelo resultou na extinção das civilizações pré-colombianas; agora, o índio não é mais visto como um homem a ser civilizado e cristianizado, “mas um ser humano com quem compartilhar as dificuldades objetivas que a vida ribeirinha acarreta”. E conclui: “Para atingir esses objetivos, era fundamental aprender e tornar acessível a língua ticuna”.

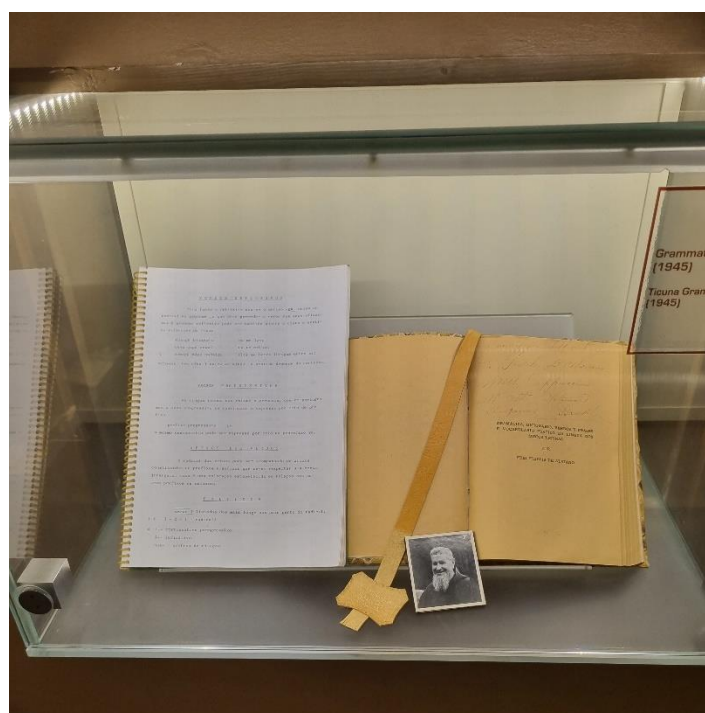


Figura 36 – Gramática produzida por Frei Fidelis de Alviano.
Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

Ao lado da gramática, existem duas vitrines dedicadas aos instrumentos musicais. Ao todo, são 29 peças, sendo que algumas estão duplicadas, como os maracás. Esses dois espaços compartilham a mesma descrição, colocada no canto

superior direito: “instrumentos musicais feitos de madeira e com materiais da floresta”. Essas vitrines são acompanhadas por um áudio que menciona que, com o final do ciclo da borracha, muitos colonos voltaram para o Nordeste. Com isso, os Ticuna voltaram a habitar as margens dos rios principais. Essa movimentação permitiu o contato mais intenso com os capuchinhos. Em seguida, como demonstração da riqueza cultural ticuna, a dança é apresentada como parte essencial da cultura ticuna, ou, como diz o narrador, “o elemento religioso e de socialização fundamental”. A partir dessas informações, o narrador passa a apresentar a Festa da Moça Nova. A seguir, o trecho relacionado à apresentação da festa.

A dança é a parte integrante da cultura ticuna, é o elemento religioso e de socialização fundamental. Por ocasião das festas mais importantes dança-se por vários dias quase sem parar – acontece principalmente durante os ritos ligados à passagem para a idade adulta. O exemplo mais significativo é a Festa da Moça Nova, que acontece quando a moça entra na puberdade. O ritual é complexo e se desenrola entre três e cinco dias ininterruptos, dia e noite, após meses de preparação, nos quais a moça é isolada e escondida da aldeia. Primeiro constrói-se um recinto-cabana no qual a moça é escondida, o curral. Então escondem-se também os instrumentos musicais que serão usados durante a festa. Esses são tabus para mulheres e crianças, não podem ser vistos enquanto a festa não tiver iniciado. Quando a festa começa, os homens da aldeia começam a tocar os instrumentos, entre os quais o principal é o aricana. O primeiro desses instrumentos é o toc-toc, um chifre de madeira paxiúba com cerca de seis metros de comprimento, uma espécie de megafone através do qual se fala e se canta; o segundo é o bu-bu, uma corneta com mais ou menos dois metros de comprimento, feita de casca de árvore. O som é agradável e suave. Além desses, os Ticunas possuem diversos instrumentos musicais mais tradicionais como xilofone, flautas, tambores, maracás, chocalhos. O instrumento mais antigo é o tantã, que servia para comunicação à distância. No museu podemos observar um exemplar muito grande com 165 por 90cm, mas o que desperta a curiosidade é a marimba, que é formada por uma série de placas de madeira dura, sobre as quais são dispostas, como ressoadores, abóboras secas e vazias com bambus grossos. Com a chegada dos colonos europeus, os Ticunas conheceram e apreciaram instrumentos de corda como o violão, mesmo não tendo ainda entrado na bagagem musical de suas festas tradicionais (transcrição de áudio relacionado aos instrumentos musicais).

Na sequência da exposição, existe uma versão do tantã e da marimba. Entre esses dois instrumentos encontra-se um terminal de computador para que o visitante possa acessar outras informações relacionadas à seção. Continuando nossa visita, encontramos duas máscaras e alguns pedaços de tururis (panos). A vitrine possui uma legenda no canto superior direito em que se lê a seguinte descrição: “costumes, instrumentos e objetos utilizados durante o rito da Moça Nova”. Ao lado da vitrine, existem duas placas: a primeira placa recebe o título “Rituais e Música”. Nela se fala da importância da música para a cultura ticuna. Com o título “Jóias, Ornamentos Típicos e Vestimentas”, a segunda placa discorre sobre o processo de

fabricação de vestes e adornos usados durante as festas rituais. De acordo com a descrição, além dos colares, que são fabricados a partir de diversos elementos, como sementes de plantas, dentes de animais, conchas e caramujos, há figuras de madeiras esculpidas em cascas de frutas tropicais e pulseiras construídas com osso entalhado da palmeira tucumã ou com fibras vegetais; a fabricação das roupas desperta maior curiosidade, pois elas são produzidas a partir do uso de um tecido fibroso obtido da casca de uma palmeira especial. Daí conclui a nota: “O tururi branco é usado como tapete e para fazer sacolas, mas o mais comum é para fazer máscaras. Há também o tururi vermelho, mas é menos valioso e é usado principalmente para esteiras”. Para exemplificar, as três últimas vitrines apresentam os seguintes elementos: a primeira contém vinte e um objetos identificados no canto superior esquerdo como “colares e braceletes”; na vitrine seguinte, é possível visualizar sete artefatos, entre os quais um cocar, dois colares, um bracelete e três anéis – no canto superior direito dessa vitrine está a inscrição: “cocar feito com as penas do rabo do papagaio e da arara que é colocado na cabeça da ‘moça nova’ após o ritual de corte do cabelo”. Por fim, na última vitrine, estão disponíveis 6 artefatos que se encontram sem nenhuma referência. Com exceção de um cocar feito com penas vermelhas, há um colar e quatro objetos em formato de pente. Terminada a seção, nos direcionamos para o quadro principal que se encontra em frente à escada de acesso.

Apenas para lembrar, estamos novamente diante do quadro designado “A linha do tempo”. Ao lado desse quadro, existe uma tela interativa em que frei Carlos Christoline fala basicamente dos desafios da vida missionária. Ao final de sua apresentação, menciona o surgimento das vocações autóctones como um sinal que aponta o fim de uma época e o início de uma nova fase. Ladeando a tela, há um conjunto de fotos que estão dispostas sem nenhuma referência e que retratam cenas da missão. Em seguida, nos deparamos com um grandioso mapa do Alto Solimões. Provavelmente, sobre este mapa era projetado algum tipo de imagem, pois, conforme se observa, o equipamento de projeção não se encontra no lugar. O mapa é acompanhado por um áudio em que é apresentada uma pequena história do Alto Solimões e da pedagogia missionária utilizada pelos capuchinhos. Quanto a isso, transcrevo abaixo o que diz a narrativa:

O estilo com o qual os capuchinhos úmbros construíram o apostolado seguiu em maior parte dos casos um esquema fixo: primeiro edificava-se uma igreja e logo

depois, ao redor dela, uma escola e uma enfermaria; depois, as atividades produtivas: oficinas mecânicas, fábrica de tijolos, oficinas para trabalhar a madeira. No caso de Benjamin Constant, a construção da igreja determinou o nascimento do povoado. Na realidade, a chegada dos capuchinhos no Alto Solimões significou alfabetização, catequese, cuidados médicos, desenvolvimento econômico, social e do trabalho. Foi interrompido o isolamento secular, e, dessa forma, a extrema periferia do Brasil tornou-se parte integrante do resto do país (transcrição do áudio que se encontra disponível no museu).



Figura 37 – Mapa do Alto Solimões 1º andar. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

Ao lado do mapa existe uma placa com o título “A missão ao longo dos rios”. Em geral, o texto apresenta as dificuldades vividas pelos missionários em relação às questões impostas pela natureza – são exemplos a questão da umidade, as chuvas intensas, os insetos, as patologias típicas das áreas equatoriais. Diz o texto que, apesar de terem que lidar com um ambiente tão diferente do seu, “os missionários capuchinhos souberam construir do zero o que faltava completamente no Alto Solimões: uma estrutura social”.

De acordo com a narrativa, para a consolidação desse trabalho, os capuchinhos lançaram mão do sistema de desobriga, que nada mais é do que o nome atribuído às longas viagens feitas para o interior da floresta, “em busca de uma população perdida, sem escolas, sem medicamentos e sem ferramentas para mudar seu destino”. E conclui: “Nestas salas contamos como nasceu a missão, como se consolidou, como conseguiu fazer do Alto Solimões um lugar menos isolado do

resto do mundo”. Na frente do mapa, existe uma escultura de uma mulher, que foi doada ao museu no final da exposição organizada pela artista Tonina Cecchetti. Essa exposição, intitulada “Mulher e Musa – as guardiãs sagradas da vida”, ocorreu no museu no período de dezembro de 2020 a janeiro de 2022. Em frente a essa escultura está disposto o objeto circular visualizado da escadaria, e que agora identificamos se tratar de uma arte ticuna identificada com o nome “Mãe do vento”.

A seguir iniciamos nossa visita à sala 2. Assim como na sala 1, na entrada há uma placa que classifica o tema da seção como “Uma Cultura a ser preservada”. Nossa visita começa pelos objetos que se encontram do lado esquerdo de quem entra. Neste caso, estamos falando de uma vitrine com dez esculturas de madeira, em que prevalece a representação de seres humanos, identificados no canto superior da vitrine como “esculturas em madeira”. A vitrine seguinte continua explorando as esculturas de madeira, mas, diferentemente da anterior, privilegia os animais silvestres. Ao todo são 42 artefatos divididos em duas prateleiras. Na sequência do percurso, existe uma placa que tem como objetivo explicar o título da seção. O texto, com o título “Uma Cultura a ser preservada”, inicia indicando ao visitante a localização geográfica do povo ticuna. Em seguida, faz uma digressão a respeito da origem desse povo e, por fim, acentua que a seção tem como objetivo apresentar alguns aspectos relacionados à cultura oral ticuna e às tradições que chegaram até os dias atuais. Nesse sentido, diz o texto, em função das mudanças operadas pelo tempo, os Ticunas quase desapareceram. Ainda assim, desde os anos 1980, existe um esforço para recuperar a originalidade dessa cultura. Diz o texto:

O tempo mudou a imagem original quase a ponto de fazê-la desaparecer. Depois do precioso trabalho dos três capuchinhos Fidelis, Jeremias e Arsenio, verdadeiros precursores em nível antropológico e religioso, desde os anos 80, graças também ao esforço conjunto das autoridades locais, da igreja, das associações indígenas e das organizações humanitárias, iniciou-se o trabalho de recuperação sistemática e científica de um patrimônio único pela sua originalidade e antiguidade (texto que se encontra no museu).

Acompanhando a dinâmica da sala anterior, após a essa placa, existe um terminal de computador contendo informações adicionais relacionadas ao tema da seção. Depois desse terminal, encontram-se outras duas vitrines. A primeira contendo 10 artefatos, identificados no canto superior direito como “jogos feitos com madeira e produtos da floresta”; a segunda contendo uma dezena de animais feitos em miniatura de sementes da Amazônia. Além desses animais, há um colar

e um exemplar da semente utilizada para a confecção desses objetos. Todo esse material está identificado no canto superior direito com o nome “miniaturas artesanais feitas com sementes”. Depois dessa sequência de artefatos, nos deparamos com uma tela interativa que não está funcionando de forma integral. Quanto ao conteúdo explorado pelo vídeo, trata-se basicamente da habilidade ticuna em produzir objetos de arte. Um dos exemplos utilizados pelo texto é aquele relacionado com a produção de pequenas canoas e com a arte da pintura. Em relação a essa, vale ressaltar a afirmação segundo a qual “a pintura é apresentada como uma “expressão cultural para os Ticunas”. Através dela, eles narram suas tradições, sobretudo aquelas ligadas aos numerosos mitos, que constituem o pilar central da sua identidade. E o texto conclui: “Podemos falar de uma verdadeira arte amazônica, que não só desenvolve a capacidade criativa de crianças e adultos, mas transformou o artesanato artístico num bem produtivo”. Ao lado dessa tela há uma vitrine com 23 cuias de diferentes tamanhos e ornamentos. No canto superior da vitrine, essas cuias são identificadas com a seguinte descrição: “recipientes feitos com a casca do fruto da cuieira”. Em seguida, o elemento a ser explorado é a palha. De fato, na vitrine seguinte, encontram-se 24 artefatos de palha identificados no canto superior direito como “objetos manufaturados feito de fibras vegetais e produtos da floresta”.



Figura 38 – Vitrine com artefatos de palha – sala 2 - 1º andar.
Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023

Ao fundo da sala, ocupando toda a parede, existe um cenário com alguns elementos da vida amazônica – como a rede, alguns cestos de palha, um tipiti e outros objetos. Na frente deste cenário, existe uma espécie de tela que reflete diversas cenas da vida ticuna: mulheres cozinhando, fazendo farinha, crianças ticanas estudando, uma família ticuna reunida. Todas essas imagens são acompanhadas da seguinte narrativa:

Até os anos 60 a tradição indígena Ticuna ainda estava firmemente ancorada no passado. O contato mais frequente com o mundo dos colonos brasileiro mudou inevitavelmente a cultura, os usos e os costumes, um exemplo disso é a vida doméstica. Hoje os Ticuna vivem em aldeias compostas por pequenas casas de madeira ou em alvenaria, usam panelas de alumínio, às vezes pratos e às vezes talheres. Não são raros os copos de vidro, pequenos móveis, cadeira de madeira. Não era assim no passado recente, o índio Ticuna vivia em uma cabana chamada maloca, na qual não faltava nunca uma rede fixada no teto para o descanso da tarde, mas, para dormir, deitava-se no chão sobre uma esteira. Muitos dos recipientes usados para comer e beber eram obtidos de uma planta chamada cuieira. Estes são limpos, cortados e decorados com frisos e desenhos com o suco da casca de cumaté, os maiores eram utilizados como recipientes para guardar sementes, banhar-se nas canoas e como bacia para dar banho nas crianças. Os Ticuna ainda hoje são muito hábeis na fabricação de objetos de madeira como conchas e colheres, que habitualmente são usados no preparo dos alimentos. Hoje em dia, como antigamente, comem sentados no chão pegando a comida com as mãos em um único prato colocado no meio da roda de comensais. Arroz, peixe, farinha de mandioca, são alguns da base da dieta quotidiana. Outros recipientes de uso doméstico comum são os cestos, grandes ou pequenos e com formas variadas, que fabricam entrelaçando as tiras obtidas do caule da palmeira tarumã, juncos e pequenos cipós e em geral são usados para transportar objetos e mantimentos. O artesão ticuna revela algumas surpresas, sobretudo na pintura – um exemplo característico é o tururi, um tecido fibroso que se extrai da casca interna da árvore capinuri, usado para preparar roupas, máscaras, bolsas e fantasias para as festas, e suscitam curiosidades os cestinhos de tatus e os leques coloridos. Esse tipo de produção doméstica e artesanal não desapareceu por completo, perdeu parte de seu caráter original, mas permite às novas gerações indígenas manter uma relação crível com o passado (transcrição do áudio que se encontra no museu).

Por fim, encontramos a última vitrine da seção. Nela existem onze artefatos identificados no canto superior como “ferramentas e objetos da vida diária: tigelas, jarros recipientes, vasos de barro”. Assim, concluímos a visita no primeiro andar. Agora, é hora de nos dirigirmos à escada que nos levará a conhecer mais um capítulo da exposição. Assim como no acesso ao primeiro andar, existe uma placa com o tema da seção. Neste caso, o tema proposto está apresentado com o título: “O Rio e a Floresta”. Na medida que se avança nos degraus, o visitante começa a visualizar uma vitrine que aparenta ser uma reprodução da floresta e seus respectivos animais. Chegando ao local, nos deparamos com um grande salão, que,

do ponto de vista estético, chama atenção pela sua configuração e grandiosidade. De fato, a vitrine anteriormente mencionada não só reproduz o ambiente da floresta amazônica como contém uma infinidade de animais taxidermizados que habitam a floresta. Para se ter uma noção do tamanho dessa vitrine, basta dizer que ela termina no terceiro andar. Além dos animais que estão dentro da vitrine, há uma série de outros pequenos animais que estão dispostos no piso do museu. De início, uma placa informa que essa coleção de animais foi recolhida pelos missionários no período entre 1930 e 1950, e já fazia parte da exposição do antigo museu. Ao lado dessa placa indicativa, encontram-se dois artefatos que não têm nenhuma indicação. Na verdade, trata-se de dois arpões utilizados para o serviço de caça. Em seguida, tem-se uma placa explicativa, cujo título é “Irmão Rio, irmã floresta”. O conteúdo da placa se resume em apresentar diversas informações relacionadas ao Rio Solimões: onde nasce, seus afluentes e as cidades banhadas por ele.

No segundo momento, o tema da floresta aparece com mais força. Para criar uma imagem que possibilite ao visitante ter uma noção do tamanho da floresta, se faz uma comparação entre o Alto Solimões e a Itália. De fato, diz o texto: “O Alto Solimões é uma imensa extensão de árvores e arbustos do tamanho de metade da Itália, cortada por um rio que às vezes parece um mar”. Como nas outras seções, aqui também existe um terminal de computador. Ao lado deste computador, encontra-se uma vitrine contendo os mais variados artefatos. Ao todo são trinta e cinco objetos, entre os quais se consegue identificar um arco, dois remos, sete bolsas contendo pequenas flechas e outros. No canto superior direito dessa vitrine, esses objetos são classificados com a seguinte inscrição: “Ferramentas de caça e pesca feitas de madeira: facões, arcos, flechas e punhais”. Na sequência, encontramos uma pintura retratando cenas da vida amazônica. Essa pintura é uma reprodução de uma das telas produzidas por frei Luciano Matarazzi para o antigo museu.

Como extensão dessa pintura, logo à sua frente, encontramos uma canoa, uma vara de pesca, três remos, uma malhadeira e um aturá (cesto utilizado para pesca). Próximo a essa canoa, precisamente do lado esquerdo, existe uma placa descrevendo esses objetos: “barco de madeira pequeno e leve utilizado para fazer pequenos trechos no Rio Solimões”. Continuando a visita, nos deparamos com um conjunto de artefatos relacionados à caça e à pesca. Esses objetos estão dispostos sobre uma mobília branca. Ao todo são quatro arcos e um feixe contendo diversas flechas e arpões. Detalhe, nenhum desses objetos possui identificação. Chegamos

finalmente à tela interativa, e embora se consiga escutar o áudio, a imagem não está funcionando. Conforme a descrição, o vídeo apresenta a influência da caça e da pesca sobre a alimentação ticuna. De fato, de acordo com a narrativa, a pesca é a principal ocupação dos índios Ticuna. E conclui: “aos rapazes, é ensinado a pescar desde criança. Aos seis anos, já passam horas e horas em uma canoa para treinar, e aos dez, doze, já são capazes de pescar para toda família” (transcrição de áudio que se encontra no museu).



