



UFAM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA DA AMAZÔNIA -
PPGSCA**

TESE DE DOUTORADO

**O MUSEU É COISA DE KOKAMA: MUSEU INDÍGENA KOKAMA E O
FORTALECIMENTO DA IDENTIDADE ÉTNICA**

DANIELA SULAMITA TRINDADE DA SILVA

**MANAUS-AM
2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA DA AMAZÔNIA -
PPGSCA**

DANIELA SULAMITA TRINDADE DA SILVA

**O MUSEU É COISA DE KOKAMA: MUSEU INDÍGENA KOKAMA E O
FORTALECIMENTO DA IDENTIDADE ÉTNICA**

Tese de doutorado apresentada a Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Culturais para Exame de Qualificação, sob orientação da Professora Doutora Iraildes Caldas Torres.

**MANAUS-AM
2022**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586m Silva, Daniela Sulamita Trindade da
O museu é coisa de Kokama: museu indígena Kokama e o fortalecimento da identidade étnica / Daniela Sulamita Trindade da Silva. 2022
153 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Iraildes Caldas Torres
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Museu. 2. Indígena. 3. Identidade. 4. Etnicidade. I. Torres, Iraildes Caldas. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

DANIELA SULAMITA TRINDADE DA SILVA

**MUSEU É COISA DE KOKAMA: MUSEUS INDÍGENAS KOKAMA E O
FORTALECIMENTO DA IDENTIDADE ÉTNICA**

Tese de doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas. Linha de Pesquisa 1: Sistemas simbólicos e manifestações culturais na Amazônia, sob orientação da Professora Doutora Iraildes Caldas Torres.

Aprovado em 30 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Iraildes Caldas Torres
Universidade Federal do Amazonas-UFAM
Presidente

Prof. Dra. Larissa Menendez
Universidade Federal do Maranhão-UFMA
Membro

Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva
Universidade Federal de Sergipe-UFS
Membro

Profa. Dr. Harald Sá Peixoto Pinheiro
Universidade Federal do Amazonas-UFAM
Membro

Profa. Dra. Artemis de Araújo Soares
Universidade Federal do Amazonas-UFAM
Membro

**MANAUS-AM
2022**

AGRADECIMENTOS

Nossa responsabilidade humana e intelectual se refaz no reconhecimento do outro, no caso desta pesquisa, no reconhecimento da educação, da ciência, do modo de ser, pensar e fazer dos povos indígenas, com os quais buscamos uma interlocução.

Esse devir pássaro se revela então pela relação simétrica com o povo Kokama da Estrada do Brasileirinho, meus vizinhos, no reconhecimento da potência de sua oralidade, cosmologia, direitos políticos e sociais, que transformam a pesquisa em experiência criativa, resistência, reformulação e ampliação do olhar sensível, científico e acadêmico, em semelhança ao voo silencioso e suave da coruja-buraqueira.

Expresso aqui minha gratidão ao Programa Sociedade e Cultura na Amazônia por funcionar como um ninho afetuoso onde tive a oportunidade de conviver com a pesquisa interdisciplinar. Minha fraterna admiração, respeito e gratidão à minha orientadora Profa. Dra. Iraildes Caldas Torres e servidores técnico-administrativos deste programa por se mostrarem atenciosos, sempre prontos a me fornecerem informações e documentações.

À minha família, esposo, Raimundo Valdiomar Silva, filhas, Débora e Esther e filho, Jessé Levy, pela toca principal em que acolho e sou acolhida, ouço, falo e sou ouvida, abraço, aqueço e sou abraçada e aquecida. Meu carinho por compreenderem a minha ausência e isolamento devido as atividades acadêmicas, elaboração de textos, leituras e produção desta tese.

Aos meus pais *in memoriam*, Leonor Trindade e Danilo Trindade, por terem me gerado e ensinado a conviver com a floresta, respeitando as fontes de água, os animais, as árvores e flores que embelezam o sítio que durante tantos anos tem sido a nossa morada e ninho acolhedor.

Aos arguidores da minha banca de qualificação de doutoramento Prof. Dr. Harald Sá Peixoto, Prof. Dr. Renato Izidoro e Profa. Dra. Artemis de Araujo Soares.

À UFAM, pela acolhida no doutorado, ninho de saberes tão valiosos no sentido de elucidar alguns dos muitos enigmas da região amazônica.

Resumo

Este estudo assume o propósito de verificar em que sentido os museus indígenas contribuem para o fortalecimento da identidade étnica, dando especial relevo ao Museu Vivo Antonio Samias, da etnia Kokama, residentes em Manaus, enquanto constituição de memória e produção de conhecimento. A complexidade dos estudos sobre a cultura amazônica requer um olhar sensível para o reconhecimento da iniciativa de criação de museus indígenas com a finalidade de fortalecer a identidade étnica. Investigar esta temática não é uma tarefa fácil, no entanto, a curiosidade de conhecer sobre a participação do povo Kokama de Manaus, no Amazonas, na criação de museus, nos fez perceber o quanto é necessário investir na coleta de dados para o melhor entendimento sobre estas ações. A criação dos museus, a seleção dos artefatos e elementos simbólicos estão integrados ao processo de reafirmação da identidade, revalorização de saberes e tradições; na ampliação das fronteiras políticas na reivindicação por terra e direitos sociais, numa lógica oposta à que é proposta pelos museus convencionais. O estudo assentou-se no aporte da pesquisa etnográfica, abrindo espaço às abordagens qualitativas com aplicação da técnica de entrevista semiestruturada junto a uma mostra de moradores da comunidade Nova Esperança Kokama, além de suas lideranças, localizadas na cidade de Manaus. Os principais resultados revelam que a narrativa mítica da Ipira Mama e do jovem garça são expressões autênticas da metamorfose e identidade híbrida, humano-animal que brota da sensibilidade da narrativa e do imaginário que permite dar vida as miniaturas de anta, pássaros, instrumentos de caça, pesca, cestarias e cerâmicas inspirados em suas memórias. Fica claro, por fim, que o museu indígena é expressão viva da memória do povo Kokama encarnado na sua identidade étnica.

Palavras-chave: Museu-Indígena e Identidade.

Abstract

This study assumes the purpose of verifying in what sense the indigenous museums contribute to the strengthening of the ethnic identity, giving special importance to the Museu Vivo Antonio Samias, of the Kokama ethnic group, residents in Manaus, as the constitution of memory and production of knowledge. The complexity of two studies on Amazonian culture requires a sensitive eye for the recognition of the initiative to create indigenous museums with the aim of strengthening ethnic identity. Investigating this theme is not an easy task, however, curious to know about the participation of the Kokama people of Manaus, not Amazonas, in the creation of museums, we have been made to perceive how much it is necessary to invest in the data collection for a better understanding of these actions. The creation of two museums, the selection of two artifacts and symbolic elements are integrated into the process of reaffirmation of identity, revaluation of knowledge and traditions; In the expansion of political borders in the claim for land and social rights, a logic is opposed to what is proposed by conventional museums. The study based on the contribution of ethnographic research, opened space to qualitative approaches with the application of the semi-structured interview technique together with a sample of residents of the Nova Esperança Kokama community, in addition to their leaders, located in the city of Manaus. The main results reveal that the mythical narrative of Ipira Mama e do jovem garça are authentic expressions of the metamorphosis and hybrid, human-animal identity that springs from the sensibility of the narrative and the imaginary that allows to give life to the miniatures of antas, passaros, hunting instruments, fishing, baskets and ceramics inspired by their memories. It is finally clear that the indigenous museum is a living expression of the memory of the Kokama people embodied in their ethnic identity.

Keywords: museum, indigenous and identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capas dos volumes de livros Ywaiti Tinin	29
Figura 2 - Imagem da História em Quadrinhos história do Yawati Tinin.....	31
Figura 3 - Mapa das terras indígenas Kokama no estado do Amazonas	36
Figura 4 - Visão cosmológica de Jardeline Kokama	65
Figura 5 - Placa da Comunidade Kokama Nova Esperança.....	81
Figura 6 - Mapa cartográfico da comunidade nova esperança	82
Figura 7 - Escola Atawanã Kuarachi Kokama, em 2019	84
Figura 8 - CCS Museu Vivo Antonio Samias	93
Figura 9 - Visão interna do CCS e Museu Vivo Antonio Samias	94
Figura 10 - Artefatos Kokama.....	96
Figura 11 - Artefatos da segunda prateleira	99
Figura 12 - Artefatos variados e maquetes de armadilhas.....	100
Figura 13 - Armadilhas disparadoras	102
Figura 14 - Maquetes de armadilhas esmagadoras.....	103
Figura 15 - Maquete armadilha de jaula.....	104
Figura 16 - Instrumentos de pesca.....	108
Figura 17 - Gilmar vestido com traje tradicional Kokama.....	116
Figura 18 - Desenho de uma cobra na parede do museu.....	122
Figura 19 - Museu Vivo Lua Verde	127
Figura 20 - Imagem da história em quadrinhos.....	127
Figura 21 - Pintura o boto e as crianças	128
Figura 22 - Pintura da pescaria com timbó.....	129
Figura 23 - A pintura da mãe dos peixes.....	130
Figura 24 - Mãe da água.....	131

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Atributos das nove Musas	119
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O SOBREVVOO NO CAMPO DE PESQUISA	23
1.1. Traçados de voos: construção da etnografia do campo	23
1.2. Os Kokama, quem somos? Fundamentos históricos	33
1.3. Cosmogonia Kokama e Fundamentos mitológicos	37
1.4. O kokama como indígena: limites contemporâneos entre inclusão e exclusão.....	41
1.5. Museus Vivos Kokama: a enunciação da <i>différance</i> na existência	46
CAPÍTULO II - MUSEU INDÍGENA COMO EXPRESSÃO DE UMA LITERATURA MENOR	57
2.1. Os museus indígenas como possibilidade de reformulação da produção científica.....	57
2.2. Museu Maguta e CCS Museu Vivo Antonio Samias e suas cosmopolíticas de memória	73
2.3. O Museu Vivo Antonio Samías e a expressão do ser Kokama: analogias entre literatura menor e xamanismo.....	87
CAPÍTULO III - A MITOLOGIA KOKAMA E A IDENTIDADE INSCRITA NO MUSEU	106
3.1. O mito da garça e a lógica dos conhecimentos Kokama	106
3.2. Narrativa Kokama: a resistência expressa no museu.....	118
3.3. O Museu Vivo Lua Verde: a identidade viva do povo Kokama	126
Considerações finais	142
Referências	145

INTRODUÇÃO

O insignificante e imperceptível devir animal é uma metáfora ou alegoria, é um conjunto de estados diferentes uns dos outros, implantados no homem no momento em que se procura uma saída (DELEUZE e GUATARI, 1977)

Na mitologia da Grécia Antiga as aves eram os seres que estavam mais próximos aos deuses. Isto contribuiu, de certa forma, para que, de acordo com suas características e atribuições, as aves fossem associadas a esses deuses. A águia era a ilustre acompanhante de Zeus (Júpiter), o pavão estava ao lado de Hera (Juno) e a coruja coube acompanhar Palas Athena, que os romanos chamavam de Minerva. A coruja se tornou símbolo do conhecimento racional aliado ao empírico, que remete à capacidade de voo crepuscular e noturno.

Optamos por destacar uma espécie denominada de coruja-buraqueira (*Athene cunicularia*), que ocorre no sul da Bolívia e no sul do Brasil. Sempre atenta e possuidora de grandes olhos a ave gira seu pescoço num movimento de 270 graus, o que ajuda na focalização em três dimensões (altura, largura e profundidade). Essa ave detém a capacidade adaptativa de viver em grupos e escavar seus buracos em regiões de capim baixo, construindo até três entradas alternativas para suas tocas. A toca em forma de túnel, por vezes abandonada por tatus, é reutilizada e “termina em uma câmara de ovipostura, geralmente forrada de capim, esterco ou mesmo restos de papel e outros resíduos encontrados em ambiente urbano” (SANTOS. D. M. et al., 2017, p.5). A emissão de sons e sobrevoos é uma postura vigilante, que impede a entrada do inimigo.

A coruja-buraqueira traça sua tática de sobrevivência no ambiente urbanizado ao construir suas tocas em campos, pastos, restingas, placas, postes e peitorais de janelas. Ao tornar estes ambientes como parte do mobiliário de seus poleiros, essa espécie garante a proteção mútua e aproveita a oferta de alimento (folhas, gravetos, pequenos lagartos, aves e roedores).

Habitar um ambiente predominantemente humano forçou a inversão de hábitos alimentares, adaptação a novos modos de vida, a criação de gorjeios e silvos para uma comunicação vigilante entre os indivíduos do grupo. Os prejuízos causados pelas atividades humanas a estas populações de corujas, tornam o homem o seu maior inimigo, “[...] seja na destruição das tocas em virtude das construções e [...] na supressão dos habitats” (SANTOS. D. M. et al., 2017, p. 6).

O mote da situação empírica remete a uma analogia possível entre dois aspectos igualmente reais da potencialidade dos devires da coruja-buraqueira; um propriamente animal

e outro de familiarização demasiado humana, ao qual assemelhamos a atividade do pesquisador. Assim como a coruja-buraqueira, os humanos, pesquisadores, vivem num espaço de modulações contínuas em prol de uma justa ou sábia medida, nada se encerra. A necessidade de uma resposta rápida exige uma capacidade criadora veloz para modificar os procedimentos e promover criações singulares, experimentações de si mesmos, formulação de conceitos que se reportam a acontecimentos, ou o que se anunciem como devir.

Ao lançar mão de um olhar interdisciplinar, busca-se escapar da dureza dos métodos rotineiros e da rigidez de dogmas na ciência, a fim de sugerir outros mundos, outras experiências possíveis de abertura para viver a potência dessa diferença no outro (indígena Kokama) e em mim mesma. A oscilação entre o humano e o animalesco se dá na interpretação do dito e na aplicação de um conceito capaz de decifrar o rastro da presença do não-dito. A argumentação do devir animal faz alusão à mobilidade do signo, anúncio do outro como tal, sem nenhuma identidade ou semelhança que o torne idêntico a um outro. Trata-se de uma face ontológica do signo que é anterior a incisão, ao desenho, à fala ou à escrita, ou a qualquer outra amarra entre significante e significado.

Neste mesmo movimento, a identidade, quer seja kokama, Ticuna ou Yanomami, transforma-se em celebração móvel, mediante a interpelação com os sistemas culturais repercutidos no meio cultural. Não se trata de contagiar-se com o elemento estranho e promover novos arranjos de subjetividade para realizar procedimentos de pesquisa, criação de “tocas” alternativas e sobrevoos para investigar as singularidades Kokama. Semelhantes à coruja-buraqueira, os povos indígenas da atualidade escavam entradas e saídas alternativas e conectadas; migram da floresta para o meio urbano, reformulam suas formas organizativas e desenvolvem um outro “tipo de coletividade social, linguística e cultural” (BARTOLOMÉ, 2006, p.40) que expressam suas particularidades.

Seus modelos de realização perfazem um entrelaçamento de linhas que integram diferentes espécies de sujeitos: pessoas humanas e não humanas, aves e plantas como corpos participantes com os quais integram um feixe de afetos (CASTRO, 2018), de cujos fios fluem malhas simbólicas que se desmontam e não cessam “de se prolongar, de se romper e de recomeçar” (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 31). É um rizoma.

Este estudo, como parte integrante de um rizoma, tem a intenção de verificar que significados possuem os museus indígenas para o fortalecimento da identidade étnica, dando destaque ao Museu Vivo Antonio Samias, do povo Kokama residente em Manaus, pondo em evidência o diálogo interdisciplinar entre filosofia, antropologia, museologia, ciência e a cultura do povo Kokama. Para elaborar o tema e me aproximar cada vez mais da construção da tese,

precisei me permitir praticar as vozes da alma impressas e expressas nos grafismos, desenhos, brincadeiras e histórias do mundo vivido pelo Povo Kokama.

Com base em ambas as hipóteses, esta busca investigativa se descortina em duas questões norteadoras: 1- Em que sentido a criação dos museus vivos Antonio Samias favorece o fortalecimento da identidade étnica e permite atribuir novos contornos à territorialidade e ao imaginário kokama? 2- O que levou os Kokama residentes em Manaus, no Amazonas, a utilizarem a narrativa dos museus para fortalecer as lutas políticas de sua comunidade por território, educação diferenciada e fortalecimento da identidade étnica. São estas e outras questões que pretendemos responder neste estudo.

É este o problema da pesquisa: procurar compreender, em que sentido a narrativa expositiva dos artefatos Kokama produz um diálogo destoante do modelo classificatório da museologia tradicional para estimular sua reinvenção?

O interesse pelo tema tem seus primeiros passos no ano de 2010, quando fiquei sabendo da existência de famílias Kokama que ocupavam um sítio no Ramal do Brasileirinho, na zona leste de Manaus. As leituras e o estudo sobre museus vêm sendo construídos desde a realização do curso de mestrado, quando percebi que aqui mesmo na cidade de Manaus havia um museu que não estava estruturado no modelo ocidentalizado, nos moldes de um edifício. A imagem do Museu Vivo Antonio Samias desestabilizou as imagens e representações que eu trazia até aquele momento em relação a museus. Percebi que a organização rústica, em espaço comunitário, localizado longe dos conglomerados urbanos advinha de um estilo de pensamento, de uma opção conceitual desviada dos padrões ocidentais.

As visitas e diálogos frequentes à comunidade permitiram a criação de um laço de amizade entre a pesquisadora e a líder comunitária Jardeline. O fato permitiu observar as maneiras pelas quais os membros de um grupo urbano de Kokama cooperam entre si para reforçar os laços de semelhança e simpatia que os une numa coletividade de pessoas. Enquanto pesquisadora me dizia que eu precisaria estar alerta às pistas e aos rastros etnográficos que estavam me levando aos saberes e vivências da construção de um determinado lugar antropológico; criado, inscrito e simbolizado pelos Kokama urbanos de Manaus-AM. Esse lugar a que me ponho a tecer algumas rotas etnográficas é a Comunidade Kokama Nova Esperança do Brasileirinho, que passou a investir na criação do Centro de Ciências, Saberes e Museu Vivo Antonio Samias.

Os Kokama, povo indígena foco deste estudo, constitui-se como grupo étnico instalado na Zona Leste da área urbana da cidade de Manaus e são ascendentes dos *cocamillia* alojados

no Huallaga e dos *cocama* que viviam ao longo do rio Marañón e no baixo e médio rio Ucayali, em territórios que não eram seu lugar de origem.

Ao longo dos anos de colonização, a sobrevivência dos Kokama e demais povos indígenas brasileiros e amazônicos têm sido marcadas por suas posturas de resistência frente às investidas de invasão de terras indígenas, negação da cultura, alienação dos territórios e obliteração de direitos, muitas vezes depreendidas nas relações ambíguas com os Estados Nacionais.

Segundo informações da Siasi/Sesai ¹ (Sistema de Informação da Atenção à Saúde Indígena/Secretaria Especial de Saúde Indígena), em 2014 a presença desse grupo étnico no Brasil era de 14.314 mil pessoas, distribuídas por comunidades localizadas no médio e no alto rio Solimões, no Estado do Amazonas (ISA, 2020).

Chamou a atenção que consideramos pouco o número dos trabalhos já publicados sobre os Kokama, que analisam os saberes, a cosmologia, constituição do grupo linguístico, embates políticos por território, educação e cultura. Alguns foram realizados pelos próprios pesquisadores Kokama. Os trabalhos mostram que se trata de um grupo étnico que vive sob um constante olhar de estigmatização, no que se refere à sua condição de indígenas urbanos, pelos efeitos do contato.

Em se tratando do presente estudo, atendendo ao interesse inicial de analisar a historicidade e a construção social dos sentidos e ressignificações dos artefatos indígenas e a relação entre a mobilização étnica e o processo de musealização, a continuidade da pesquisa ocorre entre os anos de 2018-2021, num conturbado momento de crise na Saúde pública, em âmbito global, provocada pela pandemia de coronavírus². Após a notificação do primeiro caso de COVID-19 no Brasil, em 26 de fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo, cerca de 125.000 mortes já haviam sido relatadas” (HALLAL et al, 2020, p.1390).

Para conter esse crescente avanço da pandemia, a Organização Mundial de Saúde-OMS (OMS, 2020) orientou a medida de antissepsia das mãos, o uso de máscara e o distanciamento social como item primordial prescrito nos protocolos de saúde. Como desdobramento dessas

¹ SIASI/SESAI são vinculados ao Subsistema de Atenção à Saúde Indígena do SUS- SASISUS, pautada na atenção e abordagem diferenciada de assistência à saúde, atendimento, saneamento básico, nutrição, habitação, meio ambiente, demarcação de terras, educação sanitária e integração institucional, conforme enfatiza o Art. 19 da Lei Arouca.

² Doença ocasionada por um vírus mutante, que causa a síndrome respiratória aguda grave (HALLAL, 2020).

ações da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa CEP/CONEP³, passou a orientar a alteração e inserção de procedimentos remotos nas interações entre interlocutores e pesquisadores, como forma de preservar a proteção e segurança dos respectivos participantes.

Horizonte teórico-metodológico

Empregamos como técnicas de abordagem qualitativa de interação on-line, o registro de caderno de campo, o grupo focal remoto e a entrevista através do aplicativo *WhatsApp*, norteadas pela História oral na perspectiva de Pollak (1992), no sentido de recolher memórias individuais, coletivas e percepções que envolvem o Museu Antônio Samias e o seu entorno.

No que tange à trajetória metodológica empregou-se a intersecção de experiências entre os indígenas Kokama e a pesquisadora, encontros entre subjetividade e intersubjetividade que retomaram experiências entre ambos. Nessa trajetória fenomenológica o objeto se põe em relevo não por sua significação, mas porque possui uma estrutura espacial que se deixa definir por certas propriedades sensíveis, projeções de sensações perceptivas, intencionadas pela consciência dos sujeitos.

Apesar da limitação de acessibilidade à um bom serviço de internet e por não permitir que expressões faciais e gestos sejam identificados nas ocasiões de discussões virtuais, é inegável a contribuição da internet e especificamente do *WhatsApp* na ampliação da comunicação entre pessoas distantes geograficamente (VELOSO, 2020).

Entre as possibilidades de garantia da aplicabilidade dessa técnica pontuam-se: não ser necessária a presença física e locomoção dos participantes ao ambiente *on-line*; a ausência física da mediadora/moderadora poderá facilitar o envolvimento dos participantes; o conteúdo dos áudios, mensagens de texto e imagens poderão ser arquivados, transcritos e analisados pela pesquisadora; a duração dos encontros poderá variar de acordo com as datas e horários previamente agendados; o anonimato permitirá maior desinibição dos interlocutores na abordagem de temas polêmicos (ABREU, GONDIM e BALDANZA, 2009).

O grupo focal é uma abordagem de modalidade qualitativa, originada das entrevistas grupais presenciais, que vem a ser potencializada com a difusão das novas tecnologias e a utilização do meio virtual, na realização de entrevistas e diálogos *on-line*. O que nos motivou a escolha desta técnica foi a possibilidade de criarmos um grupo de *WhatsApp* que permitisse

³ Em carta circular N.1/2021/CONEP/SECNS/MS (BRASIL,2020). Ver em: http://conselho.saude.gov.br/images/comissoes/conep/documentos/CARTAS/Carta_Circular_01.2021.pdf

colocar um tema em pauta e aprofundar o diálogo sobre questões e percepções que não podem ser mensuráveis numericamente.

As etapas de funcionamento do grupo focal *on-line* não diferem muito do grupo presencial, visto exigir o atendimento aos mesmos cuidados e aspectos éticos das pesquisas presenciais, incluindo esclarecimento da pesquisa, solicitação de convite e pedido de permissão prévia para uso das informações e imagens obtidas através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Entre os critérios de inclusão de participantes na amostra eleita do público mais amplo, a composição do grupo focal contou com a participação de adultos, maiores de 21 anos, descendentes da etnia Kokama, residentes da Aldeia do Brasileirinho e integrantes do grupo de residentes na Aldeia do Brasileirinho. Os que não participaram da pesquisa foram as pessoas que não são descendentes da etnia Kokama e os que não se autodeclararam Kokama ou que não tiveram interesse em participar do trabalho.

Deixaram de participar os que não quiseram assinar o Termo de Consentimento Livre Esclarecido, por não desejarem falar, participar de entrevistas e grupos focais assinaram o Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE), mas os menores não quiseram participar do processo.

Definido o tema a ser explorado e selecionados os participantes, o grupo organizado por meio do aplicativo *WhatsApp* foi iniciado sob a elaboração de combinados prévios. Supondo contribuirmos para as estratégias de aperfeiçoamento da comunicação, relações afetivas e encontros alegres com nossos interlocutores, o emprego de reflexão e aplicação do Grupo focal *on-line* nos permitiu propiciar a participação de 4 (quatro) interlocutores que moram na Aldeia Kokama Nova Esperança, localizada no Km 8 da Estrada do Brasileirinho, zona leste de Manaus-AM, com um precário acesso à internet. Além desses, mais 2 (dois) participantes, que não residem na Aldeia, mas estão ligados a ela através do laço relacional da Associação AKIM.

Ao contrário de uma comunidade de sentido restrito ao território, essa comunidade em rede social faz referência à localização e ao espaço geográfico, mas focaliza nas relações sociais estabelecidas, como forma de garantir o acesso aos frutos de suas reivindicações. A escolha pela ampliação de suas vias relacionais com uso do ambiente virtual perpassa por uma estratégia reativa própria da resistência indígena, para pensar o corpo indígena como um corpo humano coletivo, no esforço de preservar sua força de existir e conservar-se na existência.

Panorama político e social

É preciso considerar que a criação do Centro de Ciência Saberes (CCS) e Museus Vivos Antônio Samias (MVAS), localizado na Comunidade Kokama Nova Esperança, no perímetro urbano da Zona Leste de Manaus-AM, e a escola indígena foram viabilizados pela criação da Associação dos índios kokama, residentes em Manaus-AKIM, como desdobramento das políticas de mobilização étnica desse povo.

É importante destacar que a realização da pesquisa se deu com o clima de instabilidade política e social intensificado pela oposição do presidente Jair Messias Bolsonaro, eleito em 2018, representante da extrema direita brasileira, às medidas de segurança sanitária aos direitos territoriais dos povos indígenas. A carência técnica e deficiência da aplicação do Plano Geral de enfrentamento a Covid-19⁴ para os povos indígenas emitido pela União e as medidas e declarações destinadas a diminuir as Terras Indígenas e suspender seus processos de demarcação, registram a forte presença das ações de omissão do atual governo executivo aos direitos desses povos.

Na presente ocasião, o boletim epidemiológico da SESAI, acessado no dia 20 de abril de 2021, já contabilizava 46.820 casos confirmados e 640 óbitos ocasionados pela Covid-19 entre os povos indígenas. A prevalência crescente e superior de adoecimento e óbitos por covid-19 entre os indígenas (HALLAL et al, 2020) podem ser explicadas pela exposição à vulnerabilidade socioambiental, insegurança alimentar e às condições de vida. Tais realidades têm revelado a extrema necessidade de inserir os indígenas nos grupos prioritários da vacinação.

Imersa nesse panorama, esta tese convida leitores e leitoras a pensar os Kokama como seres que investem na criação de suas próprias interpretações de escolas e museus se apoia na revisão crítica de sua diferença cultural, enquanto processo de enunciação e legitimação de suas manifestações culturais e reivindicações políticas. O constante movimento de busca por demarcação de território para a garantia da vida indígena, por meios como caça, pesca, plantio, transporte, socialização etc., faz parte das reivindicações por direitos sociais básicos (educação e saúde) do povo Kokama.

A vitalização⁵ da língua e da cultura constituem os principais motivos de adesão deste povo a formas organizativas que se auto determinam comunidades e associações. A criação da

⁴ Este plano de enfrentamento a Covid-19, faz parte das medidas e garantias previstas pela Lei N° 14.021, de 7 de julho de 2020, que dispõe sobre medidas de proteção social para prevenção do contágio e da disseminação da Covid-19 nos territórios indígenas, pescadores artesanais e aos demais povos e comunidades tradicionais (BRASIL, 2020).

⁵ O termo é uma opção que respeita a decisão política dos Kokama, pois a língua não está morta, mas sim em processo de fortalecimento.

escola e dos museus vivos não se refere à construção de uma nova identidade, mas à dinâmica de reorganização de agentes sociais que combinam a dimensão ontológica à dimensão político-territorial para fortalecer sua autoidentificação étnica.

A criação da associação se tornou um mecanismo de diálogo com agentes da política indígena e entidades indigenistas na construção de suas reivindicações por realização de direitos básicos, combinado com o processo de fortalecimento da língua. Por se tratar de um espaço de resistência política e econômica frente às pressões de alguns setores do Estado e da sociedade, o Museu Kokama, assim como o precursor Museu Maguta do Povo Ticuna, mobilizam memórias, demandas conjuntas e coletivas. No que tange à questão da política interna Kokama, na atualidade, o movimento de interpretação do CCS e do MVAS encontra-se permeado por conflitos internos que acabam por ameaçar e fragilizar os objetivos iniciais de criação do Museu.

Em entrevista com Gean Kokama, vice-presidente e vice-cacique da AKIM, Gean Kokama, expõe o seguinte quadro sobre o Museu Antonio Samias:

O museu [...] tem uma história por trás dele, uma história que não envolve só a Comunidade, uma discussão de etnia e por isso eu né receio a falar dele pros demais, que teve um racha na nossa etnia. Na época, quando a etnia era unida, o fortalecimento era forte, hoje como está com esse racha é impossível saber o futuro do museu (Entrevista, 2021).

O que desejamos pontuar nesta fala é o reconhecimento destas duas importantes lideranças sobre a capacidade de estabelecer articulação com grupos, dando atenção primordial aos princípios e valores locais da coletividade e não unicamente, do interesse particular do patriarca, do cacique ou do líder comunitário.

A questão da autoridade interna e o desencontro em torno de um projeto, parecem ressoar como uma espécie de rompimento entre a liderança Kokama do Brasileirinho e o patriarca atual Edney Samias.

Retorno ao Horizonte teórico-metodológico

Uma vez que a pesquisa em Ciências Sociais e especificamente o exercício da prática antropológica na educação articula a pesquisa empírica e a interpretação das ações e criações humanas pelo esquema conceitual da etnografia, precisei disciplinar o olhar e o ouvir, e exercitar uma escrita e narração criativas (OLIVEIRA, 2000).

Por ocasião das entrevistas remotas e visitas de campo realizadas junto à Comunidade Nova Esperança, o cenário etnográfico se situou além do espaço físico, geográfico, abrangendo

o contexto existencial, a subjetividade dos discursos e experiências vividas dos que ali se encontram, de maneira presencial ou por via remota. A partir desse entendimento, consideramos a descrição, a redução e a compreensão fenomenológica como procedimentos fundamentais percorridos na pesquisa.

Características do museu vivo

Historicamente a criação de museus tem inspiração nas políticas expansionistas e colonizadoras do século XVIII ao XX. Os primeiros salões e gabinetes de curiosidades pertencem a membros da aristocracia inglesa, francesa e portuguesa. Os estereótipos de nativo, primitivo e tribo, sem escrita registrada junto aos artefatos, baseavam-se em taxonomias literárias, artísticas e científicas generalizantes, integrantes do discurso colonial de comparação e superioridade da identidade europeia. Longe de ser uma instituição neutra, o museu consiste em um espaço que se constitui nas relações de poder e aclamação de uma memória. Seu funcionamento implica na retirada de objetos do sistema de trocas cotidianas para uma posterior transformação em artefato revestido de novo valor simbólico. Esses artefatos passam a compor coleções que são organizadas dentro de uma narrativa previamente definida.

Nos relatos de pesquisadores Kokama e lideranças da Comunidade Nova Esperança em Manaus, no Amazonas, há algumas sinalizações que possibilitam captar a edificação dos Museu Vivos Kokama como um lugar que faz referência à sua relação xamânica com os espíritos de seus ancestrais, os espíritos dos animais e das plantas integrantes dessa intensa malha que constitui o cosmos. Esse cenário demonstra que o poder de seus museus não está apenas no ato de avocar o passado através dos artefatos ou imagens-signos, mas na possibilidade de ser ele próprio uma narrativa metafórica, na qual os acervos, temáticas e maneiras de expor são alinhavados a partir dos corpos e movimentos de seus interlocutores.

Com efeito, há uma ideia de que a riqueza simbólico-cultural e do escopo dos museus cultuados no Ocidente soa como uma espécie de subordinação da narrativa expositiva Kokama a ordem do menor, havendo, pois, uma desvalorização de sua perspectiva de museu. É este o problema da pesquisa: procurar compreender, em que sentido a narrativa expositiva dos artefatos Kokama produz um diálogo destoante do modelo classificatório da museologia tradicional para estimular sua reinvenção?

É este o problema da pesquisa: procurar compreender, em que sentido a narrativa expositiva dos artefatos Kokama propõe um modelo classificatório (taxonomico) alternativo ao da museologia tradicional para estimular sua reinvenção?

Lévi-Strauss, pensamento selvagem, classificação como base da ciência.

Há duas hipóteses elencadas acerca do problema. A primeira hipótese está associada ao fato de que a ideia de museu é aquela baseada na forma canônica da cultura ilustrada, nos marcos do iluminismo do século XVIII. Fazer a desconstrução desta ideia tem sido o grande desafio. Seja o texto enquanto produção de narrativas escritas, seja o museu enquanto produção de narrativa expositiva, a tradução jamais será feita de maneira absoluta, visto que as diferentes línguas e “[...] vozes agem no sentido de produzir diálogos destoantes” (AGUIAR, 2012, p. 97). Essa pluralidade de emissões rompe com a ideia de uniformidade, harmonia e unidade de expressão.

Desconstruir uma narrativa consolidada de museu, sem repetir a maneira de classificar e ordenar os artefatos é introduzir um pensamento epistemológico distinto. Ao romper com o modelo de museologia legitimada, o povo Kokama não está negando o discurso de verdade museológica, pensa na sua margem, buscando expressar seus modos de vida e legitimidade de suas manifestações em defesa de sua cultura, identidade e educação. Nesse plano, reinventar é recriar, seja na forma do pensamento, seja na forma escrita ou na forma de dispositivo político, em que o outro, indígena, estrangeiro, emigrado, exilado, “[...] encontre acolhimento sem perder a soberania de si para consigo” (AGUIAR, 2012, p. 94).

A segunda hipótese é de que a imposição da cultura ocidental obliterou os saberes e a língua Kokama, e a ciência qualificou seu conhecimento como primitivo. Trata-se de uma prática recorrente de desqualificação de modos de ser e pensar que não se espelhavam na forma de representação do homem ocidental. O termo primitivo que caracteriza o indefinível, corresponde a algo que se pode experimentar nos relatos de religiosos e colonizadores que descrevem o pensamento de dimensão próprios que se tornaram definidores dos povos ameríndios. Na concepção de Viveiros de Castro (2002), a inconsistência desta alma selvagem é a expressão autêntica de um modo de ser, que se baseia na troca e não na identidade. Absorver crenças e elementos da cultura europeia, como suplementares às suas próprias crenças e alterarem seus modos de ser faz parte do processo de resistência para garantir a existência.

A segunda hipótese está associada à criação dos museus vivos Kokama pelos indígenas residentes na cidade de Manaus, que precisaram fazer uso da narrativa museológica estabelecida para criar os seus próprios museus indígenas como estratégia de reivindicação política por educação diferenciada, demarcação de território, visibilidade étnico-cultural e representação simbólica. O nome do Museu Vivo Antonio Samías, em homenagem a um patriarca já falecido, confirma a circularidade hermenêutica de uma narrativa histórica que

instaura um tempo fronteiro e, portanto, xamânico que está entre o tempo vivido e o tempo dos acontecimentos históricos de longa duração.

A questão crucial que preside este estudo consiste em afirmar a tese de que os Kokama reafirmam a sua existência por meio da criação de seus museus vivos, a despeito dos olhares tortos da cientificidade ocidental, não como enfrentamento, mas, na busca da soberania de si para consigo e de seu grupo étnico. Isto ocorre quer seja pela via da historicidade de sua resistência, ou pelo caráter atemporal de seu imaginário para, assim, garantirem a continuidade da etnia.

Com base em ambas as hipóteses, esta busca investigativa se descortina em duas questões norteadoras: 1- Em que sentido a criação dos museus vivos Antonio Samias favorece o fortalecimento da identidade étnica e permite atribuir novos contornos à territorialidade e ao imaginário kokama? 2- O que levou os Kokama residentes em Manaus, no Amazonas, a utilizarem a narrativa dos museus para fortalecer as lutas políticas de sua comunidade por território, educação diferenciada e fortalecimento da identidade étnica. São estas e outras questões que pretendemos responder neste estudo.

É este o problema da pesquisa: procurar compreender, em que sentido a narrativa expositiva dos artefatos Kokama produz um diálogo destoante do modelo classificatório da museologia tradicional para estimular sua reinvenção? O trabalho está dividido didaticamente em três capítulos interdependentes. No primeiro capítulo delineamos o percurso da tese, situando-a a partir no sobrevoo inicial nas migrações kokama motivadas pelas pressões da colonização. A imagem ancestral dos mitos e as práticas do cotidiano Kokama na escola e no museu lhes servem de tática para articular melhor o seu papel político de resistência

No segundo capítulo aborda-se sobre a organização e a documentação dos objetos e acervos indígenas Kokama, no bojo de suas lutas e reivindicações pela legitimação de sua diferença cultural. O museu aqui apresentado é o lugar de expressão de suas formas de vida e intercâmbio com a floresta.

No terceiro capítulo a narrativa é alusiva a um tempo em que os animais se transformavam em pessoas. O mito do jovem garça e da Ipira Mama, mãe dos peixes são demonstrações das narrativas fabuladoras e da bricolagem destes artistas do imaginário ameríndio. Em cada um dos capítulos demos vazão às narrativas Kokama e constatamos que o artista *bricoleur* Kokama é o artesão que recria animais, plantas e outros seres na tessitura da malha da vida.

Este tema se justifica pela possibilidade de falar de movimento, potência e criação, através de uma literatura expográfica que reivindica o reconhecimento a suas formas de vidas,

língua e manifestações culturais mediante o Estado brasileiro e desconstroem a ideia de uma cultura morta, extinta, selvagem e sem escrita. Não se trata de deixar de fazer coisa de índio, mas de incorporar o pensamento xamânico aos símbolos da cultura e da ciência ocidental, para instaurar uma identidade múltipla, Kokama, curador, professor, linguista e organizador de museu.