Figura 39 – Reprodução da pintura de Frei Luciano Matarazzi – 2º andar.
Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023

A vitrine da sequência tem um colorido especial, pois, além de conter diversos elementos da fauna e da flora amazônica, comporta uma coleção de borboletas que chama atenção dos visitantes. Neste cenário, existe a réplica de uma castanheira. O áudio que acompanha a vitrine fala basicamente da fauna e da flora amazônica. Estamos quase chegando ao fim da apresentação da seção. Todavia, antes de chegar à vitrine principal, em função de seu tamanho, encontra-se uma enorme tela apresentando diversas atividades ligadas ao Rio Solimões, como pescaria, chuvas, crianças tomando banho, mulheres lavando roupa ou louça. Saindo desta imagem, finalmente nos deparamos com a vitrine mencionada no início da seção. Desta vez, a visão é ainda mais exuberante, pois desse ângulo se consegue ter uma noção em

relação ao seu tamanho, ao cenário, e à variedade de animais que ela conserva. Trata-se de um pedaço da Amazônia na Itália. Em outras palavras, é a vida talhada na pedra! Com exceção da placa que existe no início da seção, não existe nenhuma identificação dos animais e da flora que se encontra na exposição. O mesmo se estende para os animais que se encontram no piso do salão. No centro da vitrine, a árvore samaumeira aparece como o habitat natural dessa diversidade. No áudio que acompanha a vitrine, não por acaso, é a partir dela que se faz uma apresentação geral do cenário.



Figura 40 – Vitrine com Fauna e flora – 2º andar. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

Por fim, iniciamos nossa visita ao último andar da exposição. De acordo com a placa indicativa, é dedicado à “espiritualidade franciscana”. Ao longo da escada, se encontram três elementos: a minifloresta que inicia no 2º andar, um conjunto de zarabatanas colocadas na parede que antecede o primeiro degrau e, no alto da escadaria, um conjunto de remos. Esses dois últimos artefatos estão sobrepostos sobre uma superfície branca e acompanhados da seguinte legenda: “Zarabatana: arma de arremesso de ar, feita de madeira”; “Remo: instrumento de madeira pintada que permite manobrar uma canoa”. Assim como no piso anterior, esta seção está

organizada em um único salão. No Centro do salão, encontra-se um globo, como que representando a terra. A primeira placa explicativa tem como título “O Evangelho na Mala”. A partir da imagem da mala se apresenta a figura do missionário como alguém desapegado de tudo, até mesmo com o passado, pois, como diz o texto, “é um fardo inútil” a ser carregado. Nesta mesma mala, o Evangelho é a peça mais importante, pois, nele está o motivo pelo qual o missionário decidiu partir. Todavia, continua a nota, a história das missões cristãs – que é marcada por exemplos de heroísmo, martírio na América Latina – possui páginas sombrias e escuras. Ao concluir sua apresentação, a nota apresenta o Concílio Vaticano II como o responsável por uma mudança de rumo, concluindo:

Desde então, a missão tornou-se antes de tudo testemunho de partilha com os excluídos e oprimidos e o Evangelho, bagagem insubstituível do missionário, é conhecido como um verdadeiro instrumento de esperança para todo um continente, pois favorece o encontro com Jesus e proclama uma mensagem de salvação e libertação dirigida a todos (texto que se encontra no museu).



Figura 41 – Zarabatanas que estão dispostas na escada de acesso ao 3º andar.
Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

Como nas outras seções, aqui também existe um terminal de informática. Uma vez que o foco da seção é a vida missionária, o terminal contém três vídeos.

O primeiro vídeo apresenta o envio missionário de frei Carlos Chistoline para a missão no Amazonas; no segundo, uma entrevista com Dom Adalberto Marzi; e, por fim, uma entrevista com frei Luciano Matarazzi. A seguir, reproduzo três momentos dessa entrevista que julgo necessária para o tema deste trabalho:

Nasci em Gualdo Tadino. O que faço? Escolhi quando eu era jovem, aos 21 anos, a vida religiosa, logo sou um capuchinho. O superior me disse: é preciso que você se encarregue do museu. Respondi: mas o que posso fazer se não conheço a Amazônia? Entrei em contato com os missionários que voltavam, pedi que me contassem como era e depois li muito dos seus relatórios. E como me apaixonava cada vez mais, procurei fotografias e notícias dos primeiros missionários que tinham partido. Enfim, reconstruir uma história através desse tipo de fonte. Principalmente os padres missionários que voltavam, por exemplo, frei Fidelis de Alviano, que esteve quase sempre entre os Ticunas, e dos quais sabia tudo. Lembro que todas as vezes que voltava ele ia a Perugia, na sala dos notários, falar do seu trabalho com os Ticuna, e reproduzia a mímica das danças deles, era habilíssimo. Eu os imaginava mais selvagens, no bom sentido, obviamente. Eles têm um modo de viver tão distante do nosso, mas tem uma cultura própria de grande valor. É preciso mudar de opinião, quando se fala com eles, não se pode pensar que são gente isolada na floresta, índios dos quais podemos não saber nada (...)

(...) A TV não fala com frequência da Amazônia, mas quando fala desperta curiosidade porque a Amazônia ainda tem cheiro de aventura, de algo inexplorado, de inimaginável, mesmo que as vezes com tons excessivos. As pessoas da Amazônia são bem parecidas conosco. Aliás, são pessoas muito sociáveis. Mas ainda existe ainda uma Amazônia verde, de um certo modo selvagem. Existe, mas é impenetrável, não se vai lá. É tão densa que chega a ser escura. Árvores de 60 metros. O que alguém vai fazer ali? Nem animais há! (...)

(...) Há quantos anos existe esse museu? Há trinta anos! Há trinta anos falas da Amazônia, recolhes vestígios? É, eu gostaria de ter ido para lá e ficado. Em vez disso, me mandaram com um frei ao vizinho Paraguai. E, após alguns anos, vim para cá, no museu, por ordem do provincial. Reorganizei todo o material que havia. E então, procurei fazer o melhor. Mas o senhor queria ser missionário? Queria! Gostaria de ter ficado lá! Mas nós, frades, com voto de obediência, fazemos o que desejam os superiores (frei Luciano Matarazzi, entrevista que se encontra no museu).

Após o texto, há uma série de fotos da missão na Amazônia. Essas fotos não possuem nenhuma identificação quanto a ano e lugar. Junto a elas, encontra-se uma série de nomes que estão ordenados cronologicamente de 1909 a 2011. Os nomes estão fixados sobre uma estrutura arredondada, similar ao tronco de uma árvore. No fundo da sala, encontra-se uma enorme tela intitulada “Evangelização”. Nela é possível ver a imagem de São Francisco mais ao centro e outra em que ele está ajoelhado com o menino Jesus nos braços. Sobre estas imagens, estão dispostos dois textos explicativos. O primeiro fala da origem da missão e da figura do apóstolo Paulo; o segundo trabalha com o mesmo tema, só que o recorte histórico é baseado na figura de São Francisco e a maneira como a Ordem Franciscana desenvolveu esse legado. Ao lado dessa tela, continua a vitrine iniciada no segundo

andar e que contém as borboletas. Na sequência, encontramos uma outra tela. Desta vez, as imagens reproduzidas são a de Jesus Cristo chamando São Francisco, e de São Francisco sendo coberto pelo bispo na famosa passagem em que ele fica nu diante do pai. Sobre essas imagens está estampada a seguinte poesia:

Onde está o amor e sabedoria/ não há medo nem ignorância
Onde há paciência e humildade/ não há ira nem perturbação
Onde há pobreza com alegria/ não há ganância nem avareza
Onde há tranquilidade e meditação/ não há pressa nem dissipação
Onde o temor do Senhor guarda a sua casa/ aí o inimigo não pode entrar
Onde há misericórdia e discrição/ não há supérfluo nem aspereza.



Figura 41 – Tela com a imagem de São Francisco – 3º andar.
Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023



Figura 42 – Cenário do 3º andar. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023

3.3

A arte ticuna: entre a casa e a vitrine

Compreender o interstício que existe entre o Museu Magüta e o Museu dos Missionários da Amazônia (MUMA) não é uma tarefa muito fácil, pois, apesar de ambas as exposições se constituírem a partir dos artefatos ticunas, elas possuem características completamente diferentes. Até o exato momento, já é possível perceber que essas diferenças não se dão apenas no campo histórico, isto é, o contexto em que esses museus foram pensados e os personagens envolvidos; senão, nas questões relacionadas à estrutura desses museus. Na sequência, ainda relacionado ao tema dos artefatos, apresento alguns elementos identificados no confronto entre o trabalho de campo e o teórico, e segundo os quais é possível estabelecer o diálogo entre esses museus. Para isso, trago para a discussão algumas etnografias relacionadas a esses museus. Em síntese, se pretende demonstrar como essas exposições foram pensadas, as mudanças ocorridas ao longo do tempo e, por fim, os pontos de contato entre essas experiências.

No caso do Museu Magüta, o estudo passa por dois textos que considero emblemáticos do ponto de vista cronológico. O primeiro deles foi escrito por Jussara Gomes Gruber em 1999 com o título *Museu Magüta*. A escolha por esse texto, antes de ser algo aleatório, tem um significado importante, pois a autora foi uma das assessoras responsáveis pela fundação e organização do Museu Magüta. Embora o artigo seja bastante sucinto, ele fornece algumas pistas que servem para analisar as mudanças ocorridas no museu. O segundo texto é a tese de doutorado da também antropóloga Nilza Silvana Nogueira Teixeira. Apresentado em 2022 como conclusão do curso de Pós-Graduação em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas, o estudo se propõe a pensar, a partir da trajetória dos objetos ticunas que compõe a exposição do Museu Magüta e de outros museus espalhados pelo mundo, as mudanças ocorridas no museu e as estratégias utilizadas pelos indígenas para a sua manutenção.

O texto de Jussara Gruber contém diversas informações relacionadas à organização da exposição quando da inauguração do Magüta. Do ponto de vista estrutural, além da exposição dos artefatos, o museu contava com uma biblioteca, que, conforme as palavras da autora, recebia anualmente cerca de mil crianças e jovens. Do ponto de vista do método expositivo, o museu contava com visitas guiadas. Em geral, Constantino Lopes e Jaime Custódio, este mais ligado à biblioteca, eram os responsáveis por acolher e acompanhar os grupos de visitantes. Outro fato que chama atenção é aquele relacionado com a identificação dos artefatos. Inicialmente, todos os materiais eram acompanhados por pequenas etiquetas indicando o autor e o local em que a peça foi produzida. De fato, a autora chega a mencionar que, antes mesmo da inauguração, o museu já contava com cerca de 420 peças devidamente registradas e fichadas. A formação do acervo foi fruto de um processo que envolveu diversas atividades, como entrevistas com os anciãos, oficinas, consultas fotográficas e formação de pessoal. Daí porque o acervo, além das doações voluntárias, significou para os Ticuna a possibilidade de apresentarem seus talentos artísticos. De fato, a confecção dos artefatos mobilizou especialistas de determinadas técnicas ou categorias de objetos e, ao mesmo tempo, ajudou a recuperar objetos em processo de extinção, como, por exemplo, a zarabatana. Assim, a seleção dos objetos da exposição adotou como principal critério aqueles de “maior significação cultural e afetiva” (Gruber, 1999, p. 90). Ainda relacionado ao método, a autora informa que a exposição foi organizada a partir da seguinte

metodologia: além dos artefatos, cada seção seria composta por textos explicativos, fragmentos de narrativas míticas, sequências de fotos e desenhos. Para além dessas informações, que considero estarem ligadas à pedagogia do museu, outra questão que o texto revela diz respeito a alguns artefatos que atualmente não se encontram mais no museu, ou foram realocados para outros ambientes. Dentre esses objetos, a autora menciona a existência de um jardim que, de acordo com ela, continha algumas espécies botânicas utilizadas pelos Ticuna para a confecção e decoração de seus objetos. Provavelmente, no lugar desse jardim, foi construída a casa de festa e as salas construídas por Nino Fernandes para abrigar a Associação de Mulheres e uma pequena loja para a venda de artesanato. Assim como esse jardim que não mais existe, durante o trabalho de campo, me deparei com a ausência de outros objetos – por exemplo, alguns colares, braceletes, de um *Turí* descrito pela autora como parte da seção dedicada à Festa da Moça Nova. Além desses objetos que não fazem mais parte da exposição, existem aqueles que foram realocados, como o quadro ilustrativo às terras indígenas do Éware. De acordo com Jussara Gruber, era esse quadro que iniciava a exposição do museu. Por ocasião do meu trabalho de campo, esse mapa estava abandonado em uma sala nos fundos do museu. Em substituição a esse material, o mito de origem, representado através das esculturas dos heróis míticos, passou a ser o abre-alas da exposição. Em 2023, o mapa foi restituído ao seu lugar de origem. Por fim, na seção dedicada à Festa da Moça Nova, menciona-se a existência de um *Turí*. Todavia, esse objeto não se encontra mais no museu. Já a mobília, ou seja, os painéis, os cubos de madeira e as vitrines que protegem alguns artefatos, estes ainda fazem parte do projeto expositivo do museu.

A tese de Nilza Silvana relata uma série de alterações estruturais ocorridas no museu, como aquela realizada por Nino Fernandes em 2005. Na ocasião, ele construiu a sala para acolher a Associação das Mulheres Ticuna e a sala destinada à loja para venda de artesanato. Juntamente com essa estrutura, nos fundos do museu foi edificada uma sala destinada ao arquivo e a uma biblioteca. Para além dessas informações, em relação à exposição e aos artefatos, a autora apresenta alguns elementos que colaboram com essa pesquisa. Assim como Jussara Gruber, Nilza relata que o acervo foi construído baseado em fotografias de objetos ticunas espalhados pelos museus. Além do Museu Goeldi, no Pará, e do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, a autora cita o Museu Fünf Kontinente, de Munique, e o Museu Etnológico de Berlim. Outro dado bastante curioso diz respeito ao catálogo do

Magüta. Segundo a autora, o primeiro livro contava com o registro de 420 peças. Com o desaparecimento desse livro, em 2007 iniciou-se um novo registro. De acordo com esse registro, que inicia a contagem a partir das peças que estavam no depósito, havia 262 peças. Todavia, em relação a esse livro, existem alguns dados divergentes, pois, referente aos objetos que estão na exposição, aparecem duas numerações. A primeira conta 249 peças; a segunda, 318 registros. O recorte de gênero também é contemplado na análise da autora, Segundo ela, homens e mulheres contribuíram com elementos relacionados às suas atividades. Enquanto as mulheres são as principais detentoras da técnica associada às cerâmicas – são elas que sabem manipular o barro –, os homens contribuem com o trabalho relacionado à madeira. Por isso se entendem as esculturas e os objetos relacionados à caça e a pesca. A descrição da exposição narra a existência de uma tela identificada com o nome de *Tururi-inho*, feita por Lúcio Cordeiro, da aldeia de Feijoal (figura 34).



Figura 43 – tela de Lúcio Cordeiro. Fonte: Teixeira, 2022, p. 107.

Em relação aos objetos que foram acrescentados à exposição inaugural, a autora identifica dois novos curadores, ou seja, a pessoa de Nino Fernandes e do Pajé Paulino. Para se ter uma ideia, em relação a esse último, ele acrescentou uma foto sua no quadro dedicado aos capitães do CGTT (figura 35).



Figura 44 – Quadro dos capitães. Fonte: Teixeira, 2022, p. 118.

No caso de Nino Fernandes, dentre os diversos artefatos que ele introduziu no museu, as esculturas dos heróis míticos são as mais significativas do ponto de vista da narrativa. Essas esculturas foram esculpidas por artesão da comunidade de Bom Caminho. Em relação a esse conjunto alegórico, a autora informa que, juntamente com os gêmeos *Y'oi* e *Ipi*, foram confeccionadas as imagens de *Mowacha* e de um *Curupira*. E conclui: “a outra irmã dos gêmeos, Aicanã, foi esculpida em balseira e faz parte da coleção inicial do museu” (Teixeira, 2022, p. 136). Embora já tenha mencionado essa informação em outro momento, vale lembrar que foi Nino Fernandes que substituiu as pinturas feitas por Pedro Inácio pelas telas do artista plástico Dhiani Pa`saro, indígena pertencente à etnia Wanano, da Região do Alto Rio Negro. Olhando essa apresentação, e confrontando-a com meu trabalho de campo, é possível afirmar que tanto o *Tururi-inho* quanto o quadro dos capitães não se encontram entre os objetos que estão na exposição. Assim, concluída a análise em torno da exposição do Museu Magüta, o próximo passo consiste em analisar as transformações ocorridas no Museu dos Missionários dos Índios (MUMA).

Assim como na análise do Museu Magüta, o trabalho com o MUMA se dá a partir das informações contidas em dois textos. Seguindo a questão cronológica, o primeiro é a dissertação de Claudia Mura apresentada em 2007 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Embora a dissertação tenha como principal objetivo analisar os discursos e as práticas dos capuchinhos e leigos úmbrios empenhados na divulgação e promoção da missão na região do Alto Solimões, existe um capítulo dedicado a observar como esse discurso é elaborado a partir do museu. O segundo é um artigo de Janaina Cardoso de Melo publicado em 2018 pela revista *Canoa do Tempo*. Neste artigo, intitulado *O MUMA em Assis/Itália e a História dos Frades Capuchinhos da Úmbria na Amazônia*, a autora traça como um de seus objetivos estudar a história das missões dos Frades Capuchinhos Italianos da Úmbria na Amazônia. Para isso, leva em consideração o Museu Missionário dos Índios (MUMA). De modo específico, interessa a esse trabalho o segundo capítulo do artigo, pois nele a autora dedica-se de forma específica a apresentar as questões ligadas ao museu.

Com o título *Uma “Tradição de Glória”: o papel da experiência para capuchinhos e leigos úmbrios na Amazônia*, o trabalho de Claudia Mura apresenta o MUMA como uma das formas utilizadas pelos capuchinhos e leigos para divulgar a missão do Alto Solimões. No capítulo três, a autora faz uma etnografia do museu. Nessa etnografia, ela chama atenção para o modo como está localizada a entrada do museu, que, de acordo com ela, é pouco visível em função de sua situação, isto é, de apresentar o arco baixo, calçada estreita, e de possuir um estacionamento para carros que está localizado na sua frente. Para resolver esse problema, foram colocadas duas bandeiras brasileiras na fachada. Logo na entrada, a autora descreve a existência de duas vitrines contendo máscaras, colares e diferentes instrumentos. Em relação ao início da exposição propriamente dita, conforme a descrição, tem-se duas vitrines. Em uma delas, está o mapa do Brasil e do Amazonas. No meio dessas vitrines, encontra-se uma imagem de São Francisco com uma arara embalsamada contendo a seguinte inscrição: “Qualquer um dos frades que por divina inspiração queira estar entre os Sarracenos e outros infieis, peçam licença a seus Ministros Provinciais (Regra de São Francisco Cap. II.)” (Mura, 2007, p. 110). Aos pés dessa imagem, encontra-se uma Bíblia cercada de animais da Amazônia. Nesta Bíblia, o texto escolhido é aquele que Jesus envia os seus discípulos para anunciarem o Evangelho. Na vitrine da direita, está alojada uma máscara ritual cercada de animais

da Amazônia, acompanhada de uma foto do papa João Paulo II em sua visita a Manaus (1980). Ainda neste saguão de entrada, existe um mapa do Amazonas sobreposto a um mapa da Europa. Na descrição dessa cena, através da legenda “o maior pulmão do mundo” busca contrastar a geografia do Amazonas com a da Europa. Acompanhando, está a foto de um indígena Yanomami. Ainda neste cenário existe uma sala com objetos provenientes da África. O primeiro andar começa com uma pintura feita pelo diretor do museu, frei Luciano Matarazzi, sobre o ritual da Moça Nova. De acordo com a autora, essa pintura foi baseada nas fotos enviadas pelos missionários. Conforme a descrição da autora, na parede contrária à essa pintura, há um conjunto de fotos explicitando os vários momentos do ritual. Ainda no primeiro andar, encontra-se uma réplica de uma casa indígena ticuna. Na sala A, que é iluminada por uma grande janela, além das fotos, encontram-se dispostos diferentes ornamentos. As três vitrines, dedicadas à dança, às armas e à pesca contêm uma série de objetos relacionados às suas sucessivas práticas. No teto desta sala, encontra-se a máscara reconhecida como mãe do vento. Na sala B está disposta uma vitrine dedicada a bolsas, instrumentos musicais, e uma vitrine intitulada “o pão do Amazonas”. Essa tela da pintura do diretor do Museu retratando os homens que voltam da pesca ao entardecer e um grupo de mulheres à sua espera, mostra as diferentes etapas de preparação da farinha de mandioca. Também nessa seção existem duas vitrines intituladas “produtos” em que se explicam as várias plantas utilizadas para colorir as máscaras. Ainda nesta sala existe uma vitrine dedicada a esculturas e uma dedicada à “arte sagrada”, na qual encontram-se imagens de São Francisco e de Jesus e uma foto de frei Fidelis de Alviano portando um crucifixo feito pelos indígenas. O terceiro andar é dedicado à fauna e à flora amazonense. No quarto andar, dedicado exclusivamente à missão, há fotos dos missionários e da missão do Alto Solimões. Em meio a esse cenário, a vitrine dedicada a frei Fidelis de Alviano é acompanhada por um de seus maiores feitos, isto é, a formulação da gramática ticuna. Porém, chama atenção o painel pendente do teto, que, de um lado, apresenta índios nus diante de um missionário celebrando missa. Na legenda que acompanha o conjunto de fotos está a inscrição: “Como eram”. Do outro lado da mesma tela, a imagem apresenta um grupo de rapazes vestidos de branco participando da missa. Desta vez, a inscrição utilizada é: “Como são. Portanto, como se pode observar, em relação a este museu e o atual não existe

praticamente nenhum vínculo. Com exceção de alguns artefatos que continuam em exposição, o museu atual apresenta uma nova configuração especial e expositiva.