Criar museus não supõe a extinção da cultura Kokama ou imitação de uma instituição eminentemente ocidental, pelo contrário, é a saída de um território, para experimentar a reterritorialização e a recriação da identidade num lugar interstício. Tal concepção de lugar opta por espacialidades históricas tidas como menores, diante do embate de desnudamento de grandes narrativas presentes nas crônicas da colonização, nos relatos heroicos das nações imperialistas e literaturas pelas quais o Ocidente poderia encarar-se de cima, frente a outras culturas.

A relevância social da temática se deve à possibilidade de contribuir com as pesquisas que apontem a força organizativa sobre as iniciativas museais indígenas e apresentar os Museus Vivos Kokama como uma forma de apreensão de bens naturais e culturais, instrumento de reafirmação identitária, que atua para comunicar sobre ciência, educação e cultura na perspectiva intelectual e prática do Povo Kokama.

É assim que este estudo assume significativa importância social não só para a etnologia indígena dos povos originários, como também poderá contribuir para com o próprio povo Kokama, no que diz respeito à compreensão de sua identidade no tempo contemporâneo, ao mesmo tempo em que poderá instigar a elaboração de políticas públicas com a participação deste povo.

CAPÍTULO I - O SOBREVIVO NO CAMPO DE PESQUISA

1.1. Traçados de voos: construção da etnografia do campo

A procura pelo ouro e pelo poder prometidos pelo mito do Eldorado, os conquistadores europeus e comissões religiosas chegam ao Novo Mundo no século XVI, e encontram o povo Kokama, cognominados de tupi-cocamas (AGUERO,1994) e (STOCKS 1981), em plena expansão e crescimento demográfico. No início do século XVII, os Tupi-Guarani distribuem-se por uma vasta área geográfica do litoral Atlântico, ocupando os principais afluentes da margem direita do rio Amazonas até a praia de Cananéia, atual litoral do Vale do Juruá, no extremo sul do estado de São Paulo. Uma vez instalados nas margens dos rios Ucayali e Baixo Huallaga, os Kokama percorriam as largas distâncias do rio Amazonas mobilizando suas expedições guerreiras e mediando a comercialização de produtos manufaturados por outros grupos étnicos.

Do século XVI ao XVII (SILVA, 2004), na ambição por conquistar, integrar e enriquecer com a expansão do território, a proposta predominante consistia em converter os “súditos” em fonte de lucro para a Coroa portuguesa e para a igreja. A imposição cultural sobre os povos dominados, a escravidão e a disseminação de epidemias como varíola, sarampo, coqueluche, responsáveis pelo expressivo declínio demográfico entre as populações indígenas.

A ocupação da Amazônia por colonizadores europeus implicou na reconfiguração e enquadramento das relações étnicas desses e outros povos indígenas às dinâmicas coloniais. A intensa participação de religiosos como o padre Samuel Fritz na ação pedagógica, organização, catequização e conversão dos Omágua (cambeba) e Kokama foi fundamental para a criação do núcleo missionário de São Joaquim e de outras missões, além de garantir a posição privilegiada dos jesuítas na formulação da política de concentração de grupos étnicos nos aldeamentos missionários.

Obrigados a enquadrarem-se nos padrões estabelecidos pelos missionários religiosos, muitas etnias indígenas, inclusive os Kokama, que habitavam a região peruana, foram compelidos a acompanhar as missões e os exploradores, que seguiam em fluxo migratório em direção ao Brasil. Submetidos a uma intensa transformação cultural, esse povo precisou se adaptar e modificar seu modo de viver, demonstrando seu potencial indenitário (BHABHA, 1998).

Longe de ser o limite entre o término do passado e o início do tempo presente, a fronteira passa a ser o lugar interstício a partir do qual estes corpos da diferença emitem sua voz, seu

canto, sua dança e sua arte. A postura epistêmica dos povos ameríndios não procede de ideias claras e distintas obtidas por um rigoroso método de decomposição, análise e síntese. Segue em círculos sincrônicos e diacrônico e subindo em forma de espiral (STEFANI, 2009, p. 156) ao utilizar diferentes movimentos semióticos como gestos, músicas, desenhos, cerimônias, gente, plantas e animais.

Para garantir o êxito da conquista e subordinação dos povos indígenas às ações do expansionismo e colonialismo, a linguagem narrativa dos relatos de viagens, registros de religiosos e naturalistas, foi um importante instrumento usado pelos exploradores europeus, para atuar sobre o corpo e a alma dos povos autóctones. A ênfase na narrativa visa destacar o momento em que as representações construídas sobre a Amazônia apresentam-na como cenário edênico e também como ambiente hostil, palco de escabrosos rituais antropofágicos, cometidos por bárbaras populações nativas.

Durante muito tempo o Universo amazônico foi percebido pelos europeus e cientistas que o visitam como uma espécie de reserva botânica e zoológica, povoado por seres humanos, rebaixados ao posto de meros apêndices do reino natural, de quem sequer admitiam que houvesse a formulação de uma visão cultural de natureza.

O discurso narrativo, nessa perspectiva, assumiu a característica de instrumento, por meio do qual, o sujeito indígena foi descrito e apresentado à sociedade sob a classificação e estigma de incivilizado (primitivo), como forma de sustentar e legitimar a ideia de natureza má que precisava ser conquistada, domesticada e convertida pela ação masculina do colonizador (OLIVEIRA, 2016). A força dessa narrativa (AGUIAR, 2012) atuou e atua em vários momentos históricos, construindo a imagem do sujeito ideal, de conhecimento legitimado, fixando personagens, confinando grupos, desenhando práticas e delineando perfis. A circulação dessas narrativas e de seus propósitos pela sociedade giraram em torno do estímulo à produção e reprodução dos modos de ser, de viver e de pensar dos homens e das mulheres.

Sem desconsiderar a participação dos homens, entre os séculos XVI e XVII, é a imagem da mulher que passa a ser diretamente relacionada à representação de domínio e invasão dos continentes. Nessas imagens, a Europa era representada pelo recato familiar e maternidade, enquanto a representação da América centrava-se na exibição direta da nudez de uma jovem pagã e canibal, surpreendida pela chegada de um homem europeu maduro, vestido e civilizado. A figura feminina, sob a qual já se projetavam as atribuições de estranheza, sedução, imoralidade, lascívia e canibalismo, provenientes da moral cristã ocidental, foram as argumentações responsáveis por provocar a depreciação dos povos ameríndios e, mais especificamente das mulheres indígenas, no Novo Mundo.

O impacto da imagem dos corpos indígenas nus, com lábios e orelhas perfurados foi depreciado pelos ocidentais. O longo processo de inserção dos ameríndios no mundo ocidental e o contato com a sociedade nacional paulatinamente construída, reposicionaram a representação cultural do corpo à ideia de civilidade como suporte fundamental às relações sociais interétnicas. Na perspectiva da ausência de hierarquia, os povos indígenas foram e continuam sendo vistos como “homens que não obedecem a ninguém, [...] indiferentes a posse da riqueza, chefes que não mandam, culturas sem moral porque ignoram o pecado [...]” (CLASTRES, 2004, p. 252). Daniel (2004) busca demonstrar, comparar e classificar o atraso desses povos ao descrever o uso de folhas de árvores e cuias, em lugar de utensílios como talheres e pratos usados nas mesas ocidentais.

Nesse período em que a imagem do corpo é associada a uma máquina física, a publicação do manual; a civilidade pueril de Erasmo de Rotterdam, “[...] inaugura uma nova cultura da convivência” (CORBIN, COURTINE e VIGARELLO, 2012, p. 580), regida pelos manuais de civilidade. A assimilação das boas maneiras como mostra Norbert Elias (1994) consistiu nos sentimentos de superioridade do próprio comportamento daquela que se considerava classe alta, composta por nobres e fidalgos, para os quais era gratificante serem diferentes dos demais. Eram as determinações dos manuais de civilidade europeus que delineiam as atitudes corporais, os constrangimentos obrigatórios, a assimilação da compostura no modo de olhar e sentar à mesa.

O corpo civilizado passa a constituir o modelo cuja incompatibilidade se torna a dimensão intensiva (CASTRO, 2018) do corpo grotesco, ornado e nu dos povos ameríndios, sobre os quais agiram os jesuítas, no sentido de catequizá-los e transformá-los, não apenas no que tange “[...] a expressão externa da composição das indumentárias e dos adereços usados, mas, sobretudo, no que diz respeito à criação de outra concepção de corpo que atendesse aos valores considerados adequados aos princípios religiosos cristãos” (AGUIAR, 2012, p. 103). Diante da necessidade de inculcar nos indígenas os valores ocidentais, o ensinamento religioso combinado com a ação pedagógica escolar, tornaram-se instrumentos essenciais para o ensino e “[...] para a produção de uma conduta, de um modo de ser, de viver e de pensar” (IBIDEM, 2012, p. 177).

Em caso de manifestação de comportamentos inconvenientes realizados por indígenas, a aplicação de castigos com a finalidade de corrigir o culpado e sugerir a criação de uma subjetividade baseada no sentimento de culpa, mais suscetível ao governo da mecânica colonial-religiosa. Isso expõe o fato de que, não havia uma relação de submissão das subjetividades e corpos indígenas aos missionários, manifestada, aliás, na situação de oposição

dos missionários à atuação dos pajés e xamãs, a quem os religiosos, como o jesuíta João Daniel (2004), taxavam de embusteiros, feiticeiros e mandingueiros. Clastres (2004) e Agüero (1994) apontam a influência do poder teocrático dos xamãs tupi-guarani, dentre os quais se destacavam os Karai-profetas.

Essa insubordinação indígena é o ponto mais marcante da relação interétnica entre a manifestação religiosa indígena e a ocidental, que na concepção de Aguiar (2012, p. 181) “[...] não diz respeito apenas a uma análise envolvendo os planos dessas representações, mas a um embate de natureza política no sentido de procurar evidenciar a relação de poder [...]” imbricada no governo dos corpos indígenas.

já no fim do século XVII, a concentração de poder das missões, que passou das missões jesuítas (espanholas) para carmelitas (portuguesas) geraram um processo migratório que levou muitas famílias para a região do Ucayali. Nos aldeamentos para cada aldeia tinha uma autoridade como chefe e continha cerca de 30 a 60 casas. Os Kokama cultivavam basicamente milho, mandioca (amarga e doce), algodão e tabaco.

Mas foi no século XIX que a população Kokama da Amazônia peruana migrou para o Alto Solimões, no Brasil, para trabalhar nos seringais. Nos seringais os Kokama foram levados a mudar seu modo de vida, que antes era baseado na pesca e na agricultura, passando então a extrair madeira e caçar animais com peles de valor comercial” (RUBIM, 2016b).

Ainda neste referido século, além de trabalharem nos seringais, muitos Kokama passaram a integrar o grupo de seguidores do movimento messiânico da Irmandade da Santa Cruz, liderado pelo mineiro, autodeclarado profeta, José Francisco da Cruz, que pregava sua doutrina, pregava cruces e ditava as normas de conduta social e de vida dentro das comunidades para aqueles que seriam seus seguidores. Além de anunciar a mensagem catastrófica do fim do mundo e da salvação até o ano de 1822, em meio aos seus numerosos seguidores Ticuna e Kokama, e outros que se reuniam diante das cruces fincadas em povoados localizados às margens do Rio Solimões (AGÜERO, 1994).

Esse fato foi muito marcante para a cultura Kokama pois ocasionou o espalhamento de famílias Kokama, nos anos de 1972 e 1980, da cidade de Nauta, na região de Iquitos, no Peru, incluindo a realização de fatos como a fundação da vila de uma comunidade conhecida nos dias atuais como Vila Alterosa Juí (RUBIM, 2016b, p. 41).

No percurso histórico dessa apropriação de símbolos, tem-se então a captação das práticas e do lugar do outro (ocidental), devido à ausência do seu próprio. Na disputa por esse espaço de saber e de poder, a adaptação dos símbolos e práticas cristãs foi a principal tática usada pelos xamãs tupi-cocama para comprovar sua aproximação de Deus. A estulta tática

(CERTEAU, 1998) Kokama consistiu no aproveitamento das fissuras abertas no espaço controlado pelo saber, poder e narrativa do colonizador para proceder como forma de transitar e adaptar-se na fronteira de uma dupla identidade: indígena e cristã. De um certo modo, os Kokama, assim como seus xamãs, simultaneamente humanos e animais, concentraram no corpo o lugar de expressão de uma identidade em fluxo.

Em Viveiros de Castro (2002; 2018) a centralidade da corporalidade ameríndia ganha o contorno na teoria do perspectivismo, na qual, para diversos povos ameríndios o mundo é habitado por diferentes espécies de seres ou pessoas, humanas e não humanas que o apreendem sob pontos de vistas distintos. Não se trata de relativismo multicultural, ou, representações subjetivas e parciais. O que os índios propõem é o ponto de vista de um corpo.

Stefani (2009) assinala dizendo que o ponto de partida é o “De Anima”. Para o europeu, o grande marcador da diferença de perspectiva é a alma, daí parte o questionamento, seriam os índios homens ou animais? Para os indígenas o corpo é demarcador da diferença, por este motivo se questionam, os europeus são homens ou espíritos? O etnocentrismo europeu consiste em negar que os outros corpos tenham a mesma alma, em postular que a humanidade seja uma espécie animal superior, uma condição moral que suprime os animais. O ameríndio duvida que outras almas tenham o mesmo corpo.

O perspectivismo ameríndio é pertinente em nosso diálogo por não se tratar do englobamento de todos os animais, mas, por dar ênfase àqueles que desempenham protagonismo simbólico e prático na cultura. Este movimento pode ser demonstrado na relação dos Kokama com o “símbolo de vida”, *Yawati* (Jabuti), do qual adotam a índole guerreira. O Kokama está representado na imagem sob a forma perceptível de um animal visto como expressão simbólica do cotidiano Kokama. O jabuti assume um papel cultural relevante por ser considerado um membro da família e figura mítica central do imaginário Kokama, associada a um tempo em que os “animais transformavam-se” (RUBIM, 2016a, p. 223) em pessoas.

A noção de *Yawati* (Jabuti), signo do domínio dos animais, previamente estabelecido na classificação Kokama para reunir no mesmo vocábulo a tentativa de fazer referência ao povo Kokama através da imagem do jabuti. Os traçados de seu casco ilustram uma coletânea de três volumes do material didático Kokama, constituído de desenhos, imagens, músicas, numerais, cores, partes do corpo, glossário e antigas histórias coletadas entre os Kokama do Brasil e do Peru (RUBIM, 2016a). Essa forma sensível de pensar a integração entre o humano e o animal e, por conseguinte como aqueles que portam um tipo diferente de conhecimento científico. Ocorre que as classificações destas sociedades sobre os seres vivos são metódicas e “baseadas num saber teórico solidamente construído. Acontece também serem compatíveis, sob um ponto

de vista formal, àqueles que a zoologia e a botânica continuam a usar (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 65).

Sob o ponto de vista deleuziano a identidade Kokama se dissolve nos círculos descentrados de suas múltiplas vivências existenciais. Com efeito, esse povo concebe o mundo e a vida num movimento que acolhe o sofrimento, a alegria e o amor como parte integrante da existência. Um modo de existir que foge de uma linguagem sistemática, teórica e conceitual e adota uma forma narrativa poetizada, aplicada ao aprendizado sobre o tempo. Retrata à vontade criadora do homem como possibilidade para justificar a passagem do tempo.

Em lugar de conceitos, o conhecimento se preocupa em interpretar o saber sensível, incorporando nos dados do vivido. Nos quais a temporalidade e a impotência da existência humana atuam na forma de passagem do tempo em três dimensões: passado, enquanto presente que não é mais; futuro, que referenda o presente que ainda não é; e, o presente, como aquele que deixa de ser no momento em que é. A vontade de potência humana está na possibilidade de superar-se a si mesma, a cada novo começo, como diferença, ou, repetição diferida. O princípio dessa repetição, que não é a do Mesmo, mas do que “[...] compreende o Outro, que compreende a diferença e que, [...] de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído” (DELEUZE, 2006, p.31).

A sucessão de repetições diferidas são processos vivenciados no encontro entre corpos físicos vivos e espaços que experimentam a fala antes das palavras, elaboram gestos antes mesmo de submeterem seus corpos à organização. Na relação do signo como encontro com o outro, nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem faça comigo e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo. Nada se aprende apenas por imitação. Apreender é constituir este espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos relevantes se retomam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se disfarça (DELEUZE, 2006).

A figura imagética a seguir é ilustrativa dessa situação que estamos visualizando neste debate. Vejamos:

Figura 1 - Capas dos volumes de livros Ywaiti Tinin



Fonte: Altaci Rubim, 2016

Há, entretanto, uma questão central a ser colocada quanto a inserção do termo *Tinin* (branco) a imagem do jabuti. A ausência de uma assimilação simples e direta do animal como referencial identitário da comunidade Nova Esperança expõe a tentativa humana de simbolizar a face ontológica do corpo Kokama e instituir uma ordem mediana que possibilita marcar o signo *Yawati* com uma significação, um traço novo, singular, distintivo e irrepetível.

A alteração salta como afastamento da cultura Kokama à ordem empírica que lhes foi prescrita pelos códigos fixos que regem a linguagem, a cultura, o olhar codificado e reflexivo dos brancos. Esse distanciamento é o que permitiu e permite ao povo Kokama afastar-se o suficiente para sugerir uma classificação mais concreta, mais selvagem no sentido levi-straussiano.

A ordem sobre cujo fundamento se instituem as existências dos indígenas Kokama e seu devir não pertencem à mesma ordem que a da episteme positivista, que constrói o conhecimento mediante procedimentos representativos, associando uma ideia a seu referente. A partir do século XIX a teoria da representação é abalada, dando lugar ao estruturalismo como fundamento geral de todas as ordens possíveis. A partir dessa episteme os procedimentos significativos ou de significações implicam na diferença semântica entre o pensamento e seu referente.

Na abordagem de Derrida (1995), o pensamento do vir a ser do signo como traço, rastro e fuga ao binarismo, torna-se possível a partir do conceito de escritura, uma ideia anterior à fala, que não é imagem ou símbolo. Essa reflexão deslocada é um exercício que envolve

diferentes campos, variados traços e formas de escritas na desconstrução do *logos*. No entanto, o rastro é o que aparece através da experiência de uma cadeia gráfica (visual, tátil ou espacial) que se deixa tomar por uma cadeia falada (fônica e temporal).

Por via dos desenhos nos quadrinhos Kokama – HQK, a história do *Yawati Tinin*⁶, Jabuti Branco, inspirada num acontecimento específico da Comunidade Nova Esperança Kokama, do ramal do Brasileirinho-Manaus, inserida nos materiais didáticos produzidos para o ensino da língua Kokama, tornam-se os verdadeiros elementos do teatro de signos. “Eles testemunham potências da natureza e do espírito, potências que agem sob as palavras, os gestos, os personagens e os objetos” (DELEUZE, 2006, p. 31). Assim, a memória dos anciãos é compartilhada entre os jovens da comunidade, possibilitando o movimento real, a repetição e multiplicação do mito, que se opõe à representação, considerada falso movimento do abstrato.

A partir de Lévi-Strauss (1989, p.7), indagamos se a narração mítica específica tem um significado e uma ordem própria, ou, “essa ordem foi imposta pelos antropólogos que a recolheram?”. Na pergunta feita pelo pensador que também é antropólogo, há o reconhecimento do tratamento dessa narrativa pelo crivo de uma espécie de ordem, critérios, em que os dados dos sentidos nativos estão reintegrados a uma explicação científico-antropológica, como uma coisa cujo significado precisa ser explicado.