Em relação ao trabalho etnográfico feito por Claudia Mura, vale dizer, que foi um dos textos iluminou meu trabalho de campo no museu. No entanto, ao chegar em Assis, me deparei com um museu que, do ponto de vista estrutural e expositivo completamente renovado, pouco dialogava com essa descrição. Encontrei um museu sem nenhuma janela, com uma nova configuração espacial e, do ponto de vista metodológico, um museu que no lugar de frei Luciano Matarazzi colocou a experiência do autoguia.

No texto de Janaina Cardoso de Mello, a abordagem inicia apontando as exposições de 1925 e 1949, ambas realizadas em Roma, como as responsáveis pela formação do acervo do MUMA. Para se ter uma ideia dos objetos existentes no museu, a autora faz a seguinte consideração: “o acervo do antigo museu era composto por uma variedade tipológica e quantitativa de flores, frutos, peixes, insetos, répteis e utensílios diversos” (Mello, 2028, p.89). A partir dessa imagem, a autora introduz o processo de renovação pelo qual passou o museu em 2010. Para ela, as demandas do século XXI incidiram sobre o museu, que se transformou de museu tradicional para museu tecnológico. Com a reforma, o acervo passou por uma série de procedimentos ligados a metodologias museográficas, como, por exemplo: a documentação fotográfica e um inventário das peças e o procedimento de conservação preventiva de materiais não tão danificados e de restauração dos animais empalhados.

Dentre as novidades implementadas pela reforma, de acordo com ela, estava a implantação de dois dioramas utilizados para alojar os animais empalhados. Neste local, se buscou reproduzir o ambiente da floresta. Ao apresentar esses novos elementos, a autora faz um contraste com a exposição antiga, afirmando que aquela possuía um ambiente cheio de informações que acabava por poluir visualmente a comunicação museológica. Quanto à questão midiática, elenca os diversos elementos que compõem a nova exposição, como a digitalização dos expositores, o sistema de iluminação, sonorização e autoguias. Portanto, como diz Riccardo Mazza, especializado em design artístico para exposições, e um dos envolvidos na reforma do museu, o MUMA é uma fusão entre uma filosofia da modernidade e uma cultura tradicional. E conclui dizendo: “o MUMA é um museu que provoca um impacto emocional muito grande, não é apenas um museu arqueológico ou

etnográfico. É um museu rico em história contextualizada, em movimento, em experiência com uma linguagem tecnológica criativa” (Mello, 2018, p. 95).

Portanto, em relação ao MUMA, pode-se dizer que a reforma de 2010 tornou-se um divisor de águas em relação à história, ao método expositivo e à narrativa do museu. De modo concreto, isso representou para o museu uma nova forma de lidar com os artefatos. Para além dessas questões, outro dado que salta aos olhos é o investimento feito para a implementação desse projeto de modernização do museu. Todavia, esse mesmo esforço não se estendeu ao processo de identificação do acervo. Assim sendo, a solução encontrada foi a classificação dos artefatos a partir de termos generalizantes, como aquele utilizado para definir o conjunto de máscaras utilizadas durante o ritual da Moça Nova. Na classificação atual do museu, essas máscaras são identificadas como “símbolo do espírito da floresta ou demônios que tentam assediar a menina que está celebrando o ritual da Moça Nova”.



Figura 45 – Salão principal do 1º andar. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023.

De posse de todas essas informações, e para além do fato de compartilharem artefatos ticuna, existem outros elementos que aproximam os dois museus. De forma direta, embora esse tema seja aprofundado na conclusão, cito duas questões que podem fomentar o diálogo e a colaboração entre essas instituições. O primeiro deles está relacionado à identificação dos artefatos que existem nos respectivos acervos. Para esse trabalho, o auxílio de pesquisadores ticunas seria fundamental. Todavia, considerando que esse tipo de trabalho supõe investimento financeiro, uma das alternativas é fazer parcerias com universidades, por exemplo, com o Museu Nacional (UFRJ). Outra questão bastante recorrente é aquela ligada à função social que marcou o início desses museus. Na medida que esse trabalho foi deixado de lado, a visibilidade desse aspecto foi sendo enfraquecida. Em resposta a isso, faz-se necessário estabelecer uma agenda capaz de responder às questões que estão no entorno desses espaços. De modo mais geral, se pode pensar o tipo de colaboração que esses museus podem oferecer em relação às urgências que marcam a atual conjuntura do povo ticuna.



Figura 46 – fotos que estão fixadas no Salão principal do 1º andar. Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023

4

Éware: narrativas e função social

Essa pesquisa teve por objetivo compreender a maneira como o Museu Magüta e o Museu dos Missionários (MUMA) se apropriam dos artefatos ticunas e, ao mesmo tempo, a maneira como os Ticuna se apropriam da experiência do Museu. Nos capítulos anteriores, procurou-se demonstrar o processo de criação desses museus, a formação do acervo e a situação em que se encontram as atuais exposições. Todo esse trabalho teve como principal instrumento as informações obtidas pela pesquisa bibliográfica e pelo trabalho de campo.

Baseado nessas informações, pode-se dizer que enquanto o Museu Magüta nasce como um instrumento de afirmação cultural derivado do movimento de luta pela terra, o Museu dos Missionários é resultado do trabalho dos capuchinhos italianos, provenientes da região da Úmbria, no Amazonas. Outra diferença significativa ocorre em relação aos atores envolvidos na criação desses museus. No caso do Museu Magüta, os atores, além de antropólogos, possuem forte ligação com o Museu Nacional – uma das maiores instituições ligada ao debate antropológico no país, onde João Pacheco de Oliveira Filho faz parte do quadro de professores. Juntamente com ele, outra figura não menos importante para a história do Museu Magüta é Jussara Gruber, responsável por assessorar o processo de formação do acervo e a montagem da exposição.

Em relação ao Museu dos Missionários (MUMA), seu processo de criação teve como marco de origem a exposição missionária ocorrida em Roma em 1925. Todavia, é com a figura do capuchinho frei Luciano Matarazzi que o museu passa a se identificar como um museu etnográfico. Tal mudança comportou, entre outras coisas, a transferência do museu da cidade de Todi para Assis e a aquisição de uma estrutura física capaz de comportar o acervo coletado e organizado de acordo com a lógica de frei Luciano. Assim, uma vez esclarecidas essas questões, resta agora compreender o tipo de representação que esses museus fazem dos Ticuna. Para isso, a análise a seguir se volta para as narrativas produzidas por cada um dos museus, seus interlocutores e em que medida essas narrativas dialogam com a comunidade ticuna – ao longo da história e na atual conjuntura. Associado a isso, tendo em vista que essas narrativas influenciam a maneira como os visitantes enxergam os Ticuna,

trago para o debate a interface entre museu e função social para pensar a contribuição desses espaços na formação de um olhar segundo o qual os Ticuna sejam vistos como pessoas portadoras de direitos. Apesar desse debate ser antigo, é urgente que ele seja recolocado em pauta, pois, nos últimos anos, o Brasil passa por retrocesso em relação aos direitos dos povos indígenas. Tal discussão, liderada quase que exclusivamente por setores da classe política, possuem como principal argumento o velho discurso segundo o qual os indígenas e a causa ecológica são apresentados como os responsáveis pelo atraso e pelo empobrecimento do país. Assim, uma vez que os museus são necessariamente lugares de representações sobre os Ticuna, eles não podem se eximir da tarefa de serem lugares onde os Ticuna possam fazer ecoar suas vozes, pois, como diz Hanna Fenichet Pitkin, a representação é em grande medida “um fenômeno cultural e político, um fenômeno humano” (2006, p. 16). Por fim, antes de adentrar no debate propriamente dito, é necessário esclarecer o significado da expressão “Éware” que aparece no título do capítulo.

Do ponto de vista da escrita, a língua ticuna encontra-se em processo de formação. Em função disso, é comum que a representação gráfica de algumas expressões apareça de forma diferenciada – ressalta-se que a língua ticuna é fruto de uma tradição oral antiga, que vem sendo sistematizada e convertida em linguagem escrita a partir da gramática elaborada por frei Fidelis.

Assim como no caso do nome étnico, a expressão “Éware” (Barbosa, 2011, p. 1) é representada pelos diferentes autores de forma variada, como por exemplo, Evare (Oro, 1977, p. 78), Evaré (Oro, 1989, p. 40), Éware (Oliveira Filho, 1986, p. 122). Apesar da divergência em relação à grafia, os autores são unânimes em afirmar que a origem da expressão está associada ao mito de criação do povo ticuna. De fato, de acordo com Pedro Inácio (Ngematüci), foi neste lugar que Yoi e Ipi pescaram o povo ticuna. Oliveira Filho concorda com essa explicação. Todavia, em uma abordagem sobre o mito de origem dos Ticuna, relata o processo de transformação ocorrido em relação à compreensão ticuna do Éware. Inicialmente, o elemento sagrado dava-se em função de neste lugar residirem alguns dos imortais. Além do mais, de acordo com o autor, no Éware “estão os vestígios materiais de suas crenças (como os restos da casa ou a vara de pescar usada por Yoi)” (Oliveira Filho, 1999, p. 46). Em seguida, em virtude da desobediência dos Ticuna, Yoi e Ipi abandonam o Éware. Assim, uma vez que eles não residem mais nesse lugar, seu

paradeiro só pode ser determinado através de um processo de revelação de natureza religiosa (Oliveira Filho, 1999, p. 47). Conforme a conclusão do autor, este acontecimento, associado aos sofrimentos decorrentes da experiência de contato, serviu de base para os diversos movimentos messiânicos ocorrido entre os Ticuna, como aquele liderado pelo assim chamado Irmão José. Portanto, como se pode verificar, além da religião, o Éware é uma chave de leitura segundo a qual se pode acessar diversos elementos da identidade ticuna, como é o caso do nome étnico, da organização social, do rito de passagem. Assim, ao mencionar a expressão no título do capítulo, a estou utilizando como uma referência direta à palavra Ticuna.

4.1

O Ticuna do Museu Magüta: do antropólogo ao nativo e do nativo ao antropólogo

Os diversos estudos relacionados ao Museu Magüta apontam sua experiência museológica como o resultado da colaboração entre antropólogos e Ticunas. Dentre esses estudos, está aquele realizado por Regina Abreu em que ela descreve a experiência museológica do Museu Magüta como algo inovador para a época:

Um aspecto central e decisivo foi a nova relação produzida entre índios e antropólogos a partir da experiência museológica. O tema da mediação cultural emergiu na prática com todas as suas consequências. Índios e antropólogos iniciaram um diálogo de novo tipo e abriram-se para o novo desafio de representar uma etnia no museu a partir da própria autorrepresentação indígena, mas se levando também em conta a importante produção etnológica sobre o grupo (Abreu, 2012, p. 292).

Embora a colaboração entre antropólogos e Ticunas tenha sido fundamental para a criação do museu, o mesmo não ocorre em relação à administração, pois, com o passar do tempo, passou a ser objeto de disputa entre os próprios Ticunas. Tal divisão resultou no afastamento dos antropólogos, na divisão entre a CGTT e a OGPTB e no esfacelamento do arquivo histórico. Por outro lado, foi a partir desse episódio que os Ticuna iniciam o processo de incorporação do museu à sua estrutura social. Esse processo de apropriação, definido aqui sob o nome de processo de *ticunização* do museu⁹, teve como principais expoentes a figura de Nino Fernandes e do atual diretor, Santo Cruz.

⁹ A expressão “ticunização” é uma referência ao texto de Andrea Roca intitulado “Acerca dos processos de indigenização dos museus”, no qual a autora apresenta o modo como os povos indígenas se apropriam dos museus, usando o termo “indigenização”.

Do ponto de vista teórico, o texto em que Jussara Gruber apresenta o processo de construção e de formação do acervo do Museu Magüta tem uma questão que ajuda a pensar a imagem dos Ticuna construída pelo museu. Após descrever o cenário em que está inserido o museu, isto é, uma região marcada pelo desequilíbrio das relações entre indígenas e brancos, a autora afirma que, no museu, essa ordem é ligeiramente invertida, pois “o Ticuna do museu é diferente daquele que normalmente é visto pela população regional no porto da cidade comercializando seus produtos” (Gruber, 1994, p. 91). Entre os motivos responsáveis por essa diferença, a autora menciona o papel que o museu exerce em relação à cidade, pois, com sua criação, a cidade de Benjamin Constant tornou-se destino turístico de pessoas provenientes de várias partes do mundo; e indica, ainda, o fato de os alunos das escolas locais passarem a frequentar o museu. De acordo com ela, isso “permitiu que as novas gerações fossem introduzidas em um universo, até então ignorado, de beleza e criação” (Gruber, 1994, p. 85)¹⁰. Como se pode verificar neste exemplo, o museu tem um papel fundamental na construção do olhar sobre o Outro. Nesse sentido, vale a pena conferir os elementos mobilizados por antropólogos e Ticunas na construção de suas narrativas, pois, como diz Nilza Silvana, “traduzir os significados da criação do museu na voz dos antropólogos e dos indígenas que estiveram à frente desse projeto é o enfrentamento de entender os diferentes discursos sobre o que deve ser um museu indígena” (Teixeira, 2022, 34).

Nesse primeiro momento, a atenção se volta para a narrativa dos antropólogos, pois, como afirmado no primeiro capítulo, a origem do Museu Magüta contou com a participação efetiva dos antropólogos ligados ao Museu Nacional. É a partir desse grupo liderado por João Pacheco e Jussara Gruber que a narrativa do museu é formatada. Essa informação permite pensar duas coisas em relação à narrativa. A primeira delas é de ordem intelectual, pois, ao utilizar a categoria “museu etnográfico”, esses antropólogos revelam a influência da Antropologia na formação da narrativa. Em segundo lugar, não se pode esquecer a ligação desses antropólogos com o Museu Nacional, pois, ao utilizarem a categoria museu etnográfico, eles conhecem as implicações teóricas que estão em torno dessa

¹⁰ Após a inauguração do museu, grupos de turistas passaram a circular pela cidade de Benjamin Constant. Em geral, esses grupos são constituídos ainda hoje por turistas que visitem a cidade de Leticia na Colômbia. Ao visitarem o Museu do Banco Nacional que existe naquele lugar, tomam conhecimento do Museu Magüta.

categoria, afinal de contas eles são frutos de uma instituição oriunda dessa experiência.

Não por acaso, anteriormente à criação do museu eles fundam o Centro de Documentação Magüta, que, de acordo com Regina Abreu, tinha por objetivo, “promover iniciativas que concorressem para a divulgação e fortalecimento da cultura do povo Ticuna” (Abreu, 2012, p. 287). Outro elemento importante para compreender o modo como os antropólogos elaboram a exposição e a narrativa do museu é aquele relacionado à perspectiva teórica com a qual eles estão trabalhando. Partindo do fato que Jussara Gruber participou ativamente desse processo, nada melhor que verificar o que ela diz a respeito disso. Para isso, tomo emprestado um artigo publicado por ela em 1999, em que apresenta diversos dados relacionados ao processo de criação do Museu Magüta. Logo no início do trabalho, após situar o leitor em relação à localização do museu, a autora afirma de forma direta que o objetivo do museu é “promover e preservar a cultura dos índios ticunas” (Gruber, 1999, p. 84). Em seguida, continua a descrição apresentando de forma sucinta o processo de formação do acervo. Ao final, procurando demonstrar a importância do museu, a autora faz a seguinte afirmação: “o Museu Magüta é um testemunho vivo de como preservar a cultura de um povo que, talvez sem ele, já estivesse no limiar da extinção” (Gruber, 1994, p. 85).

Em outro momento do texto, a ideia de extinção reaparece. Desta vez, o tema em questão é o processo de formação do acervo, pois, visto que alguns objetos estão em processo de extinção ou desuso, como é o caso da zarabatana e de alguns instrumentos musicais, os antropólogos realizaram diversas oficinas – numa delas, com o intuito de reavivar a memória, utilizaram fotografias de coleções antigas que estavam em museus etnográficos espalhados pelo país, como por exemplo, as que havia no Museu Nacional, no Museu Goeldi e no Museu Paulista (Gruber, 1994, p. 86). Essa perspectiva da extinção aparece também no relato feito por Regina Abreu. No entanto, diferente de Jussara Gruber, ela não só identifica a autoria das fotos, atribuída à inserção feita por Curt Nimuendajú entre os Ticuna em 1929, como acrescenta o uso dos registros dessa viagem pelos antropólogos. Essa informação é importante, pois ela nos ajuda a entender o referencial teórico com o qual os antropólogos do Museu Magüta estão trabalhando. Para se ter uma ideia da importância desse personagem, o próprio Roberto Cardoso, ao descrever seu envolvimento com o tema dos Ticuna, diz fazer inspirado por Nimuendajú

(Oliveira, 2002, p. 272). Por outro lado, a etnografia de Nimuendajú apresenta de forma expressiva o impacto que a experiência de contato exerce sobre a cultura ticuna.

Quanto ao caráter etnográfico, Jussara Gruber faz questão de afirmar a diferença do museu Magüta em relação a outros museus etnográficos. Diferente dos museus etnográficos tradicionais, “em que os objetos são coletados sob a ótica da sociedade dominante” (Gruber, 1994, p. 80), o museu Magüta colocou os próprios Ticuna para confeccionar e escolher o material destinado à exposição. Esse processo, que durou cerca de três anos, culminou com a formação de um acervo que, antes da inauguração, contava com cerca de 420 peças, devidamente registradas e fichadas (Gruber, 1999, p. 86). João Pacheco, ao comentar o projeto expositivo do Magüta, faz questão de afirmar que o museu nasce a partir do projeto idealizado pelos antropólogos ligados ao Centro de Documentação. Diz o autor:

O desenho das instalações e o itinerário de visita foi projetado pelos pesquisadores do CDPAS seguindo as concepções mais clássicas em matérias de museus, indo da história à tecnologia e terminando na mitologia. O objetivo era sobretudo a valorização da cultura ticuna perante o seu público preferencial, os moradores de Benjamin Constant (Oliveira Filho, 2012, p. 211).

Outro aspecto não menos relevante, que ajuda a compreender a narrativa dos antropólogos, diz respeito à montagem da exposição. De acordo com Jussara Gruber, para não reforçar o estigma de “atraso e primitividade”, evitou-se utilizar elementos naturais para depositar os objetos da exposição, como, por exemplo, esteira ou suportes de palha. Ao contrário, levando em consideração o material utilizado pelos demais museus espalhados pelo país, decidiu-se confeccionar painéis e cubos de madeira, e algumas vitrines para proteger os objetos menores. Tendo em vista o que foi visto até o momento, pode-se dizer que a narrativa dos antropólogos tem como pano de fundo três elementos, assim relacionados: a experiência histórica do contato, suas consequências e a política indigenista do Estado Nacional. Em relação a esta última, vale reforçar que, na ocasião, a ideia de integração dos indígenas ao Estado Nacional estava em pleno funcionamento. No caso específico da Região do Alto Solimões, essa mentalidade está estampada na frase “integrar para não entregar”, que se encontra no muro do quartel do exército que em Tabatinga. Para se ter uma ideia, João Pacheco, ao descrever seu trabalho com os Ticuna, menciona a luta pelos direitos, “especialmente no que tange à

demarcação das terras” (Oliveira Filho, 1999, p. 100), como um dos trabalhos mais relevantes que ele realizou no meio dos Ticuna.