Apesar de conseguirmos identificar que o jabuti constitui uma figura mítica que ilustra a capa do material didático da Comunidade Nova Esperança, é preciso também conhecer quais os papéis que a cultura Kokama lhe atribui no interior de seu sistema de significações. Como tal, o guerreiro que sobreviveu ao fogo é, contudo, alimento que faz parte do cardápio de comidas típicas, muito apreciado na culinária Kokama. Comer o animal com o qual se identificam não está sob penalidade de doença ou morte. Este pode ser um caso exemplar de uma certa relação entre o perspectivismo amazônico, a tradução e o xamanismo, que se manifestam como um esquema de vários planos, pontos de vista singulares de cada um dos corpos e naturezas, humano e animal. O tradutor, neste caso o próprio Kokama que narra essa história em seus HQs, são os mediadores desses mundos em conexão.

Apresentamos a seguir a imagem do Jabuti branco em desenho livre, buscando compreender a relação perspectivada do povo Kokama com este ser mítico.

⁶ Essa história foi escrita por Altaci Rubim e o professor Orígens Rubim, inspirada na experiência de uma senhora Kokama residente na comunidade Nova Esperança Kokama.

Figura 2 - Imagem da História em Quadrinhos história do Yawati Tinin



Fonte: Altaci Rubim, 2016a

Pode-se inferir que essas duas espécies, os jabutis e os kokama, são possuidoras de diferentes corpos e diferentes perspectivas de percepção das coisas, mas a alma é semelhante. Os jabutis que se concebem como humanos, também, são concebidos como humanos e animais de caça pelos Kokama. A hortaliça que compõem a dieta alimentar das duas espécies é fundamental para a dieta alimentar dos jabutis. O jabuti Branco é ao mesmo tempo parte da família, símbolo cultural e alimento do povo Kokama.

A ausência da separação entre humano e animal implica no reconhecimento de que esta espécie animal se organiza como os humanos, possuindo guerreiros, heróis e campeões. Essa equivalência ou conexão entre o humano, de um lado, e uma planta, animal ou objeto de outro, é tão íntima “que o primeiro possui as características do segundo” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 94). O Kokama pretende ser guerreiro vencedor como o seu herói mítico jabuti.

Os jabutis se tornam antropomorfos quando entram em suas habitações. Experimentam seus próprios hábitos e seus atributos corporais, patas e carapaças como adornos culturais. O *Yawati Tinin* (jabuti branco) é um animal com nome próprio, possuidor de comportamentos humanos, sistema social, chefia, ritos e regras de casamento organizados identicamente às instituições humanas. Já que são vistos como pessoas, a ingestão de sua carne pelos Kokama perfaz uma dinâmica antropofágica (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a).

A relação entre o sujeito-Kokama e a caça-jabuti, envolve um modo de guerra, na qual, o diálogo com a memória do jabuti se presta a um estilo de rito e honra guerreira. A riqueza da descrição de detalhes do comportamento do jabuti se tornam úteis para ilustrar os métodos

empregados pelo pensamento indígena, enumerados por Lévi-Strauss, (1989, p. 70) “[...] atenção prolongada e repetida, exercício assíduo de todos os sentidos, engenhosidade [...]”, análise metódica dos desejos e hábitos dos animais. Os costumes particulares do jabuti tornam-se, neste contexto, um demarcador de significação simbólica.

Na sociedade kokama, em semelhança a outras etnias de matriz Tupi, os animais, os humanos, os rios e as plantas são imaginados em conectados através de um feixe de agregados corporais, construídos no decorrer de sua existência, por meio de relações sociais diversificadas. Traçar em linhas gerais a etnográfica do corpo Kokama, requer um passeio pela ecofilosofia de Deleuze e Guattari (2000), e a antropologia de Viveiros de Castro (2006), nos quais, o corpo Kokama, mais do que substância física e dado genético, é rizoma. Sua diferença, multiplicidade de relações, afetos, afecções e modos de ser estão integrados às suas mobilidades e vivências no âmbito do território e em outros espaços relacionais, escola regular, faculdade e redes sociais.

Como se vê, através da síntese disjuntiva da inscrição; o ser Kokama, homem, mulher, criança ou ancião, rompe com a imagem do parentesco centrada na família e no dado biológico para constituir-se como aldeado e urbano, humano e animal, indígena, universitário e professor.

No relato da professora Jardeline Costa, 34 anos, a história do Jabuti ocorreu da seguinte forma:

Um dia uma mulher foi varrer em sua roça. Ela não viu seu jabuti se esconder dentro do tronco da árvore. Disse a mulher: - Eu vou varrer as folhas para cima do tronco da árvore. - Vou queimar as folhas. - As folhas estão queimando rápido. - Não! Meu jabuti ficou branco. - Eu não vou mais queimar as folhas porque o meu jabuti vive aqui. - Estou agradecida. O jabuti se encontra com uma família Kokama residente no Pará. O jabuti se tornou um símbolo para nossa comunidade por ele ser guerreiro e não ter morrido. Mesmo com a carapaça queimada, ele saiu caminhando ele as folhas. Por isso que a nossa História do Jabuti Branco tem essa moral da história, que todo guerreiro pode estar na luta, no sangue, na guerra, seja onde for, permanece vivo além da morte (Entrevista, 2021).

A História do Jabuti fornecida pela professora é verídica e retrata a tradição de cultivo da terra mediante roça, derruba e queima empregadas no cultivo e domesticação de gêneros como a mandioca, pimenta e arroz, em torno da região do Ucayali, Huanuco e Pasço (ABAURRE, 2002; RODRIGUEIRO, 2007). A história do *Yawati Tinin* feita para ser repetida, descreve uma sociedade de agricultores, ocupada com o trabalho na roça. Nesta literatura de autoria coletiva, o *Yawati Tinin* se adapta às vivências do ambiente familiar. Neste ambiente fecundo em que o imaginário é criado e recriado pela mutabilidade de situações externas, a

miscigenação da língua ocorre “como resultado do contato entre idiomas” (STEFANI, 2009, p. 102).

Nas palavras de Jardeline, o signo se mostra como essência e nos aproxima de novas perspectivas da dimensão existencial do povo Kokama. A condição ontológica do ser Kokama está sendo e existindo nas experiências mundanas, na constante renovação dos significados atribuídos aos lugares, aos seres e aos objetos. O acesso a essa experiência consciente e vivida na dimensão mental, ambiental e cotidiana do imaginário do povo Kokama só pode ser conhecida quando nos propusemos a interrogar, compreender e interpretar o fenômeno situado e descrito na vivência dos interlocutores de nossa pesquisa.

1.2. Os Kokama, quem somos? Fundamentos históricos

As primeiras referências e fontes documentais sobre os Kokama remetem à narrativas do século XVI e XVII, trazidas por exploradores, cronistas, viajantes e missionários, que localizaram os principais assentamentos desse povo no médio e baixo rio Ucayali, afluente do Amazonas peruano⁷. Agüero (1994) descreve os Tupi-Cocama, ou Kokama, conforme adotado ao longo desse estudo, como um povo pertencente à família linguística Tupi-Guaraní, do tronco etno-linguístico equatorial, ao qual se ligavam o povo Omágua, trazidos ao território Kokama, na província de Maynas, pelo padre Samuel Fritz, por via das reduções ou assentamentos de missões.

Nomeado superior de todas as missões em 1704, o padre Fritz, instrumentalizado com a catequese, empenhou-se em pacificar os indígenas ao longo do rio Napo até o Rio Negro, subordinando-os ao serviço da Coroa Espanhola. Em contradição a Agüero (1994), Cabral e Rodrigues (2003) afirmam que a língua Kokama não é uma continuação da família linguística Tupi-Guaraní, passada de geração a geração através de processos de transmissão, mas, se aproxima do crioulo abrupto, por ter surgido da situação de contato e empréstimos de outras línguas. Roxane Rivas (2004) frisa que o nome Kokama pelos quais são conhecidos os povos dos quais falamos, provém de vocábulos próprios da família linguística Tupi.

O vocábulo Kokama, está composto dos vocábulos Ko: chacra e Kama: seno, mama e significa literalmente chacra-seno, o que se amamenta da terra cultivada. Como conhecedor da linguagem, o padre Espinosa (1935) sugere duas hipóteses etimológicas para a palavra Kokama.

⁷ Sobre o contato interétnico com os colonizadores e com as populações indígenas da Amazônia peruana. Ver Rubim (2016a); Vieira (2016) e no Peru, Agüero (1994), Petesch (2003) e Vallejo (2010).

A primeira atribui a origem de Kokama aos vocábulos *gwikám* + *awa*, força das pessoas, que podem ser interpretados como pessoas de força. A segunda sugestão é que Kokama pode vir de *kuika-m* + *wa*, aqui de + pessoas, cuja interpretação pode ser pessoas de lá.

Os termos Cocama, ou Kokama e Cocamillas ou Kokamilla se referem a dois dialetos baseados em critérios linguísticos de cunho biológico, geográfico, social e cultural. O primeiro se refere ao dialeto falado pelos numerosos kokama que dominavam a metade inferior do Ucayali. O segundo se refere ao grupo menos numeroso dos Kokama, que se situavam no Baixo Huallaga. Nos dados históricos mencionados por pesquisadores peruanos, os dois grupos, os Cocama e os Cocamilla (ABAURRE, 2002), ou Kukama e os Kukamiria (RIVAS, 2003) se desmembraram entre os anos de 1616 e 1619, por escolherem lugares separados pelo deságue entre os rios Ucayali e Huallaga (ABAURRE, 2002; RODRIGUEIRO, 2007).

Os Kokama⁸ viviam em constante deslocamento, migrações, encontros e desencontros, atravessando os rios Madeira, Jí-Paraná, Ucayali, Marañon, Huallaga e Samiria. A intensa relação desse povo com os espaços aquáticos coibiu no costume de construir suas malocas em terras produtivas nas margens dos rios, na Província de Maynas, onde podiam cultivar seu plantio em colinas, que os abastecia o ano inteiro. Havia ainda uma grande concentração de indígenas Kokama num centro habitacional, localizado no baixo Ucayali. A expedição de Juan Salinas Loyola, em 1557, menciona uma população de 20.000 indígenas.

Ainda que esse povo tenha se deslocado devido às pressões da colonização, houve um grande contingente migratório que se deslocou de suas aldeias, motivado pela ideologia mítica em busca da “*Yvy-maraéy*” (AGUERO, 1994, p. 17), ou terra sem mal. No estudo de Clastres (1978) e Aguero (1994) é possível observarmos o potencial mobilizador dessa crença milenar que se sustenta em mitos sobre deuses, heróis civilizadores e viajantes nômades.

Eram estas figuras míticas que fundamentaram a esperança no reencontro com os antepassados e com um deus salvador/messias que os conduziria a fazendas frutíferas, sem ameaça de guerra. O teor simbólico desse discurso “*como medio de control social, en algunos casos, o de salvación o liberación, en otros*” (AGUERO, 1994, p. 17), permite focalizar as reapropriações religiosas e políticas dessa crença, por Kokama que cruzaram as fronteiras nacionais e migraram para terras sul-americanas.

Na sociedade formada por esses antigos povos Tupi-guarani, as relações sociais se fundamentam em uma forte estrutura de poder integrada por líderes religiosos e seculares, além de uma ampla base de súditos formada por grupos de parentesco e gentios agregados. A política

⁸ Ver a esse respeito Aguero (1994), Rivas (2003), Rubim (2016a).

de liderança, condução e controle social das aldeias pelos líderes comunais de famílias extensas e chefes de aldeias eram exercidos através da demonstração de seu *ethos* guerreiro, caracterizado pela competição e vingança intertribal pela posse de terras férteis e expansão de território. Esses líderes de aldeias viviam em constante competição por prestígio e poder com os Karai-profetas, representantes da encarnação dos heróis e xamãs míticos “Maini, Ñanderikey, Tamoi, Hyapuguasúva” (AGUERO, 1994, p. 32), que convidava o povo a abandonar a ordem social e a aderirem a migração mítica coletiva, em busca da Terra sem Males.

Quer fossem por razões seculares ou religiosas o etnodinamismo é assinalado como fator principal de dispersão e emigração das nações tupi-guarani em três principais direções: uma que subiu o litoral e atingiu a foz do Amazonas; outra que se estendeu para o noroeste; um “terceiro ramo, que desceu pelos rios Tapajós, Madeira e Ucaiali” (MÉTRAUX, 1950, p.13). Uma dessas migrações religiosas registradas pelos cronistas fala da chegada de um grupo com cento e cinquenta índios flecheiros, suas mulheres, filhas e agregados, somatizando 300 pessoas que chegaram à cidade de “Chachapoyas (atual província peruana), em 1549” (AGUERO, 1994, p. 25), dez anos depois de sua fundação.

Foi o registro dessa migração que motivou o governador das Novas Terras e Pedro de Ursua a liderar uma expedição em busca do Eldorado⁹, com a participação do soldado Lope de Aguirre¹⁰, entre os anos de 1560 a 1561. Nessa expedição espanhola foram realizados os primeiros registros que fazem referências aos Kokama. Sendo que, ancestrais desse povo já haviam se juntado aos Omágua, protagonizando uma das primeiras ondas migratórias de povos tupi-guarani a sair do rio Amazonas (na costa noroeste da América do Sul) em direção aos Andes (PETESCH, 2003).

Pouco mais de dez anos depois, em 1689, em meio à tensa relação de forças com a missão religiosa coordenada por Samuel Fritz, que vinha descendo da cidade de São Joaquim em direção ao Grão-Pará, os Kokama se deslocaram ao longo dos estabelecimentos jesuítas nas províncias do Alto Amazonas, nos rios Marañón, baixos Huallaga, Ucayali e o Napo (PETESCH, 2003). A influência religiosa católica trazida pela missão de Fritz agregou outros

⁹ El Dourado tratava-se, na época, de uma região supostamente rica em metais preciosos e de grande densidade demográfica, cuja expectativa para encontrá-la seduzia muitos conquistadores espanhóis, os quais devassaram territórios inóspitos e desconhecidos em pleno território sul-americano motivados pela esperança concreta de enriquecimento (AMAZONAS, 2008).

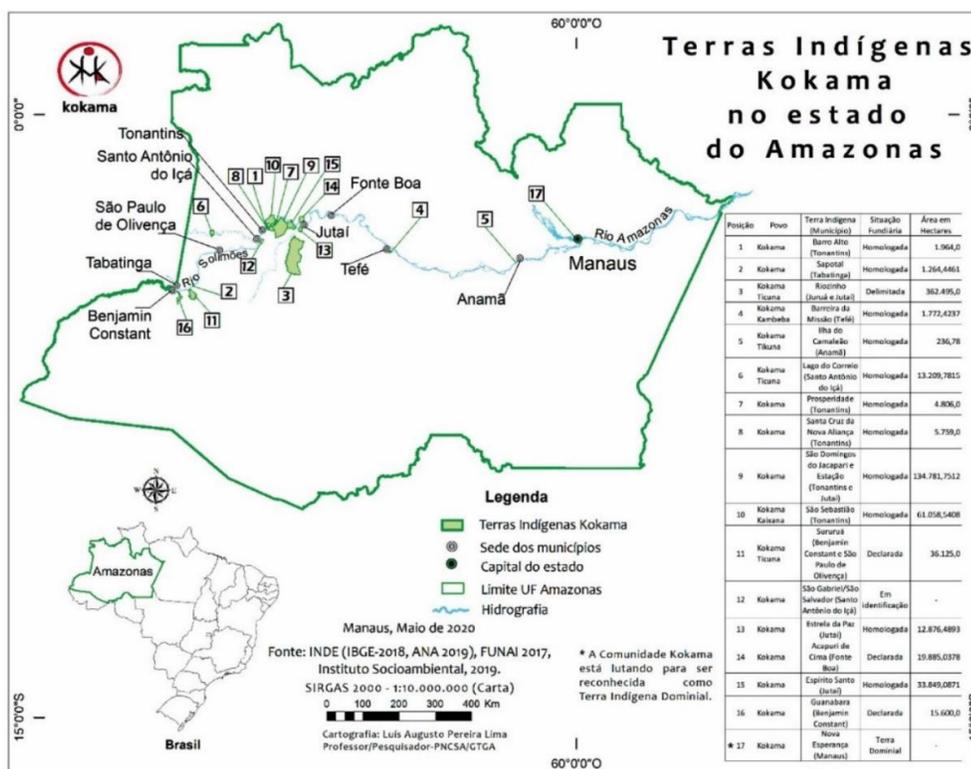
¹⁰ Foi o famoso protagonista que pôs fim a busca pelo Eldorado, ao iniciar e comandar uma rebelião contra a Monarquia Espanhola.

simbolismos à performance religiosa kokama, contribuindo em grande medida para a criação do milenarismo e a futura adesão ao movimento religioso dos Irmãos Cruzados.

No século XIX, no ápice da comercialização da borracha, o movimento migratório ganha novas implicações. Famílias Kokama inteiras se deslocaram do Huallaga e Marañón para as cidades de Foz do Jutai, Manaus, Manacapuru, Tefé, Fonte Boa, São Paulo de Olivença, Eirunepé e Benjamin Constant (SILVA, 2017, p. 278), localizadas no eixo fluvial amazônico, para trabalhar nos seringais, tornando-se coletores e entregadores de caucho, serviçais na casa de brancos e até pistoleiros (RODRIGUEZ, 2016), em busca de melhores condições de vida. As demais famílias deslocadas para as plantações de caucho entre Iquitos e a fronteira peruano-brasileira se instalam no Nauta e na ilha de Ronda, cidades que se tornaram pontos de referência histórica, cultural e identitária de extrema relevância sobre o tema da origem do povo Kokama.

Atualmente há Kokamas vivendo no Peru, na Colômbia e no Brasil. Em território brasileiro, os Kokama podem ser encontrados desde o Alto Solimões, área indígena Évare I, Igarapé Acapori de Cima, Sapotal e em algumas cidades como: Tabatinga, Benjamin Constant e Tefé, até o Médio Solimões, no Estado do Amazonas. Existe também uma expressiva população Kokama nos arredores da periferia de Manaus, AM, como é o caso da comunidade Nova Esperança.

Figura 3 - Mapa das terras indígenas Kokama no estado do Amazonas



Os dias de hoje para estas inúmeras comunidades Kokama é de fortalecimento da língua, da cultura e dos modos de ser e viver Kokama. A relação dos Kokama com a terra é intrínseca. As lutas pelas demarcações de terra ocorrem desde a década de 1980, quando indígenas de diferentes etnias passaram a se reunir para discutir problemas relacionados a terra, educação e saúde.

A presença indígena no território brasileiro é um fato marcante, ratificada pelo último Censo realizado em 2010, que conta com a soma de 896 mil indígenas, dos quais, 36,2% residem em área urbana e 63,8% residem em área rural. Nesse mesmo quadro populacional, formado por 240 povos que falam 160 línguas, os Kokama aparecem na nona posição, com a soma de 5.976 pessoas, em relação às 15 etnias com maior número de indígenas, por localização de domicílio, fora de Terras indígenas¹¹ (IBGE, 2010).

Algumas experiências recentes têm demonstrado que algumas dessas comunidades indígenas brasileiras tem investido na criação de seus próprios espaços museológicos, como possibilidade de redefinir sua autorepresentação, reforçar o ensino da língua indígena e endossar a valorização e apreciação de suas histórias e mitos.

1.3. Cosmogonia Kokama e Fundamentos mitológicos

Entre os Kokama, existe um mito fundador que trata da partilha do território cultivável. A mitologia é uma narrativa que envolve a noção de comunidade e agrupamento por atributo de semelhança: a origem comum. Os mitos, na concepção de Lévi-Strauss (1989), pensam a sociedade de onde provém, sem jamais pertencerem a qualquer uma delas. Sem começo e nem fim, o que essas narrativas dizem não se esgota em suas sociedades de origem, posto que viajam por entre elas, cooperam na manutenção da ancestralidade e identidade étnica.

Na narrativa da mitologia de origem do homem Kokama, apresentada a seguir, a História sagrada se desenrola num tempo fabuloso do princípio (ELIADE, 2013), investido por forças que vem dos enunciados coletivos que se encontram nas vozes dos Kokama da atualidade. Além de buscar explicar a existência homem e das espécies e sobrelevar a ancestralidade e herança cultural, esses mitos expressam a compreensão de política da natureza adotado por essa etnia para resistir às influências externas.

¹¹ Existem 704 Terras Indígenas, espaços homologados pelo Estado, em fase de processo demarcatório (ISA, 2015). Terras indígenas é uma noção política e jurídica instituída pelo Estado brasileiro que diverge da concepção empregada pelos povos indígenas, para os quais o território remete a um espaço vivenciado e construído socialmente com propriedades intrínsecas a partir de conflitos internos e externos (ALMEIDA, 2006).

Nos primórdios, conta o mito de origem¹² do homem Kokama, que antes da existência do homem e da mulher, todos eram animais e seres cuidados pelo deus Kokama Tata Yara. Um dia, durante suas andanças pela terra, ao cuidar dos animais, o deus Kokama pensou: – Minhas crias são muitas e não posso cuidar de todas, farei um homem para que cuide de cada uma delas. No propósito de fazer um homem perfeito o deus Kokama começou a amassar o barro e a formar o homem, acendeu sua fogueira e o colocou para assar.

Atarefado com muito trabalho o deus esqueceu de controlar o fogo e quando foi vê-lo, o encontrou negro, queimado. Tomando em suas mãos o homem que criou, o deus respirou e disse: – Te dou vida, anda. Atendendo ao seu criador, homem negro passou a caminhar e a cuidar da mata. Contento com sua criação o deus resolveu fazer outro homem. Dessa vez teve mais cuidado para não deixar queimar, amassou o barro, colocou a massa no fogo e quando a massa estava dourada o deus o retirou e disse: - Te dou vida, caminha e cuida da mata junto com o homem negro. E assim o fez o homem moreno. Sem se dar por satisfeito e no mesmo dia o deus Kokama criou outro homem. Depois de preparar a massa o deus teve cuidado para não deixar queimar e o retirou do fogo ainda branco. Soprou e lhe deu vida. Após ser criado, o homem branco caminhou em direção aos seus parentes feitos por deus e se uniu a eles.

Enviados à mata para cuidar das crias de deus, os três homens passaram a caminhar pela terra até que um dia se desentenderam porque os três queriam governar o mesmo território governado por deus. Observando essa situação o deus Tata Yara partilhou a terra e entregou um território para cada um. Distribuiu entre os três os animais para que cada homem pudesse criar os seus. Estes homens tiveram filhos e formaram o povo Kokama. Um dia o deus Kokama disse: – Filhos, cuidem dos animais, cuidem da sua terra, da sua gente. Eu falo isso porque não havia nada aqui. Ensinem seus filhos a fazer um povo, fazer um povo grande e chama-lo de Kukama Tuyuka (Kokama da terra).

Depois de orientar os seus filhos, o deus Kokama foi embora até os dias de hoje. O povo Kokama acredita que esse é o motivo que explica a existência de homens negros, morenos e brancos. Inicialmente destacamos que a mitologia é extremamente importante para os povos indígenas pois funciona como um modelo exemplar para toda espécie de criação e construção. O uso da linguagem figurada e repleta de simbolismos permite a elucidação da vida coletiva, aqui percebida como identidade étnica. Baseado em uma sistematização distinta e contraditória

¹² Adaptada para a escrita do povo Kokama, por Altaci Corrêa Rubim. Retirado do livro produzido pelo Programa de Formación de Maestros Bilingües de La Amazonia Peruana-Formabiap/AIDSESP/ISSP, Loreto. Compilación: Gemertong Murayari. Dibujos: Anmer Mozombite, Iquitos-Peru, octubre, 2003.

à narrativa científica europeia do século XVII, os universos mitológicos resistem à pulverização e seus signos fragmentados se fundem, provocando o pensamento a se desdobrar por vias alternativas, esquivando-se da repetição autoritária.

O mito criacional Kokama que descreve a aparição dos primeiros homens sobre a terra, faz menção ao Tempo Sagrado/Tempo da origem, o instante prodigioso em que os deuses criaram as primeiras realidades e se manifestaram para distribuir atribuições aos seres humanos. Devido ao papel de elemento mediador da transformação, o fogo e o seu produto, a argila, as cores negra, morena e branca, tornam-se objetos de um ritual totêmico de criação de partilha de atribuições, qualidades, poderes, bem como a partilha do mundo. Essas respectivas classificações totêmicas e as práticas a ela relacionadas revelam uma atividade sistemática que usa como sistema de referência o reconhecimento da diversidade e não a constituição fisiológica e anatômica dos negros, morenos e brancos.

A repulsa a essas e outras maneiras de viver e pensar resultam de uma perspectiva etnocêntrica. Não podemos deixar de ressaltar que o etnocentrismo é uma grave ameaça à diversidade, visto que o olhar etnocêntrico acolhe as formas culturais, estéticas e religiosas dos povos indígenas com estranheza. O termo selvagem é a clara demonstração de que o pensamento domesticado classificou todos os povos que não reproduziam as suas normas culturais como um animal da floresta (LÉVI-STRAUSS, 1970). Aliás, independente de qual seja a etnia, os povos indígenas não desenvolveram suas culturas de forma isolada, mas se coligaram entre si, combinando voluntária ou involuntariamente meios variados de migrações, trocas comerciais, guerras e técnicas de produção de objetos manufaturados. Não devemos esquecer que essas sociedades foram precedidas por outras, cujo conhecimento e diversidade cultural é muito mais rica do que se possa imaginar.

Consideremos que a tecnologia foi a primeira fase vivida pelo ser humano. Há uma clara ignorância da diversidade e complexidade das operações acionadas nas técnicas por ela empregadas. Observando a técnica da olaria que os indígenas ainda possuem, percebemos a complicação arrolada nos processos de extração do barro e o conhecimento de produção na forma de objetos e artefatos culturais. A olaria não é uma atividade fácil, pois requer a escavação de argila, a retirada de “impurezas” e ciscos, o emprego adequado das mãos para a modelagem da cerâmica e o nível adequado de calor e cozimento.

No elenco de matérias-primas conhecidas, tiradas do solo e utilizadas pelo homem, a argila é a de aparência mais grosseira. O condicionamento de sua totalidade amorfa não consiste apenas em disciplinar a matéria-prima, mas confronta a visão, o tato e o próprio raciocínio. Pelo fato de empregar uma estética específica, a cerâmica é uma arte que envolve operações muito

complexas para serem explicadas pelo acaso. O acaso não desempenhou um grande papel na invenção da cerâmica, assim como não o desempenhou na invenção da penicilina. Não podemos deixar de reconhecer a preparação cotidiana e a transmissão da técnica de uma geração para outra. As sociedades indígenas não apresentam menos esforços e poder imaginativo como os que foram investidos por Pasteur (LÉVI-STRAUSS, 1970).

No que tange às invenções técnicas não há dúvidas, por exemplo, de que os antigos chineses e esquimós desenvolveram as artes mecânicas e os mexicanos melhoraram o uso da roda confeccionando animais com rodinhas para as crianças. Estamos diante de povos que transformaram técnicas complexas que lhes permitiram dominar o seu meio. No entanto, o mérito de uma invenção não pode ser atribuído a uma tal cultura, porque pode ser que a arte mecânica e a criação da roda já tenham sido empregadas em algum outro tempo e em algum outro lugar. De fato, o que a coexistência dessas culturas exprime é a originalidade com a qual cada uma se manifesta em conjunto (IBIDEM, 1970).

A execução da obra ceramista envolve precauções rígidas recrudescentes em outros mitos “na América” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 38). Na crença dos Tikuna do rio Solimões existe uma conexão entre a cerâmica e a água. O espírito mau, subaquático, responsável pela regência do rio e dos peixes é denominado de arco-íris do leste; e o espírito senhor da terra e da argila é nomeado de arco-íris do oeste (LÉVI-STRAUSS, 2004). Este último já chegou a matar e devorar uma mulher grávida, motivado pelo ciúme da argila coletada por ela.

Para a maioria dos povos indígenas a arte ceramista é uma obra divina atribuída à mulher. Para os nativos da Califórnia do Sul, nos Estados Unidos da América (EUA), os primeiros humanos foram feitos de argila; deus modelou-os cuidadosamente e em seguida colocou-os ao sol. Segundo o grau de cozimento, uns ficaram negros, outros vermelhos, e os que ficaram expostos por pouco tempo ficaram brancos; assim se formaram as raças humanas. Na América, a disputa pelo fogo motiva o embate entre o povo de baixo e o povo de cima. A argila que requer o fogo para ser cozida é outro elemento que está em jogo, dessa vez, “[...] entre um povo celeste e um povo da água ou do mundo subterrâneo” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 20).

Em algumas narrativas, a cerâmica já sai formada das mãos do artesão, antes mesmo de ser submetida ao cozimento. Entre os povos ameríndios de origem Tupi, uma das atribuições do deus lunar e ceramista é alimentar as suas criaturas com terra ou argila. Posteriormente, os humanos são ensinados a substituir esse regime alimentar por um outro à base de plantas cultivadas. O ensino da arte cerâmica aos humanos, entre outras artes, é descrito como uma atribuição divina.

No mito *machiguenga*, uma jovem reclusa recebe orientações de deus para utilizar essa substância na fabricação de potes, vasos e outros recipientes em que deveria ser cozida a mandioca, que só ele possuía. A raiz leguminosa passa a substituir a argila na base da alimentação humana. No sudeste da Colômbia, os *Tanimuka* ou *Ufaina*, pertencentes à família linguística tukano, acreditavam que “a Terra, *Namatu*, a mulher primordial” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 39), instituiu a arte da cerâmica, que não pode ser fabricada sem a permissão da deusa senhora dos potes.

O projeto intelectual do sistema totêmico advém de um pensamento acostumado à especulação. Suas classificações são “[...] baseadas num saber teórico solidamente construído [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 65). Presente no mundo dos deuses e no mundo dos humanos, o fogo usado para o cozimento do barro, que se tornou homem, atesta sobre a comunicação entre o empírico e o racional, entre natureza e cultura. Na atualização do mito Kokama de criação do Cosmos, na olaria do atarefado deus Tata Yara, o manuseio cuidadoso da matéria-prima, argila, desempenha um papel mediador entre a natureza e a cultura, pois o conteúdo é arrancado do meio para tornar-se objeto manufaturado, símbolo de atividade funcional.

1.4. O kokama como indígena: limites contemporâneos entre inclusão e exclusão

Nesta seção problematizaremos a categoria indígena segundo as dinâmicas da contemporaneidade kokama. Vimos anteriormente que a definição da identidade indígena Kokama parte de fundamentos cosmogônicos, o que epistemologicamente podemos compreender como fundamentos ontológicos, na medida em que o mito busca definir o ser com base em suas condições metafísicas, supra-sensíveis ou divinas de origem. Contudo, a construção da identidade Kokama envolve implicações subjetivas e objetivas decorrentes da convivência com outros grupos humanos.

Um dos grandes desafios do presente é autodenominar-se indígena na área urbana. É o que se percebe nas comunidades indígenas Kokama: São Gabriel e São Salvador, essas comunidades estão localizadas nas proximidades da área urbana, onde os Kokama convivem e frequentam o mesmo espaço ocupado pelos não indígenas. Rubim (2016b) relata que apesar de serem indígenas, alguns moradores dessas comunidades desconhecem a cultura e a história de seu povo e não se afirmam como índios.

Na década de 1980 estima-se que havia uns 20 Kokamas possuíam razoável proficiência na língua, todavia muitos já não queriam mais falar por motivo de pastores das igrejas de Tabatinga associarem-se a língua do diabo. Foi na década de 1990 que emergiu o crescimento das

comunidades Kokama ao longo da cidade de Manaus, o que cumpre acenar para a necessidade de que se observe a função simbólica dos ritos, dos grafismos e da própria língua materna dos Kokama residentes na cidade.

Faz parte deste projeto coletivo a promoção de iniciativas de memória que correspondem a uma reflexão coletiva sobre os processos de intensa transformação cultural aos quais foram submetidos, por ocasião do silenciamento de seus elementos culturais distintivos; língua, ritos e mitos, pelo processo colonizador. O espaço físico e simbólico do museu torna-se um lugar para possibilidades, conquista de visibilidade e afirmação cultural.

Nas sociedades indígenas a pessoa pode se identificar como indígena e, ainda assim, fazer parte de outros grupos sociais. É evidente que, nesse fluxo de trocas culturais, ocorram estranhamentos à imagem não definida das pessoas indígenas. Tornando-se raras as cobranças de que essas coletividades étnicas se apresentem exteriormente portando significantes (fala, escrita, vestimentas) de uma cultura material distintiva que os faça parecerem indígenas, pois se não falam a língua indígena e não se vestem como indígenas já não são indígenas. Na argumentação de Bartolomé (2006) a condição de indígena, a identificação e o pertencimento de seus protagonistas não desaparecem se eles passam a se vestir como os ocidentais, se deixam de falar a língua nativa, ou se passam a partilhar de sistemas culturais semelhantes aos do Estado-Nação no qual estão inseridos.

Na narrativa de Aparecida, que se identifica como Cida Aripória, ser Kokama lhe traz a alegria de ser: “mulher de identidade indígena do povo Kokama, artista, produtora cultural, feminista, pedagoga, professora, engajada nos movimentos sociais há 18 anos com visibilidade nacional e internacional no movimento Hip-Hop, que tem em sua filosofia a valorização da cultura ancestral e raízes” (Entrevista, 2021). Contrapondo a imagem do índio genérico, Cida é uma mulher Kokama e seu modo de vida, demarca o potencial adaptativo da identidade Kokama e a redefinição das estratégias de fortalecimento dessa etnia.

Conforme se observa na narrativa de Aparecida, a afirmação da identidade e a categoria abstrata indígena estão desmontadas, trocadas e reinvestidas. É possível ser Kokama, professora e ativista política. Diante destas inúmeras possibilidades, integrantes da sociedade nacional, habituados a fixar um nome e um sentido para os seres, ficam perplexos e surpresos ao visualizarem pessoas indígenas manifestando-se através de indicadores visíveis e materiais de filiação étnica: grafismos e vestimentas. Esse processo de montagem e desmontagem dos signos mundanos, artísticos, sociais, históricos e culturais atravessam a categoria de indígena, emitindo manifestações de uma coletividade.

De certo modo, podemos dizer que a integração à vida urbana, ao convívio com os não índios e com outras etnias constitui o ponto chave para a reelaboração da cultura Kokama e de sua relação com o passado, através de mecanismos políticos especializados. Afetados pela pressão das políticas expansionistas coloniais das missões, do diretório dos índios, da tutela e da exploração agropecuária, a integração à vida urbana e a negociação com outras culturas tornaram-se táticas fundamentais para o fortalecimento desta identidade. Em linhas gerais, a vida na cidade trouxe, aos Kokama da Comunidade Nova Esperança, a necessidade de reorganizar seus modos de ser, suas instituições, rituais e crenças, próprias.

Gean (32 anos) situa esta ideia reafirmando que ser Kokama,

Traz alegria, ancestralidade, força para lutar, empoderamento linguístico e Cultura, porque ser kokama também é cultura. Eu me vejo como um lutador, luto a cada dia pelo meu povo, todos os kokamas são fortes e gostam de lutar para conseguir o óbvio, a sobrevivência vivida e a falada” (Entrevista, 2021).

O empoderamento linguístico e a sobrevivência vivida e falada são os pontos de destaque nas vivências do povo Kokama, retomados na narrativa de Gean. O trabalho de fortalecimento da língua e cultura envolve a troca de saberes de todas as pessoas que integram a comunidade, sejam elas quem forem, líderes, mulheres, homens, crianças e professores. A permanência das cerimônias tradicionais, o museu, a escola indígena e a publicação dos HQ's, são recursos documentais, culturais e instituições que têm implicação no planejamento linguístico, servindo de conteúdo ao programa da língua ensinada na escola Kokama.

A manutenção e revitalização da língua resultam da avaliação de necessidades e remodelamento do planejamento linguístico, fazem parte da luta por reconhecimento étnico, frente à recusa de reconhecimento e suspeição levantada pela própria Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Um dos principais resultados desta tensa relação política é a elaboração de laudos linguísticos e antropológicos realizados por pesquisadores acadêmicos e técnicos da própria FUNAI.

O Registro Administrativo de Nascimento do Índio (RANI)¹³ consta da pauta de reivindicação de vários povos indígenas, tais como: Kokama, Tikuna, Kaixana, Kambeba e outros. Entre os embates políticos enfrentados para a autoafirmação do povo Kokama, mencionam-se o obstáculo para a obtenção deste importante registro. Em consequência disso,

¹³ Documento criado antes da constituição de 1988, que confirma o pertencimento étnico, por permitir a renomeação, na língua do indígena requerente. Contém a indicação da etnia e do povo indígena. Ver Almeida e Rubim, 2012 e Silva, 2017.

o RANI passou a ser concedido, apenas, aos que levassem a cópia do RANI dos pais ou avós. Caso não possuísse o documento, o indígena teria que voltar à sua aldeia de origem, para solicitar o RANI num posto da FUNAI mais próximo.

Ocorre que o próprio assento de nascimento, que assegura ao indivíduo o seu reconhecimento civil perante o Estado e que lhe garante acessar direitos básicos para o exercício da cidadania, não é uma conquista tão simples para os povos indígenas. Um dos fatores que contribuem para esta forma de tratamento é a inviabilização que se inicia pela barreira da língua e o assistencialismo conduzido pela lógica da tutela.

Sobre a fragilidade estatal no atendimento dos povos indígenas Silva esclarece:

O grupo de trabalho (GT do RANI) da FUNAI, instituído pela Portaria 191/PRES de 25 de março de 2015, constatou que a ausência de registro civil de indígenas e a dificuldade de acesso à documentação civil por parte desses povos, principalmente na região de fronteira, são em grande parte ocasionadas pelas exigências impróprias dos cartórios para que a FUNAI inicie o processo de identificação e reconhecimento das pessoas na condição de indígena, através do RANI, para que a partir daí seja possível começar o processo de registro civil nos cartórios. Ou seja, os cartórios passaram a exigir o RANI como requisito para se chegar ao registro de nascimento e comprovação da condição de indígena, ignorando o direito já consagrado de autorreconhecimento, derivado da autodeterminação, em que é o indígena que se reconhece como tal, não cabendo a quem não pertence ao seu povo designá-lo como indígena ou não (SILVA, 2017, p 42).

É bem verdade que diante de todos os obstáculos que demarcam a relação entre os povos indígenas e o Estado, para acessar o registro de nascimento e demais documentos civis, o Rani passou a ter grande importância no acesso à saúde, educação, programas assistenciais e garantia de reconhecimento para a participação em programas de cotas em processos públicos de seleção. Talvez, esse seja o motivo que explica a supervalorização do documento que tornou a FUNAI essencial na decisão de garantir ou cercear a sua emissão.