De modo concreto, a narrativa dos antropólogos tem como marco regulador o mapa das terras indígenas do Éware. Através deste recurso, chama atenção para toda a problemática relacionada com o direito à terra. Associado a essa discussão, o mito de origem é acionado para justificar a ligação dos Ticuna com a terra. Juntamente com isso, apresenta os diversos elementos que compõem a identidade ticuna, como é o caso da língua e da organização social. Nilza Silvana revela que, por ocasião da inauguração do museu, esses elementos eram ilustrados através de uma placa em que se apresentava uma versão escrita do mito de origem e um conjunto de gravuras que haviam sido pintadas por Pedro Inácio. Durante a gestão de Nino Fernandes, essas ilustrações foram substituídas por um conjunto de telas, confeccionadas por um artista plástico indígena proveniente da Região do Alto Rio Negro.

Uma vez apresentados os elementos da identidade ticuna, a narrativa passa a explorar a história do contato. Em relação a isso, a figura do padre Samuel Fritz e da família de Romualdo de Souza Mafra aparecem como símbolo das duas maiores agências de contato dos Ticuna com o mundo dos brancos, isto é, a missão religiosa e o ciclo econômico da borracha. O caso da família Mafra é apresentado em um relato que ainda hoje está no museu: em 1900, Romualdo de Souza Mafra se estabelece no igarapé Belém e, a partir daí, passa a controlar todo o comércio com os moradores do igarapé. Com o intuito de demonstrar o impacto dessa experiência sobre a vida dos Ticuna, a exposição apresenta diversas fotografias de utensílios – adornos, máscaras, instrumentos musicais – pertencentes ao povo ticuna e que estão depositados em museus. Neste cenário de perda, a figura de Curt Nimuendajú aparece estampada em uma fotografia. Ainda que seja difícil entender os motivos dessa fotografia, uma interpretação possível é aquela de reforçar a imagem dos antropólogos como alguém comprometido com a causa indígena, pois, além da ligação afetiva que os Ticuna cultivam com sua imagem, ele produziu a primeira etnografia relacionada ao povo ticuna.

Após mencionar as perdas oriundas do contato, a narrativa segue o roteiro etnográfico, ou seja, apresenta os elementos relacionados à cultura ticuna: a produção de instrumentos utilizados no dia a dia, como vasos de cerâmica, cestos de palha, vestimentas, instrumento de caça e pesca, adornos, instrumentos musicais

e ritos. Na seção dedicada à Festa da Moça Nova, o rito é descrito como algo congelado no tempo e no espaço. Esse recurso, presente na clássica etnografia de Malinowski, há algum tempo vem sendo contestado pelo modo como lida com a temporalidade. No artigo *O uso do tempo no discurso antropológico*, Ana Luiza Fayet Salas levanta algumas questões relacionadas à ideia de presente etnográfico. A formulação do problema leva em consideração o debate relacionado ao uso da história pela Antropologia, pois falar de história implica pensar as questões ligadas à temporalidade.

No caso da Antropologia, isso implica não somente em pensar a maneira como se consolidou o discurso sobre o “Outro”, mas como se lida com esse outro. Em geral, o “Outro” é colocado em um tempo e em um espaço diferente do nosso. Associada a essa questão teórica, outra questão necessária para entender a passagem da narrativa *sobre* os Ticuna para a narrativa *dos* Ticuna é aquela ligada ao controle do museu pelo Centro de Documentação. Embora essa questão possa parecer algo irrelevante em relação à narrativa, no caso do Museu Magüta ela não só serviu para que de fato os Ticuna incorporassem o museu ao seu capital político como permitiu o florescimento de uma narrativa majoritariamente ticuna.

Conforme se pode verificar, a maioria dos autores que descrevem a experiência museológica do Magüta apontam a participação ativa dos Ticuna como um dos elementos mais importantes desse museu. Em relação a isso, há ainda a afirmação de Jussara Gruber segundo a qual a participação dos Ticuna é apresentada como a identidade do museu (Gruber, 1999, p. 90). Dada essa particularidade, Regina Abreu chega a dizer que isso representou “uma grande novidade no panorama dos museus no país” (Abreu, 2008, p. 135). Tais afirmações não estão de forma alguma equivocadas, pois o processo de formação do acervo contou com a participação efetiva dos Ticuna (Teixeira, 2022, p. 41). Todavia, não se pode esquecer que o museu nasce a partir do trabalho do Centro de Documentação Magüta. Nilza Silvana, ao analisar a descrição que João Pacheco faz do processo de montagem do museu e de colaboração entre pesquisadores e indígenas, chama atenção para o fato de o autor não citar o nome de nenhum dos pesquisadores envolvidos nesse processo. Para ela, esse silenciamento revela em primeiro lugar a ausência de reflexões das ações dos pesquisadores em campo e, conforme suas palavras, “que o processo de montagem do museu foi uma ideia pensada e executada pelos pesquisadores do CDPAS” (Teixeira, 2022, p. 41). Para essa

autora, esse fato contradiz a afirmação de Jussara Gruber em relação à participação dos Ticuna na montagem do museu. Esse elemento é importante porque é justamente a partir das disputas políticas que ocorrem no interior desse Centro que se estabelece o elemento fundamental para o surgimento de uma narrativa museológica ticuna. De acordo com João Pacheco, essa disputa teve como principais mentores um grupo de funcionários do Centro de Documentação que associados com algumas lideranças indígenas ligadas a OGPTB tinham por objetivo assumir o controle do Museu (Oliveira Filho, 1999, p. 250). Essa disputa foi vencida pela ala ligada à pessoa de Pedro Inácio, e decidiram fechar o Centro de Documentação e transferir os bens para os cuidados da CGTT. Outra consequência da disputa foi a saída da OGPTB das dependências do Museu e a ruptura política entre as duas organizações (Oliveira Filho, p. 215).

O ambiente de desconfiança atingiu também o trabalho dos antropólogos, pois, do ponto de vista da pesquisa, eles possuem vínculos distintos. Jussara Gruber, por conta de sua pesquisa na área da educação, possui ligações institucionais com a OGPTB. Já João Pacheco, uma vez que suas ações estão ligadas aos Direitos indígenas, permanece ligado ao CGTT. Com o fechamento do Centro de Documentação, o ticuna Constantino Lopes fica à frente do museu. No entanto, conforme informado por Nilza Silvana, até então os caciques não viam o museu como um espaço político de poder (Teixeira, 2022, p. 51). Na medida que essa compreensão vai sendo transformada, motivada sobretudo pela constatação do prestígio – seja ele econômico seja político – ligado ao exercício da função, a direção do museu passa a ser disputada. Para se ter uma ideia, Constantino Lopes realizou diversas viagens com o intuito de representar o museu. Quanto a isso, Nilza Silvana, faz a seguinte comentário:

Constantino foi o primeiro do grupo de lideranças citadas a proferir palestras quando o museu foi premiado como Museu Símbolo do ICOM. Participou como palestrante na XVII Conferência Geral do ICOM, na cidade de Stavanger, na Noruega, fez parte da organização e montagem da exposição Arte Ticuna, no Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, em 1996. Deu palestra no Seminário “La Scuola della Foresta”, organizado pelo Ministério da Educação da Itália, em Roma (1999), para citar alguns dos eventos de que ele participou. Constantino passou a ocupar um lugar de destaque entre as lideranças Ticuna, por sua formação e pelas atividades que desenvolvia à frente do museu e como membro da OGPTB, a associação dos professores (Teixeira, 2022, p. 51).

A presença de Constantino Lopes, mesmo importante do ponto de vista histórico, do ponto de vista da narrativa não apresenta novidade, embora ele tenha participado do processo de formação do acervo e aprendido com os antropólogos como manusear as ferramentas relacionadas ao trabalho com museu. Sendo assim, foi Nino Fernandes que aprofundou a narrativa na formação de uma museologia ticuna. Uma vez que o foco aqui é compreender a narrativa que emerge a partir do controle do museu Magüta pelos Ticuna, trago aqui um trecho da ata da reunião que decretou o fim do Centro de Documentação publicado por Nilza Silvana Teixeira. Nesta, demonstra sua preocupação com o cuidado do museu, e a necessidade de reedificar a cultura. Diz a nota:

Como agora o museu é do Conselho Geral, os capitães devem cuidar (...) Pedro Inácio faz explicação sobre o museu: tem que reedificar toda a nossa cultura. E onde esta nossa lei que defende nosso ritual e cultura. Agora esse museu é nosso porque já tem termo de doação do cartório (trecho da Ata da assembleia do CGTT de 30/11 e 01/12 /1998 apud Teixeira, 2022, p. 64).

A gestão de Nino Fernandes ficou caracterizada pela ampliação da estrutura física do museu e pela aquisição de novos objetos para a exposição – como um forno identificado pelo nome *Yapuna*, coletado na aldeia de Feijoal em 1999, e as esculturas dos heróis míticos que compõem a atual exposição. Com a morte de Nino Fernandes, Santo Cruz assume a administração do museu. Com isso, levando em consideração a ideia de circuitos externos desenvolvido por Nilza Silvana, e já comentado neste trabalho, surgem outros personagens que ajudam a entender o processo de ticunização do museu. Quanto a esses personagens, identificados aqui na pessoa de Jussara Januário e na casa de festa construída na frente do museu, é visível a influência que eles exercem na narrativa do Museu. A menção ao nome de Jussara Januário leva em consideração não somente o fato de ela ter se tornando uma das principais interlocutoras dessa pesquisa, mas a importância que ela possui para o funcionamento do museu, pois, juntamente com a missão de abrir e fechar o museu todos os dias, na ausência de Santo Cruz, é ela quem acolhe e acompanha os visitantes pelos diversos setores da exposição. Com relação à Casa de Festa, é preciso considerar o significado simbólico desse lugar em relação à cultura ticuna.

Antes de adentrar propriamente na narrativa, é necessário identificar o contexto utilizado para construir essa interpretação e os atores envolvidos. A pesquisa de campo inicia com Santo Cruz me apresentando a exposição. Esse

evento, apesar de esperado, teve um significado importante, pois não é comum visitar um museu etnográfico relativo a um determinado povo e encontrar alguém desse povo contando sua história. Dentre as tantas coisas que me chamaram atenção, algumas delas me impressionaram em função da riqueza de detalhes, entre elas a descrição do Massacre do Capacete. Posterior a essa experiência, tive a possibilidade de presenciar algumas visitas guiadas, sendo algumas acompanhadas por Jussara Januário. Nesse mesmo período, conversei por diversas vezes com Santo Cruz. A maioria dessas conversas ocorreu de modo informal. Já próximo ao final do trabalho, realizei uma entrevista na qual Santo Cruz revela algumas de suas preocupações relacionadas ao funcionamento do museu e questões relacionadas ao futuro do povo ticuna. Portanto, a menção à narrativa ticuna deve ser entendida como o resultado de um conjunto de informações obtidas durante o trabalho de campo.

Diferentemente dos antropólogos, que iniciam a narrativa com a apresentação do mapa das terras indígenas, a narrativa dos Ticuna adota como marco regulador a figura de seus heróis míticos, A'écüna, Ipi, Mowatcha e Yoi. Juntamente com o mito da criação, é apresentada a organização social do povo ticuna. De acordo com a narrativa, essa organização tem como princípio regulador os diversos clãs, os quais, por sua vez, estão agrupados de duas maneiras: aqueles constituídos por animais e aqueles representados pelas plantas. Em relação à identidade clânica, de acordo com Santo Cruz, quem define o clã da criança é a figura paterna. Uma vez apresentados os elementos identitários dos Ticuna, a narrativa passa a explorar o processo de criação do Museu. Quanto a isso, além da figura dos antropólogos João Pacheco e Jussara Gruber, é lembrado o papel das lideranças para a consolidação do projeto. A menção a essas lideranças é feita de modo quase biográfico, pois, com riqueza de detalhes, se descreve os feitos de cada uma delas. Entre essas lideranças, as figuras de Pedro Inácio, Constantino Lopes e Nino Fernandes aparecem como os principais nomes ligados ao museu.

Em relação ao problema da terra, o Massacre do Capacete é apresentado como o símbolo da violência sofrida pelos Ticuna. A menção a este acontecimento é feita com riqueza de detalhes, pois, como já mencionado, o narrador é um dos sobreviventes do massacre. Nesse momento da narrativa, é possível identificar a dor que este acontecimento gerou na vida pessoal e coletiva dos Ticuna – como diz Santo Cruz, “nosso povo foi assassinado como bicho!”. Juntamente com o

massacre, outra questão explorada pela narrativa é a questão do preconceito. Santo Cruz menciona o fato de os Ticuna serem proibidos de entrarem em Benjamin Constant e da violência sofrida pelas crianças ticunas nas escolas. Como se pode observar, em relação à experiência de contato, antropólogos e Ticunas mobilizam elementos diferenciados. Enquanto os primeiros utilizam as missões religiosas e o ciclo econômico da borracha, Santo Cruz mobiliza a experiência do Massacre do Capacete para registrar a violência dos brancos em relação aos Ticuna. Quanto às missões religiosas, apesar de Santo Cruz frequentar a igreja Batista, ele não faz nenhuma menção ao impacto que essas experiências tiveram sobre a vida dos Ticuna. O mesmo acontece em relação à figura de Curt Nimuendajú.

A apresentação dos vasos de cerâmica e dos objetos feito de palha e dos utensílios do cotidiano, como pratos, cestos, peneiras, é feita de forma bastante direta. No meio dessa seção, existem diversas fotografias de objetos ticunas que se encontram em exposição pelos diversos museus no mundo. Quanto a isso, o narrador não faz nenhum comentário. Na seção destinada à caça e à pesca, apesar do material da exposição ser bastante reduzido, em algumas ocasiões Santo Cruz realizou uma pequena demonstração do uso da zarabatana. Porém, segundo ele, ninguém mais quer caçar com isso, pois, depois que os Ticuna passaram a usar a espingarda, o uso da zarabatana foi deixado de lado.

Na seção dedicada à Festa da Moça Nova, a narrativa ticuna é acompanhada de muitos detalhes. De modo geral, assim como na seção relacionada à origem do povo ticuna, a apresentação da Festa da Moça Nova ocupa um lugar de destaque na narrativa, pois, além das etapas do rito, são apresentados os instrumentos musicais tocados durante a execução da festa. Para ilustrar a apresentação, Santo Cruz realiza diversas demonstrações do som produzido por esses instrumentos. Em relação a esses instrumentos, muitos deles possuem ilustrações – desenhos ou notas explicativas – que descrevem o processo de fabricação e durante a apresentação oral o narrador opta por demonstrar o som produzido por esses instrumentos.

Em uma determinada ocasião, enquanto transitava pelo museu, tive a possibilidade de encontrar o professor ticuna Alirio Mendes Moraes, na ocasião funcionário da Funai, e reconhecido como narrador ticuna (Rapozo; Oliveira Filho; Clemente, 2021, p. 42). No centro de nossa conversa, estava a questão da identidade cultural. Olhando para os remos que compõem a exposição, professor Alirio exclamou: “Você está vendo isso aqui? Esse tipo de remo ninguém mais sabe

produzir!”. Em seguida me levou até a seção da Festa da Moça Nova e pegou um dos suportes utilizado para fixar o tambor que é tocado durante a festa. Para se ter uma ideia, esses suportes, além de esculpidos, são adornados com diversos desenhos. Me mostrou os detalhes do bastão e disse que, na sua mocidade, havia uma disputa para ver quem fazia o bastão mais bonito. Daí concluiu: “se não sabem fazer um remo, que é mais fácil, imagina um objeto como esse!”.

Portanto, como se pode verificar, o processo de ticunização do Museu Magüta representou para os Ticuna uma oportunidade para eles contarem suas próprias histórias. Daí porque, diferentemente dos antropólogos, que trabalham com a perspectiva da extinção, eles preferem demonstrar a beleza e o refinamento técnico de suas produções. De fato, a descrição de alguns objetos, na maioria das vezes, é acompanhada da apresentação detalhada do processo de fabricação. Assim, pode-se dizer, que o processo de ticunização ainda está em construção, pois, na medida que vão surgindo novos atores, os objetos e a narrativa vão sendo reagrupados e ressignificados.

Do ponto de vista teórico, o processo de apropriação do museu pelos indígenas fez surgir a categoria identificada pelo nome de Museu Indígena. No texto em que trabalha a relação entre Antropologia e museu, Regina Abreu classifica essa experiência como “Museu Nativo” (Abreu, 2008, p. 134). Para exemplificar esse processo, a autora cita o caso do Museu Magüta, e aponta como uma das principais características desse processo a ideia de autorrepresentação. De fato, diz a nota:

Se, outrora, os grupos indígenas eram representados nos museus etnográficos a partir de práticas de colecionamento de etnólogos-colecionadores, o Museu Magüta teve desde seu início uma proposta de autorrepresentação indígena. Tratava-se de um lugar de construção e de afirmação de uma identidade étnica na primeira pessoa, ou seja, implementada pelo próprio grupo interessado (Abreu, 2008, p. 134).

Quando abordei o processo de reaproximação da Antropologia com o museu, determinada em grande medida pelo movimento denominado de Antropologia decolonial, uma das primeiras questões a serem enfrentadas era justamente o tipo de representação que os museus faziam do Outro. Em seu desdobramento, esse debate obrigou a repensar categorias até então nunca contextualizadas, como as questões ligadas à memória, ao patrimônio e à arte. Entender esse processo de apropriação é importante pois ajuda a entender o surgimento de uma museologia

nativa e as diversas questões interligadas ao uso desses artefatos. Quanto a isso, diz Andrea Rocca:

Nas mãos dos indígenas, o uso dos seus acervos põe em funcionamento o potencial crítico dessas coleções, contestando as histórias e as historiografias coloniais, indigenizando o conhecimento e realizando demarcações de natureza política. Essas formas de produção de conhecimento implicam acordo *ad-hoc* que definem quais são, circunstancialmente, as maneiras apropriadas de lidar com as suas diferentes demandas. Consequentemente, incorporam protocolo de comportamentos e compromissos éticos na definição das condições da sua produção, inscrevendo objetivos conflituosos nos processos de formação desses conhecimentos, e sugerindo realinhamentos pós-coloniais mediados pela agência indígena através das instituições museológicas (2015, p. 145).

4.2

O Museu dos missionários e a figura do missionário herói

Como já relatado nos capítulos anteriores, a história do Museu dos Missionários do Amazonas inicia com a construção de uma pequena sala de exposição no convento capuchinho localizado na cidade de Todi. Apesar do livro de Crônica do convento de Todi registrar esse acontecimento com o nome de “Museu Missionário”, em uma das edições da revista *Você Serafica*, especificamente aquela publicada em 1990, o museu aparece com o nome de “Museu Amazônico” (Zampilli, 1990, n. 1). Após essa experiência, em 1969, o superior dos capuchinhos da então chamada Província Seráfica da Úmbria, frei Evangelista Frasconi da Foligno, delega ao frei Luciano Matarazzi o trabalho de construção e estruturação de um museu em Assis. Tal museu, identificado como museu etnográfico, foi inaugurado no Natal de 1972 com o nome de Museu dos Índios do Amazonas, como bem descreve frei Luciano Matarazzi no guia elaborado por ele sobre o museu (Matarazzi, 1994, p. 3).

Em relação ao acervo do museu, além de herdar o material da exposição do convento de Todi, frei Luciano contou com a colaboração de diversos outros missionários, entre os quais frei Fidelis de Alviano. Com a morte de frei Luciano, ocorrida em 8 de abril de 2010, o então superior dos capuchinhos, frei Antonio Toffaneli, comunica a decisão de fechar o museu para uma reestruturação. De acordo com o comunicado, o museu “vai mudar completamente de cara, as obras vão afetar os três pisos, fazendo assim uma reformulação total do ambiente” (Voce Serafica, 2010, n. 5. p. 36), Após alguns meses de trabalho, finalmente o museu reabre suas portas. Na festa de abertura, em fevereiro de 2011, o superior dos

capuchinhos não somente menciona o nome do museu, como define os aspectos relativos à identidade da instituição no trecho do seu discurso reproduzido nas páginas 73 e 74 desta tese.