Embora o RANI tenha adquirido a finalidade social de identificação dos indígenas perante os não-indígenas, esse objetivo não consta em nenhuma legislação indigenista específica. “Sua finalidade seria a de controle estatístico administrativo da população indígena pela FUNAI, até porque o RANI não foi criado com a finalidade de servir como atestado da condição de ser indígena” (SILVA, 2017, p. 45).

Quanto às mobilizações étnicas e transformações das últimas décadas, o reconhecimento étnico do povo Kokama vem ocorrendo de maneira gradativa. O reaparecimento de registros sobre este povo ocorre a partir da década de 1980 e 1990, quando passam a frequentar a reunião

dos Ticuna (ALMEIDA; RUBIM, 2012). Todavia, a reorganização social da Comunidade Nova Esperança do Brasileirinho passou a acontecer em 2005 e foi neste período que este povo passou a marcar sua presença ativa do movimento indígena de Manaus, “realizando e participando de assembleias, oficinas e encontros e reivindicando o reconhecimento étnico da FUNAI, por meio do RANI” (ALMEIDA e RUBIM, 2012, p. 72).

Nessa interação social com o cotidiano de fortalecimento dos Ticuna, os Kokama passaram a se inserir em movimentos sociais, ampliando sua atuação no campo sociopolítico, de forma mais associativa. Essa postura tem permitido que os Kokama da região do Alto Solimões (AM), os que vivem na região da tríplice fronteira, entre Brasil, Peru e Colômbia, e principalmente os Kokama urbanos do brasileirinho se organizem através de suas associações para resgatar e valorizar sua distintividade, em busca de se beneficiarem de políticas públicas estatais.

O uso da imagem ancestral dos mitos e práticas do cotidiano Kokama à escola e ao museu, lhes servem de tática para articular melhor o seu papel político de resistência frente às consequências da colonização, revigorado pela obliteração da língua no Diretório pombalino de 1775¹⁴, pela imposição da política tutelar¹⁵. A retomada de seu passado histórico em sua narrativa presente são pontos cruciais ressaltados em suas pautas reivindicatórias por filiação étnica, acesso à terra e a programas de apoio social e econômico garantidos nas novas legislações. Não obstante, a identidade indígena assume funções pragmáticas no interior da lógica social demarcada pelo Estado de Direito Nacional.

Neste cenário, o museu se torna o lugar a partir do qual uma gama de outras vozes e “histórias dissonantes” (BHABHA, 1998, p.24) de agentes sociais Kokama começa a se fazer presente através de seu dinamismo e capacidade de se readaptar às influências culturais ocidentais, imagens, artes, agora mais do que nunca. É nesse sentido que habitar um espaço intermédio é ser parte de um “tempo revisionário” (BHABHA, 1998, p. 27), um retorno ao passado para intervir no aqui e no agora e reescrever a utilização dos recursos disponíveis, manipular e combinar materiais já existentes, possibilitando a reinscrição da comunidade humana a partir do reconhecimento de sua diferença.

¹⁴ Nos 95 parágrafos deste dispositivo legal, Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal), recomenda a restituição da liberdade aos índios, reprime o uso do nheengatu, das línguas indígenas e práticas culturais e impõe o uso da Língua do Príncipe, o português (Ver Almeida, 1997).

¹⁵ Ver o Art. 6º do primeiro Código Civil Brasileiro, que entrou em vigor em 1917.

1.5. Museus Vivos Kokama: a enunciação da *différance* na existência

Quando se trata de falar sobre museus criados por etnias indígenas, a relação entre a temporalidade, a memória, a sensibilidade, a estética e o modo narrativo de expressá-los parecem ser os termos mais adequados para compreender esse fenômeno do campo etnográfico e elaborar uma investigação social sobre as relações entre as experiências indígenas vividas pessoal e coletivamente.

Para traçar as reflexões sobre o conceito de *différance* retomamos algumas propostas conceituais de Derrida (1973), Deleuze e Guattari (2000) e Benjamin (1994), Ricoeur, Spinoza, Merleau-Ponty, Maffesoli, 2001, no sentido de compreendermos que a subjetividade dos povos indígenas, a construção de suas imagens e narrativas sobre o mundo se dão numa temporalidade distorcida, entre o registro atualizado da narrativa e o universo de virtualidades incorporais. A diferença é que esses universos não são fixos. Esse movimento de desterritorialização se caracteriza pelo trânsito em uma rota de fuga rumo a encontros, fluxos e trajetos abertos da criação, recriação dos modos de existência e manifestação do *devenir* indígena na Amazônia.

Conceber a Amazônia por esse ângulo, demanda a apreensão de seu contexto como animalidade-natureza em contraste com a “cultura como província da humanidade” (CASTRO, 2006, p. 327), à revelia do que é sugerido pela clássica oposição entre natureza e cultura. O tema da *différance* característica da intensidade dos nativos ameríndios é aqui compreendido como expansão, movimento e não fechamento da imagem do signo em modos de ser, inscrições textuais, fônicas, pictográficas e demais representações.

No sentido fenomenológico derridiano, a plenitude sensível, visível, fônica ou gráfica de um texto permite o contágio entre pontos de vista heterogêneos. A articulação dos signos entre si excede a ideia de escrita reincidente, repetida ou presa ao signo original. Em sua obra Gramatologia, Derrida (1973), contesta a pretensa dependência do signo, introduzindo o conceito de diferença, como questionamento a todas as amarras que prendiam o significante ao significado gráfico, pois a identidade do significado se desloca e se esquiva incessantemente.

A condição de *différance* é justamente essa liberdade de variação. Articulação entre o visual, o tátil, o espacial e a enigmática abertura para o outro, para além da presença do *logos*. A considerar esse princípio derridiano, a narração e os objetos musealizados conferem ao rastro a condição de presença modificada, por possuírem informações que relacionam o tempo vivido (experiência) e a narrativa histórica (consciência) como um presente-passado. Ocorre que, quando os objetos tangíveis e intangíveis são musealizados, passando a fazer parte de coleções, ingressam num novo circuito de significação, para se tornarem símbolos de uma manifestação

cultural. Seu caráter de signo e poder evocativo, aludem ao contexto discursivo da narrativa das vozes de personagens que os habitam e que entrecem juntos a tessitura do seu enredo.

Quando se trata de criar escolas, museus, recuperar canções, danças e memórias das histórias de deslocamentos e conquistas dos antigos Kokama pelos labirínticos rios da Amazônia, dentre outros postos de colaboração, contestação, e interlocução com a ciência, a identidade é submetida a um incessante movimento de sobrevivência na fronteira. Demarcam, sobretudo, uma experiência crucial que viabiliza o fortalecimento dos símbolos e signos da identidade, um claro exemplo da indefinição do pensamento xamânico.

Na obra de Jacques Derrida essa indefinição, própria do indecível, é designada pelo termo *escritura*, que se distingue da ideia de escrita, de sentido oposto à fala. É a demonstração do “entre”, o conteúdo e a realidade, entre isso e aquilo, é a indefinição. Desprendida desta oposição, a escrita é um pensamento que ultrapassa as redes do sentido e a racionalidade epistêmica do discurso instituído, organizado na pretensão de deslegitimar qualquer forma de conhecimento que não atenda às suas prescrições taxonômicas.

No livro *gramatologia*, Derrida (1973) aborda a ideia de escrita como evidência da clausura em que se encerrou o pensamento ocidental. Este inevitável privilégio da *phoné* responde a um estilo de pensamento, de vida, de uma época da história do mundo e do ser, no qual os contornos da linguagem eram definidos a partir da oposição entre o empírico e o transcendental, entre o *significante* e o *significado*, imagem acústica a serviço da representação desses conceitos. Essa oposição/distinção ganhou reforço com o *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure (2006), para o qual os signos da escrita deveriam apenas cumprir a tarefa de projetar a imagem conceitual com exatidão, tornando-se uma derivação da linguagem falada.

A escrita das narrativas discursivas atua no campo das relações de poder e são capazes de projetar a imagem a ser copiada, o discurso vencedor, quer seja religioso, histórico, antropológico ou científico. Ricoeur (2007) assinala que ao tratarmos da memória coletiva de um povo o perigo maior, no fim do percurso, está no fato de uma determinada comunidade se vangloriar de sua memória fundadora comum, ao ponto de manejar, celebrar e ensinar essa história como história oficial. O ofício da História, explica Certeau (2011), é operar na combinação entre um lugar social, procedimentos de investigação científica e a construção de uma escrita.

Há, portanto, o perigo de que essa escrita discursiva ou narrativa, com pretensão de verdade se imponha em determinada época e lugar, na condição de um arquivo de memória, elaborado de forma seletiva, com base em escolha arbitrária, no sentido de poder e não de

liberdade que, centrada em determinações colonizadoras de história, de antropologia ou de ciência, seja capaz de estimular a formulação de um pensamento sobre o outro visando transformá-lo.

Então, se há a escolha seletiva de monumentos, inscrições e outros arquivos históricos do que aconteceu no passado ocidental, essa projeção de temporalidade é apenas uma pequena versão, uma pequena parte da história, um lado apenas dos múltiplos significados que todos os fatos históricos sempre carregam consigo. Se tudo o que se sabe sobre a história dos povos indígenas, por exemplo, é a “versão registrada ou preservada” (BURKE, 2006, p.84) por detentores do referente-significante vazio da história do bom, do verdadeiro e do belo, perguntamos: “quem quer que quem lembre o quê e por quê?” (GOMES; VIEIRA NETO, 2009, p. 187).

Na visão de Derrida (1973), a inversão dessa hierarquia de sujeição ao discurso filosófico e científico instituídos pela lei do *logos* só é possível através da ampliação do campo de significação de conceitos. Um dos caminhos que podem ser tomados para a subversão da ordem simétrica e da linearidade é a valorização da escritura de origem. Passiva e suscetível de ser inscrito, o desdobramento de sua estrutura imita o desenho das múltiplas entradas de um formigueiro, ou mesmo nas ramificações dos circuitos sensório motores de um corpo.

Parto do princípio de que a escritura parte de uma percepção que pode ser minha, configurando a nuance de como eu acesso ao mundo, ou pode ser desdobrar na percepção do outro, neste caso, o Kokama que se percebe e do Kokama que eu vejo e ouço. Dados que vêm a mim como imediatamente conectados a um conjunto de operações de ligação que a reflexão enumera e explica. Desta forma me certifico de que existem informações e pensamentos dos Kokama que sempre me serão invisíveis, dos quais eu nunca serei testemunha direta. Essa minha relação com o olhar do Kokama que me recebe na sua aldeia, que permite a quem me lê conhecer um ponto da sua história e do seu museu é o que quero sugerir como prática de pensamento.

Considerando a estreita relação entre os objetos que percebo e minha percepção, essa não os liga no espaço e fora do tempo: eles são contemporâneos. A percepção me fornece um campo de presença que se mescla e se desloca entre presente, passado e futuro. A esta altura da reflexão já consigo perceber o papel de outros humanos e outros objetos em minhas ações. Arrisco a dizer que o Museu Antonio Samias, objeto usado pelos Kokama para falar de seu cotidiano, é o mecanismo de mediação entre mim e eles. O museu deixou sua condição de objeto para fazer parte de nosso diálogo. Tornou-se veículo (meio ambiente) de nossa comunicação.

Nossos relacionamentos existenciais se interpenetram, passo a perceber nos grafismos e nas pinturas, sua magia, a celebração de rituais e narração, histórias e tradições; o olhar dos Kokama sobre as coisas. É isso que quero doravante propor como uma segunda abertura. Nós somos uma obra aberta que desperta a interrogação de um para com o outro. Nós encenamos percepções (MERLEAU-PONTY, 1999) para os que quiserem tomar parte de nosso espetáculo. Na escritura dessa pesquisa aparece outra escritura, resultante de meu olhar sobre os Kokama e algumas nuances dos próprios pensamentos deles.

No museu, cada cor, textura, artefato fornece os dados táteis sobre certos personagens e conteúdos cosmogônicos. Os Kokama estão investidos nesses artefatos e os artefatos estão investidos neles, os significados fluem e estão sujeitos a constantes transformações. Este é o ponto que marca a existência do museu entre nós e o lugar que ele ocupa no mundo. Como nos coloca Merleau-Ponty (2003, p. 22), no “[...] instante em que creio partilhar da vida de outrem, não faço mais que reencontrá-la em [...] seus pólos exteriores [...], nos comunicamos através daquilo que nossa vida tem articulado”.

Ao realizar a pesquisa que nesta ocasião desenvolvo com os Kokama, penso em partilhar de algumas ocasiões de suas vidas. Eles criaram o Museu Antonio Samias e enriquecem com seus significados. É a partir desse museu diante de mim que acredito entrever o impacto dos seres entalhados sobre a visão deles, é através dos artefatos que penetro em sua visão. É a própria coisa que me dá acesso ao mundo das memórias Kokama. Mas essas ideias museais não são possuídas por seus espectadores, possuem-nos.

Já não é o guia do Museu que narra os detalhes da exposição. É a exposição que grita através deles, convidando-os a uma relação frutiva. Neste turbilhão aberto no mundo dos objetos tem-se a obra que está à espera de um olhar poético produtivo que venha inaugurar-lhe uma nova forma. “Entende-se por obra um objeto dotado de propriedades estruturais, que permitam [...] o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 1968, p. 23) e inúmeras interpretações. É ao mesmo tempo uma obra aberta, esboço do que deveria ser do que é de fato.

Em contestação à hierarquia de ordem clara e acabada, o discurso aberto fornecido por Humberto Eco propõe uma obra indefinida, um modelo frutivo hipotético, um feixe de possibilidades móveis em que o espectador aceita o convite do autor para manobrar a obra. A impressão de profundidade e de abertura que nos parece transparece em toda obra de arte funda-se na organização comunicativa de sua forma estética e na relação cognoscitiva suscitadas e dirigidas pelos estímulos despertados pela intenção estética, compreensão e situação existencial concreta que cada fruidor traz.

O que eu tento descrever aqui são as formas que estão para além dos Kokama, do museu e dos artefatos. A arte Kokama, que também inclui a estética Kokama, envolve um todo sinérgico. Abrange os seus existenciais, os sentidos sedimentados de todas as suas experiências voluntárias e involuntárias, seus modos de estruturar a história, a personalidade, a linguagem e o modo de ser Kokama. São estes sentidos que impregnam suas falas, seu cotidiano e seu museu. O que constitui a identidade Kokama é um conjunto aberto e inesgotável de possibilidades para explorar os horizontes desse mundo. Essa relação circular está presente no movimento de existência de Aparecida:

Embora eu não seja nascida na aldeia, vivo no contexto urbano, reconstruir minhas raízes, reaprender a língua e costumes, me enche ainda mais de orgulho e coragem para ir à luta pelas causas indígenas que é uma luta de todas e todos. Hoje consegui conscientizar a minha mãe também, pois assim como a maioria da população brasileira não sabia suas raízes e hoje tem muito orgulho e já entende essa importância de ser uma mulher indígena do povo Kokama (Entrevista, 2021).

O que transparece na exposição de Aparecida ratifica o fato de que a forma da arte Kokama na atualidade é uma metáfora epistemológica de como os Kokama da atualidade vêm a realidade. Enquanto ser histórico, o corpo Kokama se move no espaço como parte de uma temporalidade específica. Suas identidades abrangem afetos, partículas sonoras, universos incorporais e singulares, marcados no cruzamento de diversas histórias de vida, vozes, imaginários e linhas de virtualidade, como possibilidade e potencialidade de realização.

No ritornelo como filosofia do tempo, a dimensão da temporalidade é compreendida sob a imagem de um plano de expressividade e sonoridade que envolve a relação de velocidade e lentidão com que as partículas sonoras, os corpos humanos, pássaros, animais e a própria água deslizam entre as coisas. Por mínimo que o som, desde o instante em que é produzido, ele sempre será uma força, no meio da qual, histórias de vida são expressão, percepção e compreensão do mundo dos signos. Ocasão em que um ser se abraça ao ritmo. Por serem “[...] dados no instante criador [...] escapam ao tempo discursivo; são como focos de eternidade aninhados entre os instantes” (GUATTARI, 1992, p. 29).

A partir do conceito de ritornelo desenvolvido por Guiles Deleuze e Félix Guatari encontrou-se uma maneira de racionalizar o ritornelo como metáfora de um movimento circular operado em três aspectos fundamentais do processo de percepção, sensação e memória da composição expositiva museal. A exposição que é desenvolvida e narrada no Museu Vivo Antônio Samias consiste em padrões de gestos, narrativas, movimentos e olhares articulados ao

longo do processo. Trata-se de um acervo que surgiu da exploração de histórias e sensações trazidas pela memória de cada Kokama participante de nossa pesquisa. De acordo com Deleuze e Guatarri o ritornelo vislumbra a articulação entre elementos conhecidos e desconhecidos, entrada e saída da zona de conforto, entrada e saída de sensações. O protagonista da exposição museal é a sensação, é ela que faz os Kokama compartilharem suas narrativas com os outros.

Acreditamos que a singularidade do Museu Antonio Samias reside na forma como são acionadas as lembranças pela via das sensações, *afectos* e *perceptos*¹⁶ (DELEUZE e GUATARRI, 1993) sentimentos, dor, tristeza, alegria e uma saudade persistente. São tais sensações que são retomadas como um presente revivido e refeito a partir do que Bergson (1999, p. 88) chamou de imagens-lembranças, primeiras formas de um registro de memória. O ritornelo, é a criação de repetições e variações destas sensações que operam a ativação de fragmentos do mundo e da experiência do outro desfrutados na narrativa museal.

Bergson (1999) acrescenta que a sensação de um movimento é uma realidade, seja no ato de um artefato que se move diante dos olhos de um observador ou dos olhos que se deslocam diante de um artefato. Um dos maiores desafios postos para a experiência de visita a um museu é provocar nos visitantes e nos próprios Kokama um estado de imersão em memórias e experiências vividas por meio das sensações.

O que a filosofia ontológica de Deleuze propõe é o acolhimento dessas diferentes memórias e multiplicidades ao domínio filosófico. Em seu livro “Proust e os signos”, Deleuze (2003) utiliza imagens e impressões conceituais do romance francês de Marcel Proust, intitulado “*À la recherche du temps perdu*” (Em busca do tempo perdido), publicado entre 1913 e 1927 em sete volumes, como subsídio para ilustrar a inter-relação entre o signo, a arte, a metáfora, o pensamento e o resgate do passado de memória involuntária, baseada na sensação inseparável do atual e do antigo interiorizados no contexto. Essa correspondência entre passado e presente permite que as histórias indígenas, que no passado eram narradas, apenas oralmente, por suas lideranças e anciãos, retornem nas páginas de livros, dissertações, teses e exposições de museus indígenas.

Para ilustrar esse modo de produção de subjetividade polifônica pensada por Guattari, consideremos uma reflexão de Davi Kopenawa sobre os *xapiripê* (espíritos xamânico), cuja imagem principal, mas não exclusiva, são os animais que interagem com os xamãs yanomamis. Nessa discussão, Viveiros de Castro (2006) explica que as noções que traduzimos por espírito, no pensamento desse povo não pressupõe uma classe de seres distintos, mas uma multiplicidade

¹⁶ Não há afectos sem perceptos. Perceptos e sensações tornam-se interdependentes aos que os sentem. Ambos implicam na experiência do encontro com uma obra de arte, exposição museal, fuição musical, entre outros.

virtual e síntese disjuntiva entre o humano e o não-humano. Trata-se de um devir molecular de fundo, mutante, sensível, animal, planta e cosmos escondidos por formas não humanas.