Embora essas informações já tenham sido mencionadas nos capítulos anteriores, os motivos pelos quais elas estão sendo retomadas tem por objetivo demonstrar que, assim como o Museu Magüta, o Museu dos Missionários da Amazônia possui uma história marcada pela participação de pessoas e de circunstâncias históricas bastante diferenciadas. Dessa forma, ao buscar identificar a narrativa do museu, é preciso levar em consideração essas etapas e, ao mesmo tempo, buscar identificar os elementos pertinentes a cada uma delas – e, caso exista, aquele capaz de ligar essas três experiências. Dito isso, resta agora analisar essas diferentes etapas.

Em relação ao “Museu Amazônico” fundado na cidade de Todi, pouco se sabe do seu funcionamento e do tipo de material que compunha o seu acervo. Todavia, dentre essas poucas informações, uma das mais essenciais é saber que o acervo do museu foi composto majoritariamente pelo material oriundo da exposição Missionária convocada pelo papa Pio XI, realizada em Roma por ocasião do jubileu de 1925. Naquela ocasião, frei Hermenegildo foi encarregado para representar a missão dos capuchinhos do Alto Solimões. Em relação à escassez de informação Argañaraz faz o seguinte comentário:

Duas razões concorrem para uma descrição “mais precária” dessa exposição. Em primeiro lugar, as dificuldades de serem obtidas maiores dados sobre esse evento, talvez devido às características marcadamente diferente dos investimentos na difusão dos eventos, vinculados a dois contextos e dos momentos singulares. A exposição de 1925 foi feita no marco da tensão entre o papado e o Estado italiano e da marcante vontade do papa de fortalecer sua influência através da criação de novas circunscrições eclesiais em todo o mundo, particularmente *territórios de missão* (Argañaraz, 2004, p. 129).

Sendo assim, a primeira tarefa, é entender a maneira como foi organizada essa exposição. De acordo com Aramis Luiz, através dessa exposição, o Vaticano queria “impressionar as massas, mas também desejava a chancela dos intelectuais e cientistas europeus” (Silva, 2012, p. 139). Em função desse duplo objetivo, a exposição foi organizada em duas partes: uma mais científica, designada pelo termo de Geral, e uma mais popular, identificada com o nome de Especial, que abrigaria todas as missões católicas espalhadas pelo mundo. Quanto a isso, Silvina Argañaraz afirma que, para Pio XII, “a exposição teria fundamentalmente o caráter pedagógico

e ‘proselitista’ de divulgar a atuação missionária junto às populações indígenas” (Argañaraz, 2004, p. 104) espalhadas pelo mundo. Ainda de acordo com a autora, através desse evento de massa, a igreja procurava demonstrar o avanço de suas fronteiras, e conclui: “a exposição construía um ‘lugar de memória’ que glorificava os esforços dos missionários em manter e alargar os contornos da sabedoria eclesiástica imaginada e ancorada nos dispositivos dos territórios de missão¹¹” (Argañaraz, 2004, p. 106). Relacionada a essa ideia de glorificação, em dezembro de 1925, o papa publica a Encíclica *Quas Primas*. Na introdução da carta, ao mencionar o sucesso da exposição, refere-se aos missionários chamando-os de “nossos heroicos e destemidos missionários” (Pio XII, 1925, n. 2). Essa referência do missionário como herói aparece de forma ainda mais precisa em um escrito publicado pela revista *Voce Serafica* de maio de 1925. Ao comentar a iniciativa do papa, o autor desconhecido chama os missionários com o título de heróis da fé e heróis do cristianismo. Diz a nota:

Todas as comunidades missionárias responderam com entusiasmo ao convite do Santo Padre Pio XI trazendo a Roma tudo o que diz respeito à história, à vida antiga e recente dos campos de missão em toda a sua manifestação: flora, fauna, arquitetura, pintura, hábitos e costumes, literatura, guerra, família, religião, modos de vestir, as obras de evangelização dos *heróis da fé*, seus sacrifícios, seus mártires.

Em suma, temos diante dos olhos toda vida daqueles povos e a prova mais palpável do imenso trabalho (infelizmente, até agora, pouco conhecido e menos estimado por nós) dos Missionários, destes heróis do cristianismo que renunciam a todas as comodidades da vida para levar benefício da fé e com ele o da civilização a regiões na maioria das vezes inóspitas, o benefício da fé e, com ela, o da civilização (Voce Serafica, 1925, p. 35).

A figura do missionário como herói é bastante recorrente nas narrativas históricas da missão dos capuchinhos úmbros no Amazonas. As crônicas da missão, as cartas dos missionários e os relatos construídos a partir das informações coletadas nos arquivos são repletos de exemplos que reforçam a imagem do heroísmo dos missionários. Veja, a seguir, a maneira como a revista *Polianteia* descreve a morte de frei Jocundo de Solieira, ocorrida em 14 de outubro de 1920. Diz o relato:

¹¹ Em relação a esses territórios de missão a própria Silvina Argañaraz apresenta uma série de informações de como eram organizados e quais eram as suas finalidades. De acordo com ela, para a Igreja da época, o mundo se dividia em “territórios civilizados” (em que “civilizado” significa “católico”) e territórios de missão. Denominam-se *terras ou territórios de missão*, “não só os países de infiéis ou de civilizações atrasadas, mas todas as regiões onde a Igreja Católica ainda não está plenamente organizada”, isto é, onde o processo de “territorialização pastoral” até então não havia se consolidado com “a implantação da igreja local” (Argañaraz, 2004, p. 26).

Quando o ardoroso missionário desceu a Manaus para adquirir material para a sua igreja, o facultativo que o visitou recomendou-lhe por enquanto não voltar para a missão, pois lhe podia custar a vida. Corajosamente: Doutor, não posso; tenho que acabar minha Igreja... só depois. Regressou para São Paulo de Olivença, viu terminar sua Matriz, desceu novamente para Manaus, mas, infelizmente tarde demais, pois faleceu na Beneficente Portuguesa em 14 de outubro de 1920, mártir do próprio dever! (Polianteia, 1949, p. 45).

Na perspectiva da teologia católica, o martírio aparece como a expressão máxima do heroísmo, pois é a maneira mais radical segundo a qual o seguidor de Jesus de Nazaré demonstra sua completa adesão à mensagem de Cristo e da Igreja¹². Dito isso, o próximo passo é identificar a maneira como esse elemento do heroísmo aparece na narrativa no Museu Amazônico de Todi. Tal tarefa passa necessariamente pela identificação dos elementos que faziam parte da exposição. Quanto a isso, o historiador Mario Tosti, comentando a participação da missão dos capuchinhos da missão do Alto Solimões, faz a seguinte descrição:

Também a missão dos frades Capuchinhos da Úmbria no Alto Solimões enviou os próprios testemunhos recolhidos em mais de quinze anos de presença no Amazonas; produtos do artesanato local, exemplares da flora e da fauna, entre os quais destacava-se uma belíssima coleção de borboletas e de pássaros, além de peles de animais selvagens e em particular de uma espécie de serpente, chamada da de *Sucuriçu*, medindo mais de oito metros, morta, ao que parece pelos próprios missionários nas águas do Rio Solimões, “com onze tiros de mosquete”. A mostra dos missionários umbros foi visitada inclusive pelo santo padre que admirou a beleza e a variedade das plantas e dos animais presentes naquele ângulo da terra, congratulou-se com frei Hermenegildo de Foligno, que havia acompanhado o material da exposição até Roma e a tinha organizado e exprimiu o desejo de numa futura nova mostra admirar também uma “coleção científica de vários insetos da Amazônia” (Tosti, 2012, p. 216).

Como se pode verificar, nesse primeiro momento, a floresta aparece como o elemento mais desafiador da missão e o cenário que os missionários são chamados a desbravar para anunciar o evangelho. Nos escritos dos primeiros missionários úmbros no Amazonas, é interessante verificar a maneira como eles descrevem a floresta. Em geral, a descrição se dá a partir de binômios como bela/feia, paraíso/inferno. Frei Agatângelo, por exemplo, ao tomar conhecimento da mudança do território de missão do Rio Negro para o Rio Solimões, levando em consideração

¹² Quanto à questão do martírio, vale conferir o artigo de João Vila-Chã, *Igreja de Mártires. O martírio como símbolo e condição do ser-cristão*, sobre a o significado do martírio para a vida cristã. Um dos aspectos abordado pelo autor é a questão do sofrimento. De acordo com ele, “o sofrimento do ‘mártir’ tem de ser, por definição, aquele que acontece na história como consequência de todo um processo de conformação com o Sofrimento de Cristo, ou seja, esse tem de ser um sofrimento profundamente assinalado por uma dimensão verdadeiramente escatológica” (Vila-Chã, 2009, p. 37).

a questão ligada às doenças provocadas pelo contato com a floresta, escreve para o superior da época dizendo: “particularmente o rio Javari é o lugar mais malárico de todo o Amazonas... Alguém que queira aventurar-se aí deve partir, ao menos, com a disposição de estar pronto a morrer” (Collarini, 1985, p. 38). De igual maneira, em minha dissertação de mestrado, mostrei como frei Fidelis de Alviano descreve a floresta nos seus diversos escritos. Na carta que ele escreve para o superior de Assis, a grandiosidade da floresta aparece como uma marca da Amazônia. De acordo com ele, “a primeira impressão deste Novo Mundo é, de fato grande, pois o Império da natureza se impõe aqui, com toda a sua potência, de uma flora e de uma fauna Equatorial” (Carta ao Superior, 1927, arquivo da Úmbria). Na sequência da carta, essa visão paradisíaca cede lugar à imagem da floresta como um lugar marcado por doenças. Diz ele: “Os seres humanos no alto Solimões estão em um estado de sofrimento contínuo e cerca de 70% das crianças possuem os pais mortos, vítimas de paludismo (malária) e verminose. Eles bebem águas ruins, comem frutas que a natureza dá e em breve os vermes se apostam de suas vísceras (Carta ao Superior, 1927, arquivo da Úmbria). Baseado nessas informações, pode-se dizer que a narrativa do Museu Amazônico tem como principal característica a ideia do missionário herói e os desafios impostos pela floresta, que revela um ambiente marcado pela exuberância da natureza em contraste com a miséria humana (doenças).

O segundo momento da história do MUMA ocorre com a inauguração das instalações na cidade de Assis. Agora, com o nome de Museu dos Índios do Amazonas. Além dessa característica, outra questão que aparece como novidade desse período é a identificação do museu como sendo um museu etnográfico. Provavelmente é este elemento que faz com que entre, as diversas apresentações feitas desse museu, seja apresentado, em contraposição ao Museu Amazônico que havia em Todi, como um museu mais técnico (Collarini, 1985, p. 190).

Um trabalho interessante relacionado ao modo como estava organizada a exposição do museu foi realizado por Claudia Mura. Em sua dissertação de mestrado, voltada para compreender os discursos e práticas atuais dos capuchinhos e leigos úmbrios empenhados na divulgação e promoção da missão na região do Alto Solimões, ela realiza uma etnografia do museu. Uma das coisas que chama atenção na sua descrição é que a exposição começa com os mapas, neste caso, do Brasil e do Amazonas. Todavia, entre esses mapas existe uma imagem de São

Francisco e, aos pés da imagem, uma Bíblia aberta na página do texto em que Jesus envia os discípulos para a missão (Mura, 2007, p. 110).

Conforme a descrição da autora, o segundo andar contava com diversas pinturas feitas por frei Luciano. Essas pinturas, além de reproduzir o rito ticuna da Festa da Moça Nova, retratam diversas cenas do cotidiano dos Ticuna. O ambiente é composto por diversas fotografias, materiais de uso diário, artesanato, ornamentos de dança, materiais de caça, pesca e diversas fotografias e pinturas. Em relação a essas pinturas, a autora chama atenção para o modo como elas conseguem representar diversos elementos de uma única vez. No caso da Festa da Moça nova, ela faz a seguinte referência:

A parede da frente é inteiramente ocupada por um mural assinado pelo diretor, representando um “resumo” do ritual da Moça Nova; as várias etapas podem ser apreciadas na mesma pintura como se elas se desenvolvessem no mesmo laço temporal. Frei Luciano afirma ter se inspirado nas fotos que os missionários traziam (Mura, 2007, p. 112).

Ainda neste mesmo andar, na sala indicada como B, estão alojados os instrumentos musicais e pinturas e esculturas. O terceiro andar é dedicado à flora e à fauna e, finalmente, no último andar, o foco principal é a missão. Nesta sala, em uma vitrine dedicada a frei Fidelis de Alviano, está a gramática produzida por ele. Em um parêntese em relação a esse personagem, Argañaraz lembra que provavelmente frei Fidelis tenha participado da exposição realizada em Roma em 1925. Nesse sentido, ao chegar ao Amazonas, ele sabe da importância dada pelo Vaticano para a catequese dos índios e do prestígio oriundo desse trabalho (Argañaraz, 2004, p. 149). Voltando à descrição do cenário da exposição, compõem o acervo dessa seção diversas fotos relativas às atividades desenvolvida pelos missionários – por exemplo, a construção de igrejas, escolas e visita às comunidades ao longo dos rios. No entanto, chama atenção o painel pendente do teto, como comenta Claudia Mura:

Como foi observado, no último andar do museu se encontra um painel que deveria demonstrar o sucesso da missão: a sucessão de fotos com as legendas “Como Eram” e “Como São”. O painel pareceria anunciar não somente o sucesso da missão, mas que ela havia chegado ao seu fim. Ao pedir a frei Luciano uma explicação das afirmações contidas nas legendas, comunicando-lhe a sensação suscitada pelas fotos, frei Luciano respondeu que os indígenas não tinham se convertido, porque tal processo necessitaria de muito mais tempo. No entanto, acrescentou que de alguma maneira a missão tinha conseguido algumas conversões e isso deveria ser documentado, honrando os missionários pioneiros (Mura, 2007, p.118).

De modo particular, uma vez que a exposição começa e termina colocando em ênfase a obra missionária, pode-se dizer, que apesar do museu se identificar como etnográfico, ele tem por objetivo falar do trabalho religioso feito pelos missionários. Nesse sentido, o heroísmo agora toma proporção ainda maior, pois, juntamente com a floresta, que continua aparecendo na narrativa, a narrativa atual conta com o elemento novo, representado aqui pelos Ticuna. O fato é que o Ticuna aqui representado é alguém destituído de voz. Em nenhum momento a autora menciona a existência de alguma narrativa que expresse o significado dos seus objetos, de sua religião. Em um cenário como esse, a missão é apresentada como algo necessário, pois é através da obra desses missionários que esse povo ganhou o estatuto de civilidade. Em relação a esse silenciamento, Mura faz o seguinte comentário:

No museu dos índios do Amazonas, “as vozes do outro” são as inúmeras vozes que frei Luciano consegue performar. Levando em conta a sua narrativa, foi possível observar aparentes “contradições” em seu discurso: em alguns momentos parece se posicionar a favor de uma defesa da cultura indígena, em outros, parece sugerir que os indígenas não têm cultura; os indígenas seriam ingênuos, mas astutos; bárbaros, mas civilizados etc. Na minha opinião, não se pode considerá-las contradições, mas elaborações diferentes em contextos diferentes, percebendo assim a ambiguidade e ambivalência dos conceitos e símbolos empregados nos discursos classificatórios que os capuchinhos adotam. Assim também – explica Ginzburg – para Le Gobien e para os jesuítas em geral, a palavra “bárbaro” tinha conotações ambivalentes: por um lado manifestava costumes incivilizados, e ao mesmo tempo, estariam “muito mais próximos à verdadeira filosofia” (2007, p. 131).

A figura de frei Luciano é fundamental para entender a narrativa do museu, pois a escolha do seu nome para fundar o Museu dos Índios levou em consideração sua expertise com a arte e, de modo particular, com a pintura. Portanto, não se pode minimizar a força que o elemento estético possui na formação do museu, pois frei Luciano frequentou a Academia de Belas Artes (Bollettino Ufficiale, 2010, p. 160). Por outro lado, seu interesse pela causa missionária e indígena faz com que sua interação com o projeto tenha também esse elemento do conhecimento, da pesquisa. Não por acaso Bonaventura Zampilli, ao entrevistar frei Luciano, considera que visitar o museu sob sua orientação é como fazer uma viagem à “misteriosa Amazônia”, pois, continua ele, “um mundo fascinante se abre diante de nós, selvagem, primitivo, mas não desprovido de humanidade” (Zampilli, 1990, p. 60).

Para Claudia Mura as várias contradições que aparecem ao longo da narrativa do museu revelam, entre outras coisas, que frei Luciano foi pressionado pela

instituição na hora de organizar o espaço, pois não se pode esquecer que o museu representa o “triunfo da missão”. Isso fica evidente quando a autora menciona o pedido a frei Luciano para explicar os objetos contidos na vitrine identificada como “arte sagrada” e “Amazonas mestre da arte”. Veja a seguir a resposta de frei Luciano:

Bom, não olhes se o índio reproduziu o crucifixo ou a Virgem ou Jesus. Eles reproduzem suas divindades porque as têm! Não tendo um Deus, eles o procuram, são animistas. Portanto, procuram-no e geralmente escolhem seres, que podem ser animais como uma serpente, um jaguar. E então respeitam eles, porque está em nossa alma, quando um ser é temível deve ser respeitado. A arte é algo que parte do coração. Uma pessoa que ama a arte, que sabe criar é diferente daquela que só sabe trabalhar a terra. O artista tem a delicadeza, tem a alma de conceber e ver as coisas diferentes de um camponês. Não porque o camponês seja mais estúpido ou que não tenha qualidades, mas porque o artista é levado a ver coisas que os demais não conseguem ver. Também o índio, isto é, você viu a vitrine onde escrevi: “Amazonas mestre da arte”? Bom, eu queria dizer que também o índio que não vai ao colégio, reproduz coisas que tem na alma. Se ele vê uma pessoa linda, tem a tendência a copiá-la, pinta-a se sabe pintar ou esculpe-a se sabe esculpir. Mas nem todos o fazem, somente aqueles que sentem! (Mura, 2007, p,126).

A etnografia de Claudia Mura teve como cenário o museu dos missionários dos índios fundado por frei Luciano Matarazzi e contou com colaboração dele na obtenção dos dados relativos à história do museu, a formação e o tipo de narrativa apresentada pelo museu.

Em 2010, frei Luciano faleceu e, com ele, o museu dos índios do Amazonas chegava ao fim. De fato, naquele mesmo ano, o superior dos capuchinhos da Úmbria decide fechar o museu para uma reformulação. Esse processo contou com o auxílio de diversos profissionais – porém, entre esses profissionais, não havia nenhum antropólogo. Outro dado importante diz respeito à participação dos frades no museu. Apesar do diretor do museu continuar sendo um capuchinho, este desempenha somente função administrativa. Durante o período da pesquisa, nunca cheguei a vê-lo nas dependências do museu. Diferente da experiência de frei Luciano, atualmente os frades não frequentam o museu e possuem um certo distanciamento em relação à missão do Alto Solimões. Para piorar a situação, em 2019, o superior geral dos capuchinhos, movido por diversas questões, entre as quais a falta de vocações, suprimiu a provincial da Úmbria, transferindo todos os patrimônios para a atual Provincia Seráfica da Imaculada. Com isso, o vínculo com a missão do Alto Solimões tornou-se ainda mais frágil.

Na revista *Voce Serafica* de maio de 2010, o comunicado referente à reforma do museu aparece com o título “Em memória de Frei Luciano Matarazzi, renasce o Museu Missionário dos Capuchinhos de Assis”. Entre outras coisas, o comunicado informa a principal mudança a ser operada, ou seja, o museu passará a ser um museu tecnológico conforme já citado na página 73 desta tese.



Figura 47 – Um dos terminais de computador disponível ao longo da exposição.
Fonte: foto do arquivo pessoal, 2023

Um informativo designado *Bollettino Ufficiale*, de 2011, apresenta uma pequena nota dedicada à inauguração do museu. Nesta, existe uma série de informações ligadas à característica do novo museu. Além do nome identificado pela sigla MUMA, isto é, Museu Missionário da Amazônia, aparece de forma nítida a questão pedagógica, representada pelo uso da tecnologia, e o objetivo do museu. Esse texto, escrito pelo próprio superior dos capuchinhos, frei Antonio Tofanelli, aponta as linhas mestras por onde transita a narrativa do museu:

O museu conta uma história vivida em nome de Jesus e de São Francisco, entre os frades Capuchinhos da Úmbria e a população amazônica, dando espaço para porque

partimos em missão e para quem nasce e para quem acolhe. O evangelho, o carisma franciscano e a etnia ticuna estão no centro da mensagem dos três andares. A estrutura em que você está imerso, uma atmosfera visual e auditiva que remete aos ambientes da floresta e do rio que a atravessa. O percurso, apoiado por fones de ouvido especiais que falam italiano, português e inglês, é uma catequese sobre evangelização, sobre a cultura ticuna e apresenta vivo o nosso estilo de vida missionário, com ênfase na promoção humana e nos vários tipos de desenvolvimento mútuo. Dela resultaram as vitrines apresentadas, que exibem os numerosos objetos recolhidos pelo padre Luciano, trazidos à Itália pelos frades missionários. Os vídeos que permitem ao visitante interagir e escolher os temas sobre os quais se informava são projetados em telas especiais. A missão continua, é claro, e este é o convite a esta consideração para o visitante do museu, que se sentirá envolvido em participar como puder e como quiser na missão de amor de Jesus por cada homem (Bolletino Ufficiale, 2011, n. 1, p. 243).