O conceito de *xapiripë* assinala um ritornelo complexo, um intercruzamento entre as dimensões da humanidade, da animalidade e outras imagens espectrais. Mobilizam, entre outras, as imagens dos Ancestrais Canibais, da Chuva, do Trovão, da Noite, do Fogo e dos Brancos (KOPENAWA e ALBERT, 2003). Enquanto os animais possuem uma essência invisível distinta de suas formas visíveis, os xamãs se distinguem dos demais humanos por terem o poder de se metamorfosear. São espíritos xamânicos “tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 319). São considerados pais dos espíritos e imagens dos pais dos animais, porque nos tempos dos povos primordiais, os antepassados yanomamis eram humanos com nomes de animais.

Os *xapiripë* são os xamãs humanos. Se consideram da mesma natureza que os espíritos que eles trazem à terra em seu transe e êxtase a base de plantas alucinógenas, ayahuasca, tabaco, entre outras. São os únicos com o poder de retornar para o originário pelo veículo do ritual (VIVEIROS DE CASTRO, 2006). Esta capacidade de transitar entre mundos distintos também é prerrogativa dos xamãs Kokama que afirmam ter o poder de se transformarem e viajar a qualquer parte do mundo, pela água, pelo ar, através de seus poderes mágicos, quando se submetem a outra dimensão da realidade, com a ajuda de seus espíritos “*Maestros*, y a través de sus *visiones*” (ABAURRE, 2002, p. 145).

No contexto desta antropologia simétrica e harmônica, o diálogo cosmológico entre as agências humanas do mundo natural e não humanas, do mundo dos espíritos, é realizada por um mediador que facilita a aproximação e a compreensão entre estes mundos distintos. A narrativa efetuada nos museus indígenas, estritamente no Museu Kokama Antonio Samias, ocorre por esta mesma via cosmológica. A professora Jardeline, é a mediadora, entre a memória dos ancestrais e os visitantes.

Sobre a mediação feita à visita, Jardeline esclarece o seguinte:

Fica eu como responsável, como guia do museu, o outro meu irmão Gilmar. De maneira que nós possamos apresentar bem os objetivos do museu, ao visitante que venham fazer a visita na comunidade. Ali dentro tem a nossa identidade de como nós vivemos, no passado e hoje. Como a comunidade não tem rio, igarapé para pescar, tem muito material de pesca, tem muita coisa importante (Entrevista, 2021).

Ela é a intérprete da passagem do mundo de sua memória ancestral para o mundo natural, humano. Ainda que as informações sejam repetidas aos visitantes do Museu, a narração

dos artefatos que é conteúdo desta tradução reaviva a narrativa e as imagens originais, que passam a “[...] reviver noutra realidade, expressa em ‘outra’ condição, em uma ‘língua, [...] estrangeira” (GOMES, 2019, p. 146). O tradutor não controla o fluxo de sentido dessas traduções, visto que elas são efetivadas em torno das práticas e vivências oriundas das relações sociais. Assim, podemos inferir que a narrativa expositiva Kokama e os artefatos expostos no Museu Antonio Samias constituem um documento, uma memória ancestral traduzida.

Sobre o Museu, discorre a cacica Maria do Socorro (54 anos): “[...] o museu representa a história da nossa comunidade pros filhos, netos e outros. Nele nós, povo Kokama, lembramos de nossos pais antigos, que nos ensinaram a ser guerreiros e guerreiras” (Entrevista, 2021). Nesta performance narrativa, o sentido atribuído aos objetos e à memória é o de vetores de pertencimento, em seus aspectos materiais e imateriais, visíveis e invisíveis. Neste lugar, os humanos e os não humanos atuam como articuladores das fronteiras entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos ancestrais.

Sobre o sentimento de pertencer a etnia Kokama Aparecida revela o seguinte:

Eu já me sentia indígena mesmo não sabendo nada da minha origem, porque não sou uma mulher branca, não tenho privilégio de mulher branca, moradora da periferia, via as minhas características (tamanho, estrutura corporal, cor de cabelos, cabelos lisos e olhos puxados) tudo isso já me fazia entender quem eu sou. Após o meu primeiro contato com a comunidade Kokama eu já me vejo como uma mulher indígena tão legítima quanto as demais do meu povo (Entrevista, 2021).

Estamos, pois, diante de uma tática de narratividade da experiência sobre si, que demonstra a capacidade das subjetividades indígenas para se manifestarem sob multiplicidades de afecções e diversas significações corporais, como modo de existência de sua diferença intensiva. O termo afecções é aplicado para descrever as substâncias de infinitos modos pelos quais a imaginação, cognição, intelecto, afetos e primeiro dos três gêneros de conhecimento, abordados por Spinoza (2009), nos possibilita apreendermos à realidade. Observamos mais uma vez a dimensão da identidade no eixo do reconhecimento que não pode se limitar à lógica empírica da objetividade demonstrável e classificável, pois a instância subjetiva não demonstrável pode ser comunicável pela fala, pela escrita, pela fabricação de objetos, pela organização didática de um museu.

Apesar de ser resultante de impressões, a imaginação pode ser polida de preconceitos dela advindos, deixando de ser parcial, para seguir uma atividade formadora de ideias, expressão e criação. Essa imaginação envolve o afeto enquanto potência de expressão, criação,

formação de signos linguísticos e opiniões entre pessoas que compartilham sobre alguma coisa lida, ouvida ou recordada. Isso implica em apreender uma sucessão de ações, modos de viver, pensar, sentir, anunciadores de um enredo imprevisível, repleto de coincidências, reconhecimentos, revelações, decifrações e explicações.

Esse movimento de aperfeiçoamento da imaginação estimula o pensamento, o conhecimento de si, da natureza e provoca a razão, conhecimento. Em última instância observa-se que a imaginação tem vínculo direto com a ciência intuitiva, de modo que a imaginação seja utilizada para que a mente vincule as experiências e vivências do mundo, ao contexto ontológico da imanência. Neste contexto, a ideia de corpo e mente (potência intelectual e criadora do saber) são compreendidos como a mesma substância, cada qual com suas próprias leis para se expressar, formar ideias e gerar movimentos.

A linguagem é uma forma de expressão que faz parte da imaginação e justaposição de imagens corporais que incidem sobre a impressão de significados aos signos apreendidos por uma pessoa. Enquanto parte da imaginação, a linguagem está ligada aos afetos de seus falantes. A linguagem é uma das formas com a qual o corpo dilacera a reflexão que sai de si para constituir “um mundo articulado, falado” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 173). A fala é a armadura que constitui de sentido ao mundo invisível da percepção.

No território do mito cosmogônico o discurso floresce, é à luz da inquietação religiosa que se esclarece. Um homem, uma mulher, um jovem, um sábio-pajé pode ser aquele que conta os mitos da tribo; a inspiração, a exaltação poética toma conta dele; ele fala a respeito dos mitos, fala dos mitos, fala além do mito. “Existe como que uma espécie de abandono à magia do verbo, que toma totalmente conta do orador e o leva a esses picos onde habita o que sabemos ser a palavra profética” (CLASTRES, 1990, p. 125).

Na concepção hermenêutica de Ricoeur (1994), o pleno significado da narrativa é atingido quando os seres humanos compartilham imagens, afetos, experiências do pensamento e são provocados a reorganizar os signos linguísticos em unidades textuais criativas. Por se tratar da narrativa expográfica de museus indígenas, e suas ilustrações do vivido através da exposição de seus objetos, considera-se que a intriga, termo conceitual aplicado pelo autor, se projete na forma de exercício da capacidade ficcional, na experimentação de uma imaginação criativa e criadora, referente a uma ação performática, forjada, enquanto pré-compreensão do mundo em colisão com a experiência temporal, cotidiana.

É da natureza da razão perceber as coisas sob perspectivas, empregando esforço para compreender e conhecer as coisas acessando o terceiro gênero de conhecimento (SPINOZA, 2009), alcançado depois que a razão se desenvolveu sobre as afecções. Essa forma de

conhecimento abrange os tecidos das ontologias (consciência de si, a constituição humana imersa no todo ao qual pertence) e histórias narradas (RICOEUR, 1994), na qual está intrínseca a compreensão da realidade e a própria realidade.

Na teoria do conhecimento elaborada por Benjamin (2009) o tempo é explicado como constelação fornecedora de imagens íntimas e oníricas das passagens e do desejo de um inconsciente coletivo. A inconformidade de Benjamin com a temporalidade linear e seu esforço por propor uma historiografia pautada na formulação imagética do mundo e do tempo, utiliza as marcas deixadas pelas mudanças arquitetônicas para demonstrar a fugacidade da modernidade. Na perspectiva do autor os elementos que ligam o agora e o mundo simbólico antigo não se formam na aura da novidade, mas sim no hábito e na recordação.

É na interação com o novo que as experiências e imagens coletivas deixam uma um rastro e resíduos históricos, em variadas configurações de estilos e costumes. (BENJAMIN, 1994), que remontam a sua função ritual. O imaginário, faz parte desse processo interacional que cria aura e pode ser sentida e compartilhada (MAFFESOLI, 2001).

Quanto às produções semióticas, podemos dizer que os museus, os livros e as histórias Kokama são projeções dos modos de ser e pensar do povo Kokama, Equipamentos Coletivos, máquinas tecnológicas de informação e de comunicação que operam no núcleo da subjetividade¹⁷ Kokama, não apenas no seio de suas memórias e inteligência, mas na sua sensibilidade e afetos. Nesse sentido, não se trata apenas de uma remodelagem da subjetividade ou confronto com uma nova máquina de expressão mas, a constituição de “[...] complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas” (GUATTARI, 1992, p. 17), que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, quando antes, esses Universos que lhes escapavam completamente.

A operação dessa espécie de transferência, que não procede de dimensões já cristalizadas da subjetividade, procede de um ato de criação, interseccionada pela arte, magia, técnica e novas modalidades de criação estética. Semelhante a um artista, que a partir da paleta de que dispõe cria novas formas, as relações com a gestão do museu, da escola e das demais ocasiões de abertura para a exploração de outros acontecimentos, os Kokama podem contribuir para um processo de significação e autonominação cultural.

As dimensões maquínicas dessa subjetivação abrangem componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, da arte, do museu e do meio

¹⁷ A subjetividade que se propõe é o conjunto das condições que torna possível a instancias individuais e coletivas a posição de emergir como território existencial (GUATTARI, 1992).

ambiente, entre outros elementos fabricados pela mídia (*facebook*, *WhatsApp*) e dimensões semiológicas assignificantes transportadas de suas tradições nativas; grafismos, personagens mitológicos, danças, histórias contadas e exposição de utensílios de pesca e caça que revelam a reinterpretação de suas experiências humanas, sobre o lugar e o tempo distorcidos.

Essas subjetivações colocam em jogo uma ética de conjugação entre os corpos, relações afetivas e vínculos com os quais os corpos poderão ser contagiados pelo aumento ou redução de sua potência de agir, por afecções que lhes chegam das relações externas. Essa ética sobrepõe a oposição entre bom e mal pelas maneiras de existir boa ou ruim.

O pensamento de Spinoza (2009) contribui para se pensar a preservação e afirmação da existência, denominada de *conatus*, como mobilização de uma força intrinsecamente indestrutível de enfrentamento dos problemas e combinação entre corpos, possibilidades de experimentação de hábitos, gostos, habilidades e interesses. É nesse aspecto de potência da expressão narrativa que a linguagem poética do museu permite aos indígenas Kokama introduzirem figuras subjetivas (metáforas) e imagens-signos de sua história ao caráter temporal de sua experiência humana.

A linguagem metafórica do museu diz respeito ao uso de uma imagem-signo em substituição a floresta, seres humanos, animais e ancestrais ausentes. A referência metafórica é o meio de representar a realidade numa temporalidade. É o *intermezzo* que permite o transbordamento e repercussão de seu efeito de sentido em todos os artefatos de memória.

CAPÍTULO II - MUSEU INDÍGENA COMO EXPRESSÃO DE UMA LITERATURA MENOR

*Eu falo de crianças, velhos, homens, mulheres, animais, museus, plantas,
mas não se enganem, todas essas entidades, traçam as linhas do meu rosto.
Tudo o que eu escrevo é uma meditação sobre mim mesmo
(Rúbem Alves)*

2.1. Os museus indígenas como possibilidade de reformulação da produção científica

Para compreender o tema do museu indígena sob a perspectiva da ciência deve-se atenuar os desafios enfrentados pelos povos indígenas na documentação de sua própria cultura e as pressões, disputas, imposições e solicitações do campo científico. Trata-se de um empreendimento humano necessário a ciências humanas, se pensada como o exame sistemático do raciocínio antropológico-filosófico, histórico e científico sobre o ser humano, sensível a necessidade de reformulação da articulação criativa entre as técnicas, os procedimentos analíticos, a reflexão teórica e a pesquisa empírica, oriundos do pensamento científico-social.

Implica dizer que a descrição dos estilos de museus, apresentados pela literatura histórica e antropológica existentes tratam de histórias entrelaçadas sobre a ação humana e seus significados. Desse modo, quando contamos uma história sobre a representação dos indígenas nos museus, não estamos apenas relatando a sequência das ações humanas, mas também discutindo os seus significados.

Nas sociedades capitalistas o mundo econômico, o mundo da ciência vivencia relações de força, fenômenos de concentração de capital científico, poder e monopólio. A conquista de autonomia e protagonismo indígena na organização e documentação de seus objetos e acervos, deu-se através de lutas e reivindicações pela legitimação de sua diferença cultural. Destaca-se neste sentido, o caráter simbólico dos fenômenos físicos ou intelectuais, que integram, com o acervo dos museus indígena, sobretudo, seu capital científico.

No que tange à representação dos povos indígenas, o diálogo, por vezes controverso entre a Antropologia clássica e os museus etnográficos, o cenário histórico, social e científico é marcado por conflitos e divergências de opiniões, em que, durante décadas reverberou um modelo comunicacional cientificamente generalista, inspirado nas políticas expansionistas e colonizadoras do século XVII ao XIX.

Deve-se reconhecer que a economia colonial na Amazônia nesse período era baseada em coleções florestais mobilizadas pelo conhecimento indígena. As peculiaridades intrínsecas

a floresta tropical amazônica; os rios caudalosos, mamíferos, aves, répteis, peixes, insetos e povos nativos formavam justamente o cenário que inspirou e motivou viajantes naturalistas, missionários religiosos e conquistadores a misturarem imaginário, espírito aventureiro e interesse econômico, na realização de várias expedições.

A divulgação do relatório descritivo destes exploradores naturalistas passou a atrair um público amplo, ao mesmo tempo em que se alinhava às expectativas rígidas de uma narrativa acadêmica. Este é o caso da goma de borracha, denominada de pau que dá leite, já utilizada pelos indígenas Cambeba ou Omágua na confecção de botas, garrafas e bolas antes mesmo da chegada dos viajantes europeus (BATISTA, 2007). Os indígenas também usavam o látex no untamento dos recém-nascidos, para a proteção contra o frio e como artefato de guerra, no lançamento de flechas incendiadas nas moradias de tribos inimigas.

Essa descrição do mundo amazônico ganha projeção justamente através das informações científicas do viajante naturalista La Condamine, após sua expedição à América Equatorial. A viagem de La Condamine pela Amazônia brasileira, então Amazônia portuguesa, foi cercada de atenções oficiais de D. João VI, atendendo às solicitações de Luís XV, comissionado pela Academia de Ciências de Paris, visto que o naturalista em questão já era conhecedor da Indústria silvestre do Equador e do movimento mercantil em torno da borracha.

Na intenção de debelar uma política eficaz para a região, no final do séc. XVIII, a Coroa portuguesa passou a direcionar a formação e o olhar de seus naturalistas a um modelo metódico de descrição sofisticado de viagem e de viajante. Entre os conhecedores desta Filosofia Natural, destaca-se a atuação de Alexandre Rodrigues Ferreira, responsável por relatos, processos “de observação e classificação” (CARVALHO JÚNIOR, 2011, p. 45) detalhadas da natureza, da região e dos atributos físicos dos índios da Amazônia.

Nesse período, o ato de coleta e desdobramento das pesquisas museológicas promoviam a qualificação das coletividades indígenas como primitivos, selvagens e obras de arte estetizadas dos grandes museus. A representação ou ilusão museal forjada pelos museus, os tomou em semelhança a fósseis vivos e produtos construídos por antropólogos, museólogos, colecionadores e estudiosos de arte primitiva, com a intenção de emocionar o público urbano e atrair turistas.

Esse “*habitus científico*” (BOURDIEU, 1989, p. 23) constitui numerosos modos de pensamento e de ação transmitidos de prática a prática. É um *modus operandi* científico que funciona em estado prático segundo as normas da ciência legitimada.

A utilização do termo índio, determinado pela política do projeto colonial lusitano como demarcador da distinção, depreciação e subalternidade das populações ameríndias, perfaz uma

clara referência às expressões, interações sociais e práticas corporais reguladas por um mundo civilizado.

Esse estilo de pensamento imposto pelo colonizador branco foi inconscientemente incorporado, quando se trata da inserção da Amazônia na história europeia, da conversão dos índios a súditos de terceira ordem. Neste sentido, o próprio crescimento do colecionismo é um claro demonstrativo de que as pessoas e os objetos passaram ser classificados e estudados de acordo com a taxonomia do projeto enciclopédico no qual cada coisa é o que é devido à sua própria natureza dada, não havendo necessidade de que se atendam a suas relações para saber o que as coisas são.

Rodrigues Ferreira adaptou-se com facilidade a esse projeto visto seu interesse em mapear os atrativos comerciais e a superfície dessas estranhas e misteriosas fronteiras tão visitadas pelo imaginário europeu. Isto é perceptível na dimensão da organização, direcionamento do olhar, das impressões e descrições que envolvem as suas expedições (CARVALHO JÚNIOR, 2011). Além de mobilizar empreendimentos comerciais, as viagens para essas fronteiras passaram a implementar projetos de descrição científica, em consonância com o pensamento intelectual naturalista.

Entre os naturalistas do setecentos a descrição científica tornou-se tema de constantes debates. A descrição detalhada realizada por Buffon permitiu traçar imagens vivas dos diversos tipos de animais, do que apenas identificá-los. Para ele, essa era a melhor maneira de definir uma espécie. A inserção dos desenhos nos textos deveria ser concebida como confirmação, sempre amparada pela narrativa, a serviço do discurso científico. Seguindo esses princípios “a viagem filosófica dedicou pranchas à fauna, à flora e a grupos indígenas” (RAMINELLI, 2001, p. 973).

É com base nessas leituras, normas classificatórias que Alexandre Rodrigues Ferreira instrumentalizou a sua excursão pelos rios Amazonas, Negro e Madeira e descreveu suas observações gerais sobre os mamíferos e principalmente sobre alguns grupos indígenas: “Jurupixuna, Maué, Uerequena, Mura, Cambeba e Miranha” (IBIDEM, p. 973), classificados como Tapuia¹⁸.

O relevante destaque à narrativa de Rodrigues Ferreira é a descrição feita sobre o conhecimento físico e moral dos povos, se distanciando em certa medida, do modelo de verdade fundamentada na tradição intelectual portuguesa, cujas instruções científicas teimava em

¹⁸ No contexto colonial brasileiro, este termo foi adotado pelos cronistas, religiosos e conquistadores portugueses como demarcador distintivo atribuído aos povos bárbaros que não sabiam falar, ou, não compreendiam o português. Atribui-se ainda, aos povos não convertidos. Aqueles que falavam a língua geral.

direcionar a ênfase do olhar naturalista às descrições da fauna e flora, em detrimento aos “costumes e organização social das comunidades visitadas” (RAMINELLI, 2001, p. 973).