A análise da narrativa do MUMA leva em consideração os diversos elementos que compõem a exposição, os objetos e os textos espalhados pelo museu, os vídeos e as informações complementares contidas nos computadores. Esses elementos ajudam a compreender a saga missionária operada por esses heróis da fé que há mais de cem anos chegaram ao Amazonas, especificamente na Região do Alto Solimões.

Uma questão emblemática está na própria fachada do museu, pois, como dito no capítulo 2, as vitrines ali depositadas revelam ao visitante o conteúdo do museu, ou seja, a Amazônia representada em uma das vitrines por uma pequena floresta e por animais da fauna amazônica, e a questão tecnológica, disposta em outra vitrine através de uma tela de lede que retrata diversas imagens da Amazônia, dos missionários capuchinhos e dos Ticuna.

Diferente da narrativa do antigo museu, que iniciava com o a exposição dos mapas do Brasil e do Amazonas, a atual exposição inicia com o cenário do encontro das águas – inspirada nesse fenômeno natural, típico da Amazônia. Após explicar a origem desse fenômeno, o texto se apropria da imagem para construir o conceito segundo o qual o encontro dos Rios Negros e Solimões é usado como metáfora para compreender o encontro de duas civilizações que, conforme a narrativa, “*vão se conhecendo aos poucos*”. Na verdade, embora a narrativa refira-se aos povos amazônicos, tem-se a impressão que estamos diante de um artífice retórico que tem por intenção naturalizar a ação dos missionários. Isso porque, como veremos mais à frente, os Ticuna continuam silenciados.

No saguão principal, a placa destinada a fazer a apresentação do museu descreve a relação entre capuchinhos e Ticunas como uma relação afetuosa. De

acordo coma expressão, “como nas relações entre pessoas que se amam, este museu recolhe os sinais concretos do afeto que existe entre os capuchinhos da Úmbria e os povos da Amazônia. A necessidade de querer dizer aos outros o quanto nos amamos desde 1909” (texto disponível no saguão principal do museu). Baseado no conteúdo dessa placa e no uso dos termos índios e povos amazônicos, utilizados para definir a população local, em meu caderno de campo faço o seguinte questionamento:

Um fato que chama a atenção nesse texto é que os habitantes do Alto Solimões são identificados como os *índios do Alto Solimões*. Esse termo genérico permite pensar o modo como essa categoria foi construída e utilizada ao longo do processo de colonização. Em geral, esse termo era e continua sendo utilizado como antônimo de civilizado. O advento da Antropologia decolonial possibilitou entre outras coisas problematizar essa categoria. Com isso, a substituição da palavra índio por povos originários demarca, além da dimensão política, as riquezas culturais e as características de cada povo. Tendo em vista o processo de reestruturação pelo qual esse museu foi submetido, a pergunta que faço é, quais os motivos pelos quais a instituição optou por continuar utilizando o termo índio em detrimento de Povos Originários? (19 de abril de 2023).

Ainda no saguão principal, em uma segunda placa, dedicada a contar a história do museu, a figura do missionário herói aparece como elemento importante da identidade do museu. Conforme a descrição, a reformulação do museu levou em consideração a celebração dos 100 anos de presença dos capuchinhos da Úmbria no Amazonas. Com isso, diz o texto, a Província “decidiu destacar o valor da missão e o heroísmo de seus missionários, requalificando o ‘Museu Etnográfico’” e transformando-o no primeiro museu missionário multimídia no mundo” (texto disponível no museu).

No primeiro andar da exposição, identificada por uma placa com o título “os índios e a missão” aparece de forma mais nítida a imagem que o museu apresenta dos Ticuna. O andar está organizado em três ambiente assim dispostos: o saguão principal, dedicado especificamente aos dados históricos da missão, e outras duas salas assim identificadas: salão 1– O encontro dos mundos distantes, Salão 2 – Uma cultura a preservar.

A descrição da história da missão inicia apresentado a atitude dos missionários como “uma jornada épica, difícil e atormentada”. Em seguida, para realçar a bravura do gesto, se compara a missão à guerra. Diante desse quadro, o missionário aparece associado à figura de um guerreiro e, portanto, como alguém que “em nome de Deus, armados com o Evangelho e uma dose incomum de coragem, moveram-se na grande história (...)”. Para completar este quadro de

bravura, o Alto Solimões é apresentado como um lugar majoritariamente feito por Ticunas e nordestinos. Diz o escrito: “Ali viviam alguns milhares de índios Ticuna e uma colônia de nordestinos que iam trabalhar nas seringueiras. O resto era só floresta, rio e chuva diária”. Neste cenário de ausência, o visitante é levado até ao mapa do Alto Solimões, que tem por finalidade localizar e engrandecer a figura do missionário. Para isso, faz-se uma radiografia dos feitos operados pelos missionários. Segue a descrição:

As oito estações missionárias, construídas entre o início de 1900 e a metade dos anos 70, marcaram de maneira talvez irreversível o Alto Solimões. Remate de Males, Tabatinga, Benjamin Constant, Amaturá, São Paulo de Olivença, Santo Antônio do Içá e Tonantins, são estas as etapas salientes da obra missionária capuchinha no Alto Solimões. Difícil contar quantas igrejas, escolas e enfermarias foram abertas, quantas fábricas iniciadas, quantas oficinas inauguradas, até porque muitas foram engolidas pelo rio. Menos difícil hipotizar o que seria o Alto Solimões sem a intervenção dos capuchinhos. Nenhum colono teria permanecido ali, após a crise do mercado da extração da borracha. Os caboclos, os ameríndios de sangue misto, dificilmente teriam resistido ao empobrecimento progressivo daquela pequena porção da Amazônia. A missão capuchinha deu uma nova esperança a uma terra que corria o perigo de perdê-la definitivamente. Talvez seja esta obra a mais importante realizada naquela terra (narrativa oral que se encontra no 1º andar do museu).

A primeira sala inicia com um vídeo cujo enredo consiste em apresentar o tema do valor da terra para os indígenas. O vídeo, protagonizado pela figura do missionário capuchinho frei Paolo Braghini, tem como coadjuvantes os Ticunas identificados pelo nome de Alice e Oscar. Em toda a narrativa, esta é a única vez que os Ticuna aparecem falando. Todavia, o conteúdo da fala é voltado exclusivamente para elogiar a ação dos missionários. Veja a seguir a fala de Alice na qual ela agradece a colaboração dos capuchinhos para a fundação da Associação das Mulheres Indígenas.

O meu nome é Alice e represento a Associação Mulheres Indígenas. Eu sou do clã Saúva. Digo que antes dos capuchinhos chegarem, ninguém tinha nos ajudados a nos organizar como mulheres. Agora nós trabalhamos com artesanato local, quase o dia inteiro, mas precisamos de instrumentos mais adequados para trabalhar e melhorar o que produzimos. É importante! A nossa associação fez uma grande plantação no coração da floresta. Cultivamos o que nos serve para comer. Foi muito trabalhoso. Tivemos que derrubar dezenas de plantas enormes e depois trabalhar o terreno. Você, frei Paolo, sabe bem, você esteve ali com a gente! Trabalhando com a gente, e sabe o quanto foi duro! (narrativa oral que se encontra no 1º andar do museu).

Em linhas gerais, a seção apresenta os diversos elementos da vida ticuna, como ritos, vestimentas, ornamentos e instrumentos musicais. Do ponto de vista da metodologia expositiva, os objetos são identificados a partir de uma nomenclatura

universalizante, como as que se encontram nas diversas vitrines em que estão depositadas as máscaras utilizadas durante o ritual da Moça Nova. Neste caso, a descrição utilizada é a seguinte: “A máscara é símbolo do espírito da floresta ou dos demônios que vão ao encontro da moça durante o rito da Moça Nova” (texto disponível na vitrine localizada na sala 1 que está localizada no primeiro andar).

Como parte desta seção, aparece a figura do missionário frei Fidelis de Alviano. A menção à figura deste missionário é acompanhada por um texto intitulado “O encontro de mundos distantes”. Em sua narrativa, o texto começa falando sobre a imagem de indígena que havia no início do século XX. Em geral, eram considerados como “um selvagem a quem levar a luz da civilização ocidental e cristã”. Baseado nisso, o autor menciona a figura e a contribuição de frei Fidelis de Alviano para o serviço missionário. Em sua conclusão, este mesmo texto menciona as mudanças operadas em relação a essa mentalidade:

Foi uma passagem fundamental também porque o objetivo da missão capuchinha era a evangelização, isso é óbvio, mas em comparação com o passado, o passado trágico que marcou a extinção das civilizações pré-colombianas, o estilo mudou completamente, o missionário capuchinho devia ser antes de tudo escuta e de observação. A atitude havia mudado em forma e substância. O índio não é um homem a ser civilizado e cristianizado, mais um ser humano com quem compartilhar as dificuldades objetivas que a vida ribeirinha acarreta. Para atingir esses objetivos, era fundamental aprender e tornar acessível a língua ticuna.

Ainda neste mesmo andar, na sala identificada como “uma cultura a ser preservada”, o tema da preservação ocupa o centro da narrativa. Neste caso, através dos objetos produzidos a partir do uso da técnica relacionado à escultura – como, por exemplo, a reprodução de animais, de objetos manufaturados (cestos de palhas, redes) e de objetos relacionados à vida diária – a narrativa descreve os Ticuna como pessoas dotadas de habilidades refinadas. Isso pode ser percebido em dois momentos. Na tela interativa que compõe a seção, a narrativa começa afirmando que “os Ticunas têm uma preciosa e rara habilidade que se materializa em objetos e utensílios pessoais e domésticos realizados com técnicas refinadas” (transcrição de áudio extraído do museu). A seguir, revela os principais materiais utilizados para a fabricação dos diversos elementos. Em outro momento dessa mesma narrativa, os Ticuna são apresentados como um povo artesão. Fato é que, continua o relato, “suas esculturas despertam a curiosidade dos turistas e estão invadindo os mercados nas margens do rio Solimões” (transcrição de áudio extraído do museu). Em outro painel localizado na parede central da sala, no qual se reproduz o cenário de uma

casa ticuna e cenas do cotidiano, são mencionados os perigos advindos do contato com o mundo dos brancos. Um fato interessante dessa narrativa é que ela aponta a década de 1960 como um marco para entender o processo de transformação pelo qual os Ticuna passaram. Para demonstrar essas perdas, a narrativa faz diversas comparações entre o passado e o presente. Em relação ao sistema de moradia, o texto menciona a substituição da maloca por casas de madeiras e de alvenarias, e o uso de objetos domésticos pertencente ao mundo dos brancos, como por exemplo, pratos, talheres, panelas de alumínio, copos de vidro etc.

No segundo andar, o tema principal são o rio e a floresta. Essa informação, identificada a partir de uma placa que está localizada logo na entrada do salão, permite entre outras coisas que o visitante tenha uma noção do significado desses elementos para a vida dos missionários. Em relação aos animais, existe uma segunda placa na informando que a coleção de animais “foi recolhida pelos missionários capuchinhos da Úmbria no Amazonas de 1930 a 1950 e já era exposta no Museu antigo” (placa disponível no museu). A narrativa inicia apresentando uma série de dados relativos ao Rio Solimões – onde nasce e os municípios banhado por ele. A introdução ao tema da floresta ocorre com uma representação do rio, segundo a qual este “é um com a floresta, na estação das chuvas ele a inunda quase completamente. Depois, quando ele se retrai, a floresta fica mais verde do que nunca” (texto disponível no museu). Posto isso, a floresta é descrita como um espetáculo natural de rara beleza e imponência. Por fim, a narrativa apresenta o significado dessa floresta para os capuchinhos. Tal tarefa tem por referência a relação de São Francisco com a natureza. Diz o texto:

Para os capuchinhos, a Amazônia também representa uma forte lembrança de suas raízes franciscanas. A defesa da criação, o amor pela natureza, o respeito pelo que nos foi dado de presente, a proteção de um mundo que pertence a todos os que o habitam e têm igual direito de vivê-lo, são elementos próprios da vida de São Francisco.

Podemos agradecer ao Criador pela existência do “irmão” rio e da “irmã” floresta, como fez São Francisco há 800 anos olhando para o “irmão sol” e a “irmã lua” (texto disponível no museu).

No terceiro andar, o tema da missão aparece como o elemento sobre o qual gravita a narrativa. Em seu texto inicial, esta seção começa apresentando algumas características da vida missionária. Neste caso, partindo da imagem da mala do missionário, o texto descreve a importância do Evangelho para a vida do missionário e de sua atividade. Em seguida, ainda nesse mesmo texto, se apresenta

um pequeno relato sobre a história da missão, reconhecendo, entre outras coisas, que essa é uma história marcada por heroísmo, martírio e elementos sombrios, sobretudo na América Latina. Nesse sentido, segue o texto, apesar de algumas feridas permanecerem incuráveis, foi através do Concílio Vaticano II que a igreja conseguiu ressignificar o sentido da missão (conforme citação do texto disponível no museu apresentada à página 126 desta tese).

Uma vez reconhecidos os limites históricos oriundos da prática missionária e a mudança de rota operada pelo Concílio Vaticano II, a narrativa segue apresentando a fundamentação teológica e franciscana da missão. Em todos esses momentos, a ideia de martírio aparece como a linha capaz de costurar esses diferentes momentos da história. De fato, a menção ao nome de Paulo e dos mártires franciscanos tem como tarefa reforçar a ideia de sacrifício e de heroísmo atribuída à figura do missionário.

Portanto, como se procurou demonstrar, a narrativa do atual Museu dos Missionários (MUMA) é fruto de um processo histórico que envolve não somente as diversas etapas do museu, como também a mudança do nome. Todavia, em todas essas etapas, aqui representadas com os nomes de Museu da Amazônia, Museu dos Índios do Amazonas e o atual Museu dos Missionários do Amazonas (MUMA), a floresta e os Ticuna têm como função reforçar a imagem da figura do missionário herói. No caso dos Ticuna, essa instrumentalização ocorre de maneira escancarada, pois, tanto na experiência do frei Luciano Matarazzi quanto na experiência atual, a única vez que os Ticuna aparecem falando é para elogiar o trabalho feito pelos missionários. No caso da narrativa atual, apesar de em determinados momentos ela reconhecer a civilidade dos Ticuna e suas aptidões artísticas, a apresentação das terras e da identidade ticuna é feita pelos missionários.

4.3

Revisitando o Éware: o papel dos Museus para o fortalecimento da luta ticuna

Visitar alguém é sempre uma ação cercada de afeto, seja ele positivo ou negativo. Todavia, em se tratando de uma pessoa conhecida, esse ato pode significar um bom exercício de memória, pois nos remete a lugares e acontecimentos que nos ligam à pessoa visitada. O exercício de visitar os Ticuna através do Museu Magüta e do Museu dos Missionários me obrigou a revisitar as minhas experiências de

contato com eles, na ocasião em que residi no Alto Solimões, e a conhecer a história desses museus. Juntamente com isso, outro aspecto não menos importante e que está associado à visita são os elementos que motivaram a pesquisa, neste caso, o incêndio do Museu Nacional. Em relação a este museu, para além do fato de que sua exposição contava com um valioso acervo ticuna, levo em consideração as diversas iniciativas lideradas pelos antropólogos do Museu em favor da causa ticuna, como a demarcação das terras e a criação do Museu Magüta.

Além disso, na história do Museu Magüta, o trabalho social aparece como um dispositivo importante para a superação do preconceito em relação aos Ticuna por parte da população de Benjamin Constant. Senso assim, levando em consideração que em todos esses casos a narrativa aparece como um dos elementos responsáveis pela transformação da realidade, trago para o debate a ideia de função social para pensar a contribuição desses museus em relação aos problemas atuais enfrentados pelos Ticuna, pois, como dizem Soraia Pereira Magalhães e Zuriñe Piña Landaburu, “um museu pode ser muito mais que um local de acesso a elementos artísticos ou científicos: pode ser um ambiente onde é possível realizar ações que impactem positivamente as pessoas, como é o caso do povo Ticuna” (Magalhaes; Landaburu, 2019, p. 10).

A história do Museu Magüta e do Museu dos Missionários não apenas é marcada pelo fato dessas instituições compartilharem como parte significativa de seus acervos artefatos pertencentes à etnia ticuna. Outra questão bastante recorrente na trajetória desses museus é o trabalho social desenvolvidos por eles em favor de comunidades próximas a eles. Como dito anteriormente, o Museu Magüta teve que enfrentar diversos obstáculos para que viesse a existir e a funcionar, pois, em virtude do preconceito imposto aos Ticuna pela população regional, e estimulada pela elite local, sua inauguração teve que ser cancelada. De fato, de acordo com Regina Abreu, no dia e na hora da inauguração do museu, o prefeito de Benjamin Constant, “convocou uma concorrida manifestação de rua, carregada de hostilidade, contra a demarcação das terras indígenas, em frente ao museu” (Abreu, 2008, p. 135). Em decorrência dessa ameaça, a inauguração precisou ser cancelada. Para vencer esse preconceito, as visitas guiadas e a biblioteca aparecem como instrumentos eficazes para a superação do preconceito. Em 1995, o museu sofreu novas ameaças. Todavia, naquela ocasião, já foi possível perceber o impacto do trabalho social

exercido pelo museu. Em função disso, a população não aderiu a esse movimento.

Diz a nota:

Em 1995, o museu sofreu nova ameaça por parte dos madeireiros, que queriam incendiá-lo, entretanto estes não encontravam mais apoio junto à população local. Segundo Jussara Gruber, o trabalho educativo do museu através de um programa de interação com as escolas da cidade, que tem por finalidade aproximar as novas gerações da cultura e da história dos tikuna, vem cumprindo a importante função social de promover uma maior harmonia nas relações interessa técnicas na região, colaborando para que sejam desfeitas gradativamente as ideias preconceituosas e discriminatórias a respeito das populações indígenas (Abreu, 2008, p. 135).

Com referência a essa interface entre o museu e a biblioteca, o próprio Constantino, indígena ticuna envolvido no processo de organização do museu, relata que o objetivo que o museu tinha era de mostrar a arte ticuna, e a biblioteca tinha como tarefa “chamar os alunos para dentro do museu, aproximar os índios dos brancos” (Abreu, 2008, p. 138). Jussara Gruber, comentando a origem do museu Magüta, revela o desequilíbrio das relações entre indígenas e brancos no Alto Solimões. De acordo com sua análise, os indígenas são sempre vistos na condição de inferioridade. Todavia, no museu essa ordem é invertida, pois, afinal de contas, o Ticuna do museu é diferente daquele visto cotidianamente pelos moradores da cidade. Nesse sentido, conclui a autora, o museu cumpre sua função social em relação ao preconceito. Diz a nota:

O museu poderá cumprir o importante papel social de transformação, possibilitando aos Ticuna libertar-se gradativamente das ideias preconceituosas e discriminatórias construídas a seu respeito ao longo da história do contato e conquistarem seu lugar na sociedade (Gruber, 1994, p. 91).

Como mencionado no início deste capítulo, a contenda ocorrida entre a CGTT e a OGPTB pelo controle do museu resultou em uma série de consequências em relação ao trabalho do museu e na representação política ticuna. Dentre essas consequências está o desmonte da biblioteca. João Pacheco de Oliveira Filho, no artigo denominado *A Refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena*, menciona algumas das marcas deixadas por esse processo de divisão. Conforme se pode verificar, a perda da biblioteca resultou na perda de visibilidade do museu.

Para a população de Benjamin Constant, o museu passou a ter uma utilidade muito limitada. Sem a biblioteca, que não foi reativada em outro local e parece ter tido seu acervo perdido, as visitas de estudantes e professores das escolas municipais

tornaram-se raras. Mas os visitantes colombianos, geralmente acompanhados por guia turísticos, nunca deixaram de vir visitar o museu (Oliveira Filho, 2012, p. 215).

Assim como o Museu Magüta, o Museu dos Índios do Amazonas também realiza um serviço ligado ao processo de ensino-aprendizagem. De fato, por longos anos, frei Luciano Matarazzi teve como principal ofício acompanhar as visitas guiadas realizadas pelas escolas de Assis. Conforme ele mesmo revela, quando perguntado sobre quem são os visitantes do museu, responde: “São os alunos das escolas, são os estudiosos. mas sobretudo são os muitos e muitos turistas (peregrinos) que vêm a Assis. Pessoas de todas as línguas, de todas as culturas, de todas as crenças (Zampilli, 1990, p. 62).

Em relação a esse trabalho de acolhida das escolas feito pelo museu dos missionários, Cláudia Mura revela a reação de frei Luciano Matarazzi ao tema. Conforme mencionado pelo próprio frei Luciano, “nem os jovens capuchinhos vem visitá-lo! (16-03-06)” (Mura, 2007, p. 74). Em seguida, frei Luciano faz um exercício de memória, lembrando-se dos *velhos tempos* em que a visita ao museu era bastante intensa e do trabalho de acompanhamento feito por ele. Ao final da descrição, frei Luciano declara: “Atualmente, a situação mudou” (Mura, 2007, p. 74). Em seguida, ao ser interrogado sobre os fatores que contribuíram para que essas visitas diminuíssem consideravelmente, a explicação fornecida foi a seguinte:

Bom, agora falo mal dos frades, e tu tens que acreditar! Porque a inveja não está somente no mundo, mas também em um ambiente fechado como o nosso. Eu fiz muitas coisas por espontânea vontade, criando, tentando mostrar como é o Amazonas, como é a cultura, a evolução. Bom, aconteceu que um destes padres, e para mim foi inveja, eu tinha muitas escolas, vinham, reservavam, telefonavam, e eu dizia que era melhor porque se viessem quando outra escola estava aqui criava muita confusão. Portanto, eram muitas as escolas. Depois se meteu um, e sabes o que ele fez? Se organizou com filmes, foi nas escolas e então as escolas não vieram mais. E lá ele explicava tudo, e aqui não vieram mais por muito tempo, mas agora estão voltando. Lá nas escolas se projetava mas não funcionava, aqui podemos parar, explicar, falar. Tu sabes que eles vêm aqui, deixa eles virem! Por que os levas para longe? Tu trabalhas em outra coisa, também sobre a missão, da maneira que tu achas melhor, mas não roubes o meu trabalho! (...) o problema é que, entre nós, deveríamos ter mais colaboração. Missão: então tu pensas nisto, tu naquilo, e tu em outra coisa (Mura, 2007, p.74).

Portanto, como se pode observar, na medida que o Museu Magüta e o Museu dos Missionários perdem a conexão com a comunidade local eles vão perdendo visibilidade. Esse acontecimento, causado por elementos distintos, ou seja, no caso do Museu Magüta o controle do museu, e no caso do MUMA a questão do prestígio

– naquele momento, assim como hoje, falar da Amazônia é algo bastante valorizado no cenário internacional. Apesar da aparente contradição dos elementos que levaram ao enfraquecimento do trabalho junto às escolas, pode-se dizer que, nos dois casos, o interesse econômico aparece como o elemento causador do enfraquecimento dos museus.

Durante a pesquisa de campo, um dos primeiros diagnósticos que identifiquei em relação a esses museus foi a ausência de público. No caso do Museu Magüta, uma vez que a pesquisa ocorreu ainda sob os efeitos da pandemia da Covid-19, associei a ausência de público à questão pandêmica. Todavia, o livro de visita revela que o esvaziamento do museu é algo que o assombra há muito mais tempo. No caso do MUMA, a análise em torno do número de visitantes é ainda mais problemática em função do museu não contar com livro de assinatura. Todavia, assim como no caso do Magüta, durante o trabalho de campo foram raras as vezes em que me deparei com pessoas visitando o espaço do museu. E aqui, é bom lembrar, a rua onde está localizado o museu é uma das vias mais movimentadas de Assis, pois é uma das ruas de acesso à Basílica dedicada a São Francisco. Em geral, nos finais de semana, essa rua torna-se bastante movimentada, pois a cidade é invadida pelos turistas. Ainda assim, são raros aqueles que entram no museu.

No caso do Museu Nacional, além do trabalho realizado pelos antropólogos ligados à instituição em relação à luta pela terra, no prefácio do livro *Mil Peças. Coleções Ticuna do Museu Nacional* (2020), João Pacheco faz uma espécie de memorial do contato dos Ticuna com o museu. Em sua nota, é possível identificar não somente as pesquisas realizadas pelos antropólogos do museu, mas também o trabalho social do museu através da inserção dos Ticuna nos projetos de pesquisa.

A segunda iniciativa está diretamente relacionada com o povo indígena Ticuna e o tema deste livro. Trata-se de um profundo e contínuo vínculo com o Museu Magüta, primeiro museu indígena do Brasil, criado em 1991 por lideranças ticuna (Pedro Inácio Pinheiro/Ngematucu, capitão geral, Nino Fernandes, Adércio Custódio Manuel, Aureliano Mendes e Constantino Ramos) e contando com o apoio da equipe de pesquisa do Museu Nacional, coordenada por mim, da qual participaram Maria Jussara Gomes Gruber, Vera Maria Navarro Paoliello e Paulo Roberto de Abreu Bruno. Na década seguinte, técnicos do SEE/MN, como Fátima Nascimento e Crenivaldo Veloso, e colaboradores (Regina Erthal/Fiocruz e Bruno Pacheco de Oliveira/ Laced) estiveram em diferentes momentos no Museu Magüta assessorando as atividades de organização de acervos e treinamento de quadros. Em paralelo, vários indígenas (como Pedro Inácio, Adércio Custódio, Nino Fernandes, Constantino Ramos, Santo Cruz e Salomão Clemente) fizeram estágios de trabalho e pesquisa mais ou menos longos no acervo do Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional (Oliveira Filho, 2020, p. 19).

O incêndio do Museu Nacional foi um acontecimento que repercutiu dentro e fora do Brasil. Para se ter uma ideia, a própria Organização das Nações Unidas classificou o acidente como “a maior tragédia para a cultura brasileira nos últimos tempos” (disponível no site <https://brasil.un.org/pt-br80925>). Este sentimento, compartilhado pela maioria do povo brasileiro, deve-se ao trabalho desenvolvido pelo Museu.

Como dito na introdução do trabalho, ao me deparar com a cena do museu em chamas, a primeira coisa que me veio a cabeça não foi somente os diversos artefatos ticuna que havia no museu, mas os aspectos ligados ao ensino e à extensão que compunham a identidade do museu e que o fizeram tornar-se uma instituição de respeito nacional e internacional. Ao decidir pesquisar o Museu Magüta e o Museu dos Missionários, uma das primeiras preocupações foi justamente pensar essas instituições a partir da ideia de função social do museu, pois, dessa forma, poderia pensar a contribuição dessas instituições em relação aos diversos problemas que afetam a atual conjuntura dos Ticuna. Quanto a isso, foi a partir do texto de Manuelina Maria Duarte Candido, intitulado *A função social do Museu* (2007), que comecei a pensar as questões que marcam essa pesquisa.

No artigo acima mencionado, a ideia de função social tem como ponto de partida a compreensão segundo a qual a museologia é apresentada como uma disciplina aplicada voltada entre outras coisas à “experimentação, sistematização e teorização do conhecimento produzido em torno da relação do homem com o objeto em um cenário” (Candido, 2007, p. 170). Baseada nesse conceito, a autora apresenta alguns acontecimentos que contribuíram para o surgimento da ideia de função social do museu. Dentre esses acontecimentos, está o surgimento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) que, conforme se pode verificar na declaração de Quebec, surge da necessidade de “ampliar a prática museológica e de integrar nessas ações as populações” (Candido, 2007, p. 174). Uma fala emblemática que marca a mudança da museologia e apresenta o museu como o lugar em que se busca responder a questões relacionadas com a população onde ele está inserido. Baseada nisso, a autora afirma que o perfil do profissional do museu pode ser equiparado ao de um profissional de desenvolvimento, pois cabe a ele responder aos problemas específicos de uma região. Na sequência, a conscientização e a educação são definidas como parâmetro para o desenrolar do

papel social do museu. Para fundamentar esse argumento, Candido menciona o posicionamento de diversos pesquisadores, entre os quais, Maria Célia Santos. Veja o que diz a autora em relação à educação:

A relação entre museu e educação é intrínseca, uma vez que a instituição museu não tem como fim último apenas o armazenamento e a conservação, mas, sobretudo, o entendimento e o uso do acervo preservado, pela sociedade, para que, através da memória preservada, seja entendida e modificada a realidade do presente. Nesse sentido, a própria concepção do museu é educativa, pois, o seu objetivo maior será contribuir para o exercício da cidadania, colaborando para que o cidadão possa se apropriar e preservar o seu patrimônio, pois ele deve ser a base para toda a transformação que virá no processo de construção e reconstrução da sociedade, sem a qual esse novo fazer será construído de forma alienante (Candido, 2007, p. 181).

Assim, baseado nesses dois princípios, a conscientização e a educação, chamo atenção para o papel desses dois museus em relação a alguns dos problemas enfrentados pelos Ticuna na atualidade. Com isso, não pretendo oferecer fórmulas que auxiliem os museus a recuperarem a visibilidade ou, quem sabe, subestimar a capacidade dessas instituições em encontrar alternativas capazes de fazer com que recuperem o protagonismo dos primeiros anos. Tal tarefa é complexa, pois, além de exigir diálogo interinstitucional necessita aporte financeiro, pois, no caso, passa necessariamente pela organização do arquivo, organização do acervo e, por fim, reformulação da exposição. O que se pretende aqui é trazer alguns aspectos que escutei durante o tempo em que residi no Alto Solimões e que encontrei durante o tempo de pesquisa.

O primeiro elemento que chamo atenção é a questão do preconceito. Apesar do Museu Magüta ter nascido com a finalidade de mostrar a cultura ticuna – conforme a palavra de Jussara Gruber, o museu nasce com o objetivo designado por ela como papel social de libertar os Ticuna das ideias preconceituosas e discriminatórias (Gruber, 1994, p. 91) – o problema continua existindo, pois, em relação ao preconceito, é preciso lembrar que esse é um problema que se reinventa ao longo do tempo. Como afirmei em outro momento deste trabalho, quando cheguei ao Alto Solimões na primeira vez, em fevereiro de 2001, uma das primeiras coisas que percebi foi o modo como as pessoas, sobretudo os jovens, utilizavam a expressão “Ticuna”. Em geral, o termo é utilizado de forma pejorativa para qualificar uma pessoa que comete alguma gafe em relação ao uso da língua portuguesa ou de um costume social.

Uma segunda questão que considero crucial no momento é a questão do suicídio. O jornal *A Crítica*, de Manaus, em sua edição de 8 de fevereiro de 1994, aponta que, entre outubro de 1993 a fevereiro de 1994, ocorreram oito notificações de caso de suicídio ticuna. Anos depois, em 1999, o jornal *Folha de São Paulo*, edição de 7 de dezembro de 1999, fala da morte de 10 indígenas. Na mesma reportagem, a própria Funai revela que, uma vez que nem todos os casos são notificados, o número de suicídios pode ser ainda maior. Entre as pesquisas que estudam este fenômeno entre os indígenas, a tese de Regina Maria de Carvalho Erthal, apresentada em 1998 na Fiocruz, estuda o fenômeno do suicídio entre os Ticuna. Assim como na reportagem da *Folha de São Paulo*, a questão da subnotificação aparece como um fator que atenua uma realidade ainda mais desafiadora. Ao longo da pesquisa, a autora apresenta o número de suicídios ocorridos no período entre 1990 e 1997. A leitura dos dados é acompanhada da seguinte descrição:

Vistos os dados dentro de uma perspectiva geral [...], temos uma predominância clara de indivíduos do sexo masculino tanto para suicídios exitosos (73,6%), quanto para as tentativas (77,7%). Com relação aos meios utilizados (timbó ou força) nos suicídios e tentativas temos que: 1) tanto homens quanto mulheres se utilizaram predominantemente da força para suicídio (87,5%); 2) do total de suicídios masculinos, 69% foram executados com força; 3) para os indivíduos que se utilizaram do timbó, a maioria também foi de homens (68%); 4) do total de suicídios de mulheres, 53,3%, se utilizou da força e 33,3% do timbó; 5) houve apenas um suicídio com arma de fogo e um envenenamento por hipoclorito de sódio (Erthal, 1998, p.190).

O aumento do número de casos chamou atenção dos meios de comunicação, sobretudo os jornais impressos. De fato, além do jornal *A Crítica* e da *Folha de São Paulo*, o jornal *O Globo* possui diversas reportagens sobre o assunto. Em uma delas, publicada em setembro de 2017, a repórter Renata Mariz apontou que a média de suicídio entre os indígenas era o triplo da média nacional, pois enquanto o Brasil registra 5,6 óbitos a cada 100 mil habitantes, entre a população indígena essa média sobe para 15,2. Em agosto de 2021, o título da matéria trazia estampada a informação de que, em 2020, 101 indígenas se suicidaram no Brasil. Destes, conforme os dados do CIMI (Conselho Indigenista Missionário), 39 casos aconteceram no Amazonas e, em particular, entre os Ticuna. A antropóloga Lúcia Helena Rangel atribui esse fenômeno à proximidade entre as cidades e as aldeias ticunas, e completa: “Tem ainda o racismo, o preconceito e a presença do tráfico no

estado, aumentando os conflitos. As religiões, que eram poucas, agora são muitas. É um contexto difícil de lidar” (Rangel, 2019). No relatório do Observatório da Violência produzido publicado pelo CIMI em 2019, a mesma antropóloga, ao comentar a questão do suicídio no Amazonas faz a seguinte advertência:

O caso do estado do Amazonas é particularmente preocupante. Na tabela há o registro de 302 atos cometidos entre 2000 e 2019, sendo que há um aumento expressivo entre os anos de 2014 e 2019. As áreas de maior incidência são o município de Manaus, a região do Alto Rio Negro e a Região do Alto Solimões; só em 2019 foram registrados 34 suicídios no Alto Solimões (Rangel, 2019, p. 44).

Com relação ao problema da terra, além dos entraves políticos e jurídicos que cercam a questão, nos últimos anos, a invasão das terras indígenas voltou a aparecer nas principais páginas de jornais. Em 2018, Salomão Inácio Clemente e Santo Cruz Mariano Clemente apresentaram, na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, um trabalho que conta a trajetória do líder indígena ticuna Leonílio Clemente. Uma das tarefas desenvolvidas por essa liderança é justamente relacionada com a questão da invasão das terras ticunas. Conforme a descrição apresentada, apesar de os invasores terem conhecimento da ilegalidade de suas ações, eles o fazem com a intenção de provocar conflito com os Ticuna. Em geral, essas invasões visam, sobretudo, a extração de madeiras, animais de caça, peixes e palhas.

Por fim, gostaria de retomar alguns elementos que estão presente na introdução do relatório do Observatório da Violência, feito pelo CIMI em 2019. Com o título *2019: em contraponto ao retorno à era das trevas, a esperança na teimosia e resistência indígena*, Antônio Eduardo Cerqueira de Oliveira e Cléber César Buzatto conseguem descrever o cenário atual das lutas dos povos indígenas. A análise inicia traçando um perfil do governo –à época – e do modelo de política desenvolvido por ele. Em geral, tratou-se de um governo baseado na destruição das políticas sociais e de reparação. Em relação aos povos indígenas, esse modelo é ainda mais destrutivo, pois é acompanhado por um ranço “que impõe destruição, violência e assimilacionismo como políticas de Estado” (Cerqueira; Buzzato, 2019, p. 12). Em outro momento, existe uma definição que consegue sistematizar os riscos que o governo representa para os povos indígenas. Diz a definição: “a política do governo Bolsonaro traz um elemento novo que, além de ser excludente, passou a ser culposa contra os indígenas, associando-os a seres animalizados e

deslegitimando suas demandas, numa política hostil à sobrevivência dos povos indígenas no Brasil” (Cerqueira; Buzzato, 2019).

Juntamente com esses desafios, soma-se uma série de outras questões que atualmente afligem a população ticuna, tais quais a falta de água potável, o alcoolismo, o tráfico de drogas e outros. Essas questões devem chamar a atenção dos museus em relação aos novos desafios enfrentados pelos Ticuna, pois, afinal de conta, o museu é um espaço de produção de novas relações. Nesse sentido, os acervos que os constituem são organismos vivos e, portanto, dotados de um poder de agência capaz de deslocá-los no tempo, e fazê-los dialogar com os dilemas atuais.

Do ponto de vista da narrativa, como se pode observar, tanto o Museu Magüta quanto o MUMA passaram por processos de mudanças. Tais mudanças, provocadas pelo surgimento de novos atores e de acontecimentos históricos, permitiram, de um lado, o surgimento de uma narrativa ticuna e, por outro, no caso do MUMA, o aprimoramento da figura do missionário-herói. No entanto, considerando a falta de visibilidade desses museus, identificada aqui a partir da ausência de visitantes e, reforçada pelo descolamento desses espaços junto à comunidade local, é urgente que esses espaços se reconectem com a sociedade local com o intuito de ressignificar seu espaço-museu, o qual, por sua vez deve levar em consideração os desafios atuais dos Ticuna. Sem esse elemento, esses espaços correm o risco de serem reduzidos a gabinetes de curiosidade.

5 Conclusão

Diferente das pesquisas que nascem tendo como foco as inquietações de ordem teórica, este trabalho tem como marco a experiência de quem presenciou o fatídico incêndio do Museu Nacional. Tal acontecimento tornou-se, em 2019, o ponto de partida para a construção do projeto de doutorado iniciado em 2020. Associados à experiência do incêndio, novos elementos passaram a integrar o cenário até então bastante indefinido. Entre esses elementos estavam: a lembrança que eu tinha da visita ao Museu dos Missionários por ocasião de minha ida à Itália em 2010, e do Museu dos Ticuna, o qual, apesar de ter residido em Benjamin Constant, nunca visitei, embora tivesse conhecimento de sua existência. Aos poucos, esse conjunto de informações foi sendo problematizado. Assim, com a proximidade do exame de qualificação, decidi encaminhar o projeto de pesquisa baseado na proposta de fazer uma análise comparativa entre o Museu Magüta e o Museu dos Missionários.

Com o início dos trabalhos de campo, ainda que marcado por algumas inseguranças decorrentes do contato com a direção dos museus, novas questões foram incorporadas à pesquisa, como a ideia de representação, o processo de assimilação do museu por parte dos Ticuna e a ideia de função social do museu. Ao longo do texto, esses elementos aparecem entrelaçados de diferentes modos. Todavia, para facilitar a análise, levou-se em consideração três elementos que dominam o estudo sobre museu, ou seja, a questão histórica, a exposição e a narrativa.

No primeiro capítulo, dedicado à história do Museu Magüta e do Museu dos Missionários (MUMA), procurou-se reconstruir o processo de criação dos dois museus. Todavia, a dificuldade de acessar os arquivos e a falta de documentação tornou a tarefa bastante desafiadora. Apesar desses desafios, foi possível identificar os principais atores que contribuíram para a formação desses espaços. No caso do Museu Magüta, como vimos, apesar do processo de criação ter ligações com o movimento Ticuna de luta pela terra, e ter contado com a participação deles na formação do acervo, ele surge a partir do Centro de Documentação e Pesquisa do

Alto Solimões liderado pelos antropólogos João Pacheco e Jussara Gruber, ambos ligados ao setor de etnologia do Museu Nacional.

Já em relação ao Museu dos Missionários (MUMA), pouco se sabe como e quem foram as pessoas envolvidas no processo de criação. No entanto, de acordo com frei Luciano Matarazzi, após a exposição de 1925, abriu-se no Convento de Todi uma pequena sala de exposição denominada Museu Amazônico. Em 1972 os objetos desta sala são transferidos para a cidade de Assis, quando o museu passa a ser chamado de Museu dos Índios do Amazonas. No período mais recente, em 2011, o museu foi totalmente reformulado. Nessa nova versão, a questão tecnológica aparece como principal elemento. De fato, ao longo da exposição, o museu conta com diversos recursos audiovisuais que ajudam a contar a história da missão desenvolvida pelos capuchinhos no Amazonas. Toda essa história, costurada a partir da metáfora da palha e da pedra, revela entre outras coisas a urgente tarefa que esses museus possuem em organizar seus arquivos, superar as desconfianças e disponibilizá-los para os pesquisadores. Somente assim será possível vislumbrar de forma mais precisa o processo de criação desses museus.

O segundo capítulo buscou apresentar a estrutura física e a maneira como estão organizadas as atuais exposições. Neste momento, o contraste entre os dois museus fica bastante evidente. De fato, enquanto o Museu dos Missionários conta com uma estrutura física e expositiva bastante nova, a estrutura do Museu Magüta sofre com as interferências da ação do tempo, por exemplo, as inúmeras goteiras que obrigam o museu, em dias de chuva, a espalhar diversos recipientes pelo chão com o intuito de recolher a água que cai em seu interior. Do ponto de vista da exposição, embora o Museu dos Missionários possua um aparato expositivo moderno – sistema de iluminação, vitrines, telas interativas, terminais de informática e autoguia –, o Museu Magüta é o único que apresenta diversas informações ligadas ao processo de confecção dos artefatos e da identidade ticuna, como é o caso da representação do mito de origem ticuna. Outro limite da exposição do MUMA que foi observado na pesquisa diz respeito à identificação dos artefatos. Em geral, eles são identificados a partir de nomes genéricos, do tipo: instrumentos musicais, máscaras rituais, adornos. Esse tipo de identificação compromete a exposição, pois tende a reforçar a ideia de um indígena genérico. Apesar dessas diferenças, os museus compartilham do fato de que a formação do acervo ocorreu a partir de diferentes processos. No caso do Museu Magüta, deve-se levar em

consideração as alterações ocorridas a partir do processo de apropriação do museu por parte dos Ticuna.

Por fim, no último capítulo, buscou-se trabalhar a questão da narrativa e da ideia de função social ligada ao museu. Por trás da análise, se está trabalhando uma ideia de museu enquanto lugar de representação. De fato, é comum na bibliografia relacionada ao estudo de museus etnográficos a ideia de que esses espaços precisam repensar suas narrativas expográficas e dissociar os museus de seu passado e de sua linguagem colonial. De forma concreta, isso implica repensar a narrativa, isto é, o tipo de visão sobre o Outro presente nesses espaços. Em relação a isso, Manuel Lima Filho e Renato Athias, em um comunicado feito na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizado na cidade de Natal em agosto de 2014, revelam a preocupação dos antropólogos e museólogos sobre o que essas “narrativas contam para um público distante a respeito da cultura de outros povos, muitas vezes muito longe dos lugares onde esses museus estão abertos e recebendo um público diverso” (Lima Filho; Athias, 2014, p. 73).

A narrativa do Museu Magüta passa por dois momentos distintos. No primeiro momento, designado como o tempo dos antropólogos, a narrativa tem como pano de fundo os perigos advindos da experiência de contato. Em virtude disso, a imagem que se faz do Ticuna é baseada na ideia de tipo ideal de Weber. Assim, baseado no roteiro etnográfico, se apresentam os diversos elementos que compõem a vida ticuna. Apesar dessa narrativa possuir um roteiro fixo, ela tem como característica o fato de trazer como parte de seu discurso a voz dos Ticuna. No entanto, apesar do avanço, na medida que os Ticuna assumem o controle do museu, tanto a exposição quanto a narrativa passam por um processo de mudança. De fato, a começar por Nino Fernandes, o museu Magüta passa a incorporar novos elementos ao cenário expositivo, como foi o caso das imagens alusivas aos heróis míticos. Com o atual diretor do museu, Santo Cruz, o episódio do Massacre do Capacete é lembrado como um dos momentos mais críticos da história do contato dos Ticuna com o mundo dos brancos. Associada a isso, a narrativa apresenta diversas questões ligadas aos desafios atuais enfrentados pelos Ticuna.

Em relação à narrativa do Museu dos Missionários, a figura do missionário-herói é quem aparece como o principal protagonista da história. Neste caso, tanto a floresta como os Ticuna são usados apenas para demonstrar o tipo de desafio enfrentado por esses missionários. Tanto é verdade que a única vez que a narrativa

deixa aparecer a voz dos Ticuna, o faz para elogiar a figura do missionário. Todavia, levando em consideração a descrição feita por Jussara Gruber, a importância da narrativa do museu e de sua biblioteca para a mudança de mentalidade em relação ao modo como a população de Benjamim Constant passou a lidar com os Ticuna trouxe para a discussão a ideia de função social do museu. Através deste recurso, chamo atenção para a importância desses museus serem um espaço em podem reverberar os desafios que ameaçam o futuro de sua gente e de sua identidade étnica.

Portanto, revisitar os Ticuna através desses museus me permitiu conhecer as entranhas de um debate que, do ponto de vista histórico, é atravessado por uma série de questões oriundas da relação dos movimentos denominados de Antropologia Decolonial e Nova Museologia. Entre essas questões está a relação entre arte e artefato, o conceito de patrimônio, de memória, de agência dos objetos. Embora essas questões não apareçam abertamente no debate, é preciso lembrar que foi a partir do contato com esse debate, ocorrido através da leitura dos mais variados trabalhos (artigos, teses, livros), que iniciei o processo de visita ao Éware, aqui entendido como sinônimo de museu.

Após o caminho percorrido, chego à conclusão de que, apesar da importância dos museus estudados, o risco da extinção encontra-se bastante avançado. Esse diagnóstico leva em consideração a falta de visitantes, de recursos e, o que considero mais grave, o distanciamento que eles possuem com o povo ticuna. Pode parecer estranho pensar que um museu feito pelos Ticuna, como é o caso do Museu Magüta também sofra com esse problema. Todavia, atualmente, o museu não desenvolve nenhuma atividade capaz de envolver as comunidades ticunas que estão em seu entorno. Uma questão simples que poderia ser realizada por esses museus é fazer parceria com universidades, de modo particular com aquelas que ofereçam cursos de Antropologia ou de Museologia, com o intuito de tornar seus espaços um lugar oportuno para que a comunidade acadêmica e os próprios Ticuna realizem estágios e aprendam técnicas de curadoria e de exposição. Outra questão que pode servir para otimizar o trabalho de recuperação desses museus é trazer os Ticuna para dentro de seus espaços. Como disse no capítulo dedicado à narrativa, hoje a Amazônia e os Povos Indígenas estão no centro do debate mundial. Portanto, é impossível que um museu que seja constituído a partir desses elementos não se constitua como um espaço propício para pensar os problemas relacionados ao futuro da Amazônia e de sua população.

Por fim, vale lembrar, o complicado debate acerca da repatriação dos bens. No caso do Brasil, um marco histórico relacionado a esse debate ocorreu na Conferência Indígena realizada pela Funai em 2006. Na ocasião, uma das questões levantadas pelos indígenas foi justamente o acesso e a devolução de documentos históricos e etnográficos depositados em museus para seus legítimos donos. No documento final desse encontro, essa questão está registrada da seguinte maneira:

Que o governo faça gestão, junto aos museus, pesquisadores, universidades, religiosos, colecionadores particulares e governos de outros países, para que seja feita a devolução de todos os artefatos arqueológicos que foram retirados das terras indígenas sem conhecimento e autorização dos povos e comunidades indígenas e que os museus, universidades, igrejas, organizações governamentais e não governamentais, no Brasil e no exterior, garantam a recuperação, conservação, organização, divulgação, acesso e retorno do patrimônio material e imaterial guardados nestas instituições aos respectivos donos e produtores (Grupioni, 2008, p.28).

Embora o tema da repatriação seja importante, existe uma série de questões que ainda precisam ser respondidas, como, por exemplo, aquela relacionada ao destino desses objetos e sua preservação. Por outro lado, refletir sobre essa questão neste exato momento em que o Museu Nacional está reconstruindo seu acervo etnográfico nos ajuda a pensar o que leva o museu a realizar essa tarefa e as exigências oriundas desse novo tempo. Diferentemente do processo que resultou na construção do acervo anterior, agora, os povos indígenas não só querem participar, como exigem maior presença em relação à montagem do acervo e da exposição. Como se pode verificar, depois dessa longa viagem para reencontrar os Ticuna, volto para casa marcado por uma série de questões que continuam, assim como nas outras visitas, a me fazer olhar para os Ticuna e entender que outro mundo é possível. Moeüchi Magüta! Obrigado povo ticuna!

Referências bibliográficas

ALVIANO, Fidelis de. Tribù di “indi” nella Prefettura Apostolica Dell’Alto Solimões. **Voce Serafica**, Assisi, Ano XIII, n. 3, p. 25-26, marzo 1935.

ABREU, Regina. Tal antropologia qual museu? **Revista do Museu de arqueologia e etnologia**, São Paulo, Suplemento 7, 2008.

ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horizonte antropológico**, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 17-46, jan/abr 2019.

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi Kali’na. In: FAULHABER, Priscila; DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol; BORGES, Luiz C. **Ciências e Fronteiras**. Rio de Janeiro: MAST, 2012.

ALMEIDA, Fábio Vaz Ribeiro de. Desenvolvimento sustentado entre os Ticuna: as escolhas e os rumos de um projeto. **Boletim Museu Emílio Goeldi**, Belém, v. 1, n. 1, p. 45-110, jan-abr 2005. Disponível em: <http://scielo.iec.gov.br>. Acesso em: 10 jan 2024.

AMÂNCIO, Hélder Pires. Antropologia e Patrimônio cultural. **Cadernos NAUI**, v. 3, n. 5, jul-dez 2014.

ARMANI, Carlos Henrique. A História intelectual e a virada ontológica na antropologia. **História Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 20, n. 1, p. 36-52, jan/abr 2020.

ATHIAS, R.; LIMA FILHO, M. Dos museus etnográficos à etnografia dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, C.; SCHWADE, E. **Diálogos Antropológicos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2016.

BARBOSA, Priscila Faulhaber. Curt Nimuendajú, o conhecimento do céu Ticuna/Magüta e a observação do céu. **I Simpósio Nacional de Educação em Astronomia**, Rio de Janeiro, 2011.

BENZI GRUPIONI, Luíz Donisete (org). **Índios no Brasil**. Brasília: MEC, 1994.

BOLLETTINO UFFICIALE per i Frati Minori Cappuccini Umbri della Provincia Serafica. Assisi, Anno LXXVII, n. 1, gennaio-giugno 2010.

BOLLETTINO UFFICIALE per i Frati Minori Cappuccini Umbri della Provincia Serafica. Assisi, Anno LXXVIII, n. 1, gennaio-dicembre 2011.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. A função social dos museus. **Revista do Museu de Arqueologia do Xingó**, n. 9 p. 169-187, julho de 2007.

CARTA DE FREI FIDELIS endereçada ao superior na Itália em 19 de janeiro de 1927. Arquivo da Úmbria.

CERETTA, Celestino. **História da Igreja na Amazônia Central**. v. 1. Manaus: Bilbos/Valer, 2008.

CERQUEIRA DE OLIVEIRA. Antônio Eduardo; BUZATTO, Cléber César. 2019: em contraponto ao retorno à era das trevas, a esperança na teimosia e resistência indígena. **Relatório Violência contra os Povos indígenas no Brasil**. Dados de 2019. Disponível em: [https:// Cimi.org.br](https://Cimi.org.br) Acesso em: 4 nov 2023.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da Violência**. Pesquisas de Antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COLLARINI, Mario. **I Cappuccini Umbri in Amazzonia**. 75 anni di presenza. Assis, 1985.

ERTHAL, Regina Maria de Cravalho. **O Suicídio Ticuna na Região do Alto Solimões - AM**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública da Escola Nacional de Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1998.

ERTHAL, Regina Maria de Carvalho; ALMEIDA, Fábio Vaz Ribeiro de. O GT Lauro Sodré em uma perspectiva da história da demarcação de terras indígenas no Alto Solimões. **Revista de estudos e pesquisas Funai**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 141-180, jul 2004.

FERNANDES, Nino. **Conselho Geral da Tribo Ticuna**, LACED – Laboratório de Pesquisa Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento. Disponível em: Mesa 1 | laced (hospedagemdesites.ws). Acesso em: 20 de março de 2023.

FERREIRA, Luzia Gomes. Classificações instáveis e permeáveis: cultura material africana nos museus. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís, v. XI, n. 22, p. 79-99, jan-jun 2011.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a Antropologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**, UFRJ, Rio de Janeiro, p.175-191, 2001. Disponível em: <https://atrevidas.milharal.org>. Acesso em: 4 fev 2024.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, UERJ, n. 8, p. 21-34, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos**: coleções, museus e patrimônio. Rio de Janeiro: Iphan/DEMU, 2007. Col. Museu, Memória e Cidadania.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; GUIMARÃES, Roberta Sampaio; BITAR, Nina Pinheiro. **A alma das coisas**. Patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad X / Faperj, 2013.

GOULARD, Jean-Pierre; RODRÍGUEZ, Maria Emilia Montes. **Relato de Chetanükü del Loretoyacu**: patrimônio oral inmaterial del Pueblo tikuna de la Amazonia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.

GRUBER, Jussara Gomes. Museu Magüta. **Piracema – Revista de Arte e Cultura**, n. 2, 1994. Disponível em: [http:// www. InstitutoSocioAmbiental](http://www.InstitutoSocioAmbiental). Acesso em: 12 set 2023.

GRUBER, Jussara Gomes; PAOLIELLO, Vera Navarro; OLIVEIRA FILHO, João Pacheco. **Torü Duü'ügü – Nosso povo**. Museu Nacional: Rio de Janeiro, 1985.

INÁCIO CLEMENTE, Salomão; MARIANO CLEMENTE, Santo Cruz. **Trajetória de líder indígena tikuna**: Leonilio Clemente na atuação no movimento indígena e no campo da política indigenista. Brasília, 2018. Disponível em: [http:// www. 31rba.abant.org.br](http://www.31rba.abant.org.br). Acesso em: 6 nov 2023.

LAGROU, El. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: [http: // www. ifch. Unicamp.br/proa](http://www.ifch.Unicamp.br/proa). Acesso em: 12 set 2023.

LAGROU, El. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 5, n. 2, 2003. Disponível em: [https:// periódicos.ufsc.br](https://periodicos.ufsc.br). Acesso em: 9 ago 2024.

LIVRO DE CRÔNICA DE TODI. 1910-1940. Arquivo do Convento de Assis.

MAGALHÃES, Soraia Pereira; LANDABURU, Zuriñe Pinã. **Museo Magüta y su relación informativa com uma ciudad amazónica**. Información y Sociedad: patrimônio y memoria documental. v.2. Madri: Editora Universidade Complutense de Madrid, 2019.

MELO, Janaina Cardoso de. O Muma em Assis/Itália e a História dos frades Capuchinhos da Úmbria na Amazônia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas**, v. 11, p. 78-101, 2018.

MONTECHIARE, Renata. Coleções e objetos em diálogo com as linguagens expositivas do museu antropológico. **Museologia e Patrimônio – Revista do Programa de Pós-Graduação em museologia e Patrimônio – Unirio**, v. 9, n. 1, 2016.

- MURA, Claudia. **Uma “Tradição de glória”**: o papel da experiência para capuchinhos e leigos úmbrios na Amazônia. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2007.
- NASCIMENTO, Regivaldo Silva do. **Frei Fidelis de Alviano e a missão com os Ticuna no Alto Solimões**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- NIMUENDAJÚ, Curt. **The Tukuna**. Universidade da Califórnia, 1952.
- OLIVEIRA, Rui de. **Assim nasceram os Ticunas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Os Diários e Suas Margens**. Viagem aos territórios Terêna e Tükúna. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **O nosso governo**. Os Ticuna e o Regime Tutelar. São Paulo: Marco Zero, 1988.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **Ensaio em Antropologia histórica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. Ação indigenista e utopia milenarista: as múltiplas faces de um processo de territorialização entre os Ticuna. In: ALBERT, B. (org.). **Pacificando o branco**: Cosmologias do contato no Norte-Amazônico. São Paulo: Unesp, 2002. p. 277-309.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **A refundação do Museu Maguta**: Etnografia de um Protagonismo Indígena, 2012. Disponível em: https://jpoantropologia.com.br/wp-content/uploads/2021/02/JPOC-refundacao_maguta_JPO.pdf. Acesso em: 4 nov 2023.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **Regime Tutelar e Faccionalismo**. Política e Religião em uma Reserva Ticuna. Manaus: UEA Edições, 2015.
- ORO, Ari Pedro. Tükúna: vida ou morte. Porto Alegre: EST; Petrópolis: Vozes, 1977.
- PEREIRA, Wellington de Carvalho. O trabalho etnográfico: ressignificando o “ser afetado” de Jeanne Favret-Saada. **Configurações**, v. 27, p. 23-38, 2021.
- PINHEIRO, Pedro Inácio; SOARES, Marília Facó; CARMO, Reinaldo Otaviano do. **Tchorü Duüügüca'Tchaanu: Minha luta pelo meu povo**. Niterói: Editora da UFF, 2014.
- POLIANTEIA. Manaus: Oficinas gráficas da papelaria velho Lino, 1949.

PRICE, Sally. A Arte dos povos sem história. **Afro-Ásia**, n. 18, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20906>. Acesso em: 12 set 2023.

RANGEL, Lúcia Helena. Violência autoinfligida: jovens indígenas e os enigmas do suicídio. **Relatório Violência contra os Povos indígenas no Brasil**. Dados de 2019. Disponível em: [https:// Cimi.org.br](https://Cimi.org.br) Acesso em: 4 nov 2021.

RAPOZO, Pedro; OLIVEIRA FILHO, João Pacheco; PUCÜRACÜ, Santo Cruz Mariano Clemente (orgs.). **Torü Düü'ügü - Nosso Povo**. Manaus: Valer, 2021.

ROCCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**, v. 21, n. 1, 2015. Disponível em: [http:// www.Revista-mana.org](http://www.Revista-mana.org). Acesso em: 5 out 2023.

ROLLA, Alicia *et al.* **Rü aü i ticunagü Aru Wu'i**: A lágrima Ticuna é uma só. Benjamin Constant, Amazonas, Magüta: CDPAS Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões, 1988.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SCHRÖDER, Peter. Primeira viagem aos Ticuna: um artigo pouco conhecido de Curt Nimuendajú. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Ciências Humanas, v. 8, n. 2, p. 461-470, maio-ago 2013.

SILVA, Aramis Luis. Etnografia de exposições mortas, coleções vivas e ideias persistentes. **Anthropológicas**, v. 23, n. 2, Ano 16, 2012. Disponível em: [http:// www.Periódicos.ufpe.br](http://www.Periódicos.ufpe.br). Acesso em: 14 set 2023.

SILVA, Antônia Rodrigues. Como vejo a escola: concepções dos índios Ticuna do Alto Solimões – AM. In: Adailton da Silva; Michel Justamand. **Fazendo Antropologia no Alto Solimões 2**. São Paulo: Alexa Cultura, 2015.

TEIXEIRA, Nilza Silvana Nogueira. **Museu Magüta, uma trajetória Ticuna**: a colaboração como método no estudo de coleções etnográficas e na formação de museus indígenas. Tese de de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, 2022.

TEIXEIRA, Celso Márcio (org.). **Testamento de São Francisco**. Petrópolis: Vozes, 2008.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida** – uma interpretação da Amazônia. 9.ed. Manaus: Valer/Edições Governo do Estado, 2000.

TOSTI, Mario. **A Igreja sobre o Rio**. A missão dos Capuchinhos da Úmbria no Amazonas. Manaus: Edições Governo do Estado, 2012.

VILA-CHÃ, João. Igreja de Mátiões. O martírio como símbolo e condição do ser-cristão. **Revista lusófona de ciência das religiões**, ano VIII, n. 15, p. 27-38, 2009.

VOCE SERAFICA DI ASSISI. **La nostra missione**. Nell'esposizione Missionaria Vaticana. Anno IV, Maggio 1925.

VOCE SERAFICA DI ASSISI. **Nella memoria di fra Luciano Matarazzi rinasce il museo missionário dei Cappuccini di Assisi**. Anno LXXXVII. n. 5, p. 36, Maggio 2010.

ZAMPILLI, Bonaventura. P. Luciano Matarazzi Direttore del Museo. **Voce Serafica di Assisi**, Anno LXIX, n. 1, p. 58-64, gennaio-marzo 1990.