Essa bagagem de tradições consolidadas no século XVIII, vai auxiliar na posterior constituição e consolidação das Academias de Ciências e Museus de História Natural (nos finais do século XVII e início do século XIX), como portadoras das verdades sobre as alteridades. Organizados em variados Gabinetes de Curiosidades quase todos particulares, estes espaços abrigavam animais, objetos exóticos da natureza, desenhos e livros. Os objetos ordenados nas relações de semelhança e de parentesco visavam espelhar o mundo (FOUCAULT, 1999) conhecido pelo colecionador.

A museóloga e historiadora Andréa Considera (2018), assinala a origem dos museus a partir da criação dos gabinetes de curiosidades do século XVII. Dedicados ao estudo da História Natural, essa primeira iniciativa de organização científica do conhecimento, adotada por clérigos, médicos e farmacêuticos em geral, abriga coleções de objetos e descrições de animais, plantas e povos ameríndios vindos de lugares exóticos de todo o mundo.

Comprometidas com o avanço da ciência, as tipologias das coleções se distinguia em *naturalia*, que abrangia os animais, vegetais e minerais, que posteriormente seriam nomeados como os três reinos da natureza; a *artificialia*, que englobava os artefatos construídos conhecimento humano; e a *mirabilia*, que buscava explicação científica para aberrações e maravilhas tanto da *naturalia* quanto da *artificialia*. Essas primeiras iniciativas de organização do conhecimento deram origem aos tratados sobre sistematização de coleções e cuidados necessários para a sua manutenção.

Entre as importantes publicações científicas que demarcam o início da sistematização de acervos e da própria museologia, Considera (2018), menciona a coleção *Histoire Naturelle*, um compêndio de classificação em 36 volumes, de Conde de Buffon (1707-1788), publicada entre 1749 e 1804, e a obra *Sistema da Natureza*, de Carl von Linnæus (1707-1778), publicada em 1735, que criou as categorias dos três reinos: animal, vegetal, mineral, organizando o primeiro a partir de suas características reprodutivas.

Apesar de abordar os costumes, atividades produtivas e o convívio dos Tapuia com os colonizadores, Ferreira retoma os parâmetros da ordem classificatória e comparativa do homem Americano difundido por Lineu, caracterizado pela pele cor de cobre, cabelo negro, liso espesso, narinas largas, semblante rude, barba rala e alegre que se pinta com finas tintas vermelhas. Este naturalista chega a dissecar o corpo dos Tapuia, a fim de aprimorar os registros de suas impressões sobre: “cabeça, face, testa, olhos, orelhas, nariz, boca, troncos e extremidades” (CARVALHO JÚNIOR, 2011, p.73).

Este estilo de pensamento e critérios biológicos de acolhimento do outro, funcionaram durante décadas no teatro dos museus etnográficos. Nos reportamos à imagem do teatro para exemplificar que o outro-nativo, definido por oposição, distância espacial e geográfica, não é mostrado enquanto pessoa real e em contextos vivos, “mas como representação” (OLIVEIRA, 2012, p. 201) nas imagens, artefatos e falas registradas por pesquisadores. Apesar de serem os sujeitos sobre os quais se fala, os indígenas encontram-se ausentes na organização, direção e visitação a esses espaços.

Viveiros de Castro (2018) enfatiza ser característico do projeto colonial etnocêntrico europeu, reduzir os assim chamados outros (povos de tradição não europeia) a ficções do imaginário ocidental sem qualquer voz. Contudo, é precisamente nessas ideias que a Antropologia clássica vai estruturar as suas raízes. A coleta de objetos em pesquisa de campo correspondia à uma maneira de assegurar o esforço imaginativo e exótico de exibir a cultura dos grupos estudados.

A história da antropologia é também a história de como os antropólogos e pesquisadores dos povos não europeus recolhiam, se apropriam dos objetos¹⁹ e representavam os povos e os diferentes tipos de alteridade, no seio da instituição museal (ABREU, 2008 e 2012). A coleta e colecionamento de coisas que representassem as primeiras conquistas antropológicas foi intensamente aderida pelos museus antropológicos e etnográficos do século XIX. A lógica expositiva desses museus somou-se aos processos coloniais coibindo com a prática de saques aos povos conquistados.

Tanto as definições de antropologia como os parâmetros do que deveria ser antropológicamente representável e exibido nos museus franceses foi se desenvolvendo desde o século XVIII. Com a Revolução Francesa de 1789 tem-se o surgimento do museu moderno de características nacionalistas marcado por uma nova relação de poder e de memória, que passa a instituir datas, heróis e monumentos articulados com um novo conceito de nação.

Pela vontade de firmar-se como classe dirigente, a burguesia cria alguns importantes museus: o Museu do Louvre (1793), o Museu dos Monumentos (1795), o “*Muséum d’Histoire Naturelle, de Société des Observateurs de l’Homme* (1799), o Museu das Artes e Ofícios (1802), o Museu da *Société Ethnologique de Paris* (1839), da *Société d’ethnographie* (1859), o museu da *Société d’Anthropologie de Paris* (1859)” (ROLIM, 2014) e do Museu do Homem, reformulado em 1937, antes chamado de Museu de Etnografia do Trocadero, criado em 1877,

¹⁹ A noção de objeto tem sido questionada, já que não implica necessariamente a materialidade concreta, “podendo incluir tudo que é suscetível de ser exposto: vídeos, performances, registros sonoros e outros elementos” (Ver Abreu, 2012, p. 135).

por Ernest Théodore Hamy, seguidor da concepção de que a Antropologia deveria se ocupar de estudar o homem ligado à história natural.

Amparada nos princípios evolucionistas da humanidade, as primeiras exposições do Museu de Etnografia do Trocadero foram abertas ao público em 1880, e foram trazidas dos gabinetes de curiosidades estabelecidos por pesquisadores, instituições científicas e exploradores, para serem expostas no primeiro andar do Museu. Havia ainda as coleções originárias do Museu de Viena, do *Muséum Ethnographique des Missions Scientifiques* e do Museu Americano do Louvre. A coleção de extrema importância desse último era composta por 1.432 objetos, em sua maioria provindos do Peru (ROLIM, 2014).

Herdeiros dos valores clássicos ocidentais, esses museus reforçam a visão de exotismo e dualismo entre os nós e os outros²⁰. Os atributos (nativo, primitivo, tribo, sem escrita), baseadas em taxonomias literárias, artísticas e científicas generalizantes, que faziam parte do discurso colonial de comparação e superioridade da identidade europeia, em relação a todos os “outros povos e culturas não europeus” (SAID, 1990, p. 19). O olhar dominante do pesquisador consistia em vislumbrar o “outro” e seus hábitos culturais apenas como objeto passivo de pesquisa e de emissão de um discurso científico.

É na travessia do século XIX para o século XXI, com os estudos de Franz Boas e Bronislaw Malinowski, que a produção do conhecimento antropológico e a prática da pesquisa científica (coleta de testemunhos materiais de diferentes culturas), se deslocam do museu para as universidades, centros e laboratórios de pesquisa. A perda da hegemonia por parte destes grandes museus científicos norteou a reorganização da pesquisa etnográfica, coibindo com o surgimento de novos modelos de museus etnográficos. Os primeiros museus emergidos do cenário brasileiro foram o Museu Histórico Nacional, criado por D. João VI, em 1922, que inclusive mantém um acervo de objetos indígenas, e o Museu do Índio, criado na década de 1950.

No decorrer dos anos, a flexibilização da preocupação com o *status* da antropologia como ciência, favoreceu atribuir implicitamente aos objetos etnográficos o prestígio de se tornarem Arte Primitiva, capazes de se sustentarem pelo seu mérito estético (PRICE, 2000). Figurações como máscaras, pinturas, ornamentos, músicas, cantos e danças constituem um desenvolvimento tipicamente humano que necessitam de imaginação, emoção, mãos de artistas e artesãos para a sua elaboração. A qualidade estética desses povos é oriunda da exuberância

²⁰ Abstração que funciona como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo. Referir-se a um outrem em relação a mim, ou, a grupo social concreto, ao qual nós não pertencemos, as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os normais (TODOROV, 1996).

da vida e inseparável dos mitos e das crenças. Essas manifestações estéticas não se reduzem a funções mágicas ou religiosas.

No caso da exposição do Museu parisiense do *Trocadéro* que apresenta objetos como etnografia, a absorção sensório-emocional dos artefatos indígenas acionou os sentimentos de tristeza e indignação de Kopenawa (KOPENAWA e ALBERT, 2015). Ao ver os objetos pertencentes às comunidades autóctones da floresta, dispostos como despojos na grande casa dos brancos; o museu, o pensador retoma lembranças da história de um mundo partilhado, em que potências europeias ao se apropriarem imperialmente das terras, se apossaram dos objetos e, sobretudo, “se apossaram de seus espíritos (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 17).

Dentre os objetos expostos no *Trocadéro*, existem diversas imagens e rastros de ancestrais dos habitantes da floresta; “cerâmicas, cestos, arcos, flechas, zarabatanas, lanças, machados de pedra, agulhas de osso, colares de sementes, flautas de taquara e [...] adornos de penas e de miçangas” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 426), todos guardados em caixas de vidro. O observador que detalha em minúcia alguns dos artefatos desse museu é o xamã Yanomami, pensador e ativista político Davi Kopenawa, em seu livro *a queda do céu*, escrito em coautoria com Bruce Albert e publicado em 2015.

É importante destacar que o respectivo museu já havia passado por duas reformas e reorganizações, em 1928 e em 1937, na administração de Paul Rivert (diretor) e Georges Henri Rivière (vice-diretor), quando a instituição passou a se chamar Museu do Homem. As mudanças implementadas visavam exatamente substituir a exotividade das vitrines de arte primitiva, por ações de pesquisa, ensino ao público e conservação de objetos. No entanto, as etiquetas didáticas e explicativas não dirigiram a promoção dos objetos a categoria de curiosidade, de cultura morta e espécimes científicos expostos em carne e osso, da mesma maneira que os zoólogos exibem suas espécies animais e os biólogos as suas plantas (ABREU, 2008).

Na ocasião de sua visita a esse museu do *Trocadéro* o que mais causou estranheza e fúria em Kopenawa foi a exibição dos cadáveres de crianças mortas com a pele enrugada, armazenados em caixas de vidro. Compadecido com a cena o observador indaga: “de onde vêm esses mortos? Não seriam os antepassados do primeiro tempo? [...]. Depois de guardarem seus despojos agora os expõem aos olhos de todos!” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 427).

Do mesmo modo o xamã questiona o tratamento dado aos despojos e ossadas de “ancestrais animais cujas imagens os xamãs faziam dançar” [...]. Quando os levam embora consigo, os brancos capturam também as imagens desses animais e as guardam presas bem longe da floresta” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 428 e 429). O comentário de Kopenawa

traz à lembrança uma reflexão de Deleuze sobre uma crença céltica expressa na literatura de Marcel Proust.

De acordo com esta crença os “objetos retêm uma alma cativa, a alma de outra coisa que se esforça para entreabrir a tampa” (DELEUZE, 2003, p. 84). As almas das pessoas que perdemos podem se achar cativas num animal, vegetal ou coisa inanimada. A metáfora entre a alma cativa e o regime do signo, ambos cativos num animal, coisa ou objeto, servem de artifício estético-conceitual, pelos quais Deleuze (2003) menciona o sofrimento de uma intensidade, sujeita ao encaixamento. Da literatura proustiana Deleuze extrai o artifício metafórico da antropomorfização, presente na literatura proustiana, que assemelha o banho de um grupo de garotas, a gaivotas que se juntam para voar.

A organização metafórica antropomorfizada e intersubjetiva também é constituinte do pensamento xamânico. Nesta relação diplomática cósmica o intercâmbio entre as perspectivas dos humanos e não-humanos é o que viabiliza a tradução dos pontos de vista. O xamã é o próprio relator real que passa de um ponto de vista a outro, encarna a substância, se transforma em animal, “para que possa transformar o animal em humano” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 173).

Para visitarem os espíritos animais e atuarem como especialistas cerimoniais: nascimento, iniciação e funerais, os xamãs utilizam o chocalho, um importante instrumento mágico e simbólico. Nesse estilo de conhecimento, movido pela epistemologia indígena, o pensamento do xamã, cientista da floresta, tem como equivalente funcional “o acelerador de partículas” da ciência (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a, p. 490). Providos de um conhecimento xamânico, os povos indígenas animizam o mundo, os humanos e os animais para os conhecerem.

Esse tipo de compreensão, inspirada no xamanismo, pode até ser emocionalmente superior, mas fora do domínio da arte ela se torna epistemologicamente inferior, já que em nossa sociedade o conhecimento precisa abranger a descrição do real numa linguagem integralmente objetiva e menos intencional. Condicionar esse pensamento selvagem no interior da arte, da ecologia e valorizá-lo como experiência artística, é o único lugar encontrado pela ciência objetivista para confinar essa narrativa. Fora dessa esfera, esse estilo de pensamento seria clandestino.

A epistemologia xamânica ou conhecimento xamânico nos termos defendidos por Viveiros de Castro (2000, p. 489) “parece proceder mais de acordo com o modelo de nossa arte que de nossa ciência, [...], segundo o princípio de subjetivação do objeto”. Possivelmente, quando o xamã esculpe animais nas pedras e paus, ele esculpe conceitualmente uma forma

humana. De modo semelhante, os artefatos de um museu e o próprio museu talvez sejam essa metáfora material mais evidente do processo de subjetivação do objeto.

É com essa compreensão intersubjetiva selvagem e artística que os povos indígenas se relacionam com o mundo. Mas como explica Merleau-Ponty (2003, p. 175) “a [...] visão selvagem do mundo não se limita de modo algum ao retorno pré-compreensão ou à pré-ciência”. O pré-científico é um convite a compreender o mundo originário, o mundo da vida, anterior ao conceito construído pela ciência. Trata-se de restituir aquilo que, de alguma maneira, se oculta sob a prática científica. O mundo vivido do qual a própria ciência é uma expressão segunda (MERLEAU-PONTY, 1999).

No intercâmbio com a floresta os Kokama entalham a anta, as árvores e os pássaros que assistem a captura da anta. Para essa perspectiva animista a anta, os pássaros e a cena reproduzida nas maquetes do museu são um agregado de fios vitais, que fluem intensivamente conectando o espírito humano, com uma longa malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento (INGOLD, 2012). Esse retorno ao mundo vivido, ao pré-operatório nos põe face a face a um mundo bruto (MERLEAU-PONTY, 1999) sobre o qual a ciência pode ser melhor compreendida.

O tornar-se animal é fazer esse movimento de ultrapassar um limiar, para encontrar um mundo de intensidades, onde todas as formas, significações e significados se desfazem. No que se refere ao *devenir* Kokama, a imagem abaixo, a seguir é um demonstrativo da visão cosmológica de Jardeline Santos. Vejamos:

Figura 4 - Visão cosmológica de Jardeline Kokama



Fonte: Daniela Trindade (2022)

Em entrevista Jardeline explica sua conexão com a imagem do lobo e o grafismo no rosto do seguinte modo:

É uma cosmovisão minha que eu tenho. Uma conectividade com o lobo. A força, a garra, a determinação e a coragem que ele tem. Então, eu me vejo nesse animal. É importante isso pra mim. O grafismo é para as mulheres usar como proteção, guerreiras e liderança (Entrevista, 2021).

A narrativa sustentada por Jardeline, alude à sua forma de compreender a constituição do *cosmos* a partir de sua trajetória como mulher de autoresistência indígena, guerreira, que está lutando para manter viva a identidade Kokama de sua comunidade. O uso do termo *cosmos* serve para destacar, simultaneamente, a experiência social, o tempo vivido, as práticas, crenças, valores e o modo narrativo de expressá-los. O princípio fundamental é a interação não hierárquica entre natureza, cultura e espiritualidade nativa.

Foi com essa interpretação intersubjetiva, artística e poética que também pode ser encontrada nas apreciações de Davi Kopenawa, sobre o Museu do *Trocadéro*. O olhar atento do xamã, vasculhou o sentido da narrativa expográfica e pôs em xeque os artefatos expostos e celebrados no palco-vitrine, sob o regime semiótico do colonizador. Esse é o jogo de tensões, símbolos, discursos e representações sociais expostos nas exposições que ajudam a constituir a narrativa da identidade indígena e o sentido do museu organizado pelos próprios indígenas.

Compreender o museu como produção de discurso, supõe entender que a narrativa expográfica não está condicionada à situação em que se encontra o artefato. Observar uma exposição é participar da reunião e contribuir para a discussão da temática exposta. Se pensarmos que cada memória indígena, segue um modo de vida particular, tecendo sua experiência através do mundo, talvez possamos entender que os objetos expostos integram um emaranhado de identidades.

No conhecimento narrativo indígena, cada coisa envolve dentro da sua constituição a história das relações que a trouxeram até aí. Em um mundo assim, podemos compreender a natureza das coisas apenas assistindo as suas relações, ou em outras palavras, contando suas histórias. Portanto, histórias reúnem o que as classificações separaram. Pois as coisas do mundo indígena “são as suas histórias, identificadas não por atributos fixos, mas pelas suas trajetórias de movimento em um campo de relações em desdobramento” (INGOLD, 2015, p. 210).

Esta forma de conhecimento não é algo que começa aqui e termina ali, mas está acontecendo continuamente. É o processamento da pessoa inteira, indivisivelmente corpo e mente através do mundo da vida, do passado, do presente. Este conhecimento

longitudinalmente integrado está presente na visão que Gean atribui ao Museu Antonio Samias “ele permite analisar a árvore genealógica do povo Kokama e como tudo começou, ele representa um marco na história na nossa Comunidade e na vida dos Comunitários, inclusive de fato na minha vida, minha Jornada só está começando” (Entrevista, 2021).

O conhecimento, neste sentido, é aberto e não fechado:

porque se funde com a vida em um processo ativo de rememoração, em vez de ser posto de lado como um objeto passivo de memória. [...] Isto significa que o conhecimento não é transmitido como um compêndio de informações de uma geração a outra, mas antes subsiste na corrente da vida e da consciência (INGOLD, 2015, p. 211).

Não é cabível, portanto, considerar o conhecimento como uma espécie de propriedade hereditária, que está de posse de um indivíduo como um legado genealógico adquirido de seus antepassados. O que os distingue, no entanto, não é um maior acúmulo de conteúdo mental como se a cada desdobramento do aprendido ainda mais representações fossem empacotadas na cabeça, mas uma maior sensibilidade aos estímulos do ambiente.

Comparada à narração de uma história a exposição museal agrega fluxo de comunicação verbal, conhecimentos abertos, narrados, contados e recontados que permitem traçar um caminho através do qual outros possam seguir. Se assim for pensado, o objeto que também é imagem-símbolo não terá a caracterização de uma entidade fechada para o mundo. Quer sejam as danças, as histórias orais, os objetos entalhados ou pintados, eles fazem parte de um nó, cujos fios integrantes, não se deixam subsumir a um conjunto, pois deixam rastros, linhas soltas, que são capturadas por outros fios. Se escrever sobre algo implica em encadear acontecimentos em uma trama narrativa, a expografia abrange um esforço artístico, estético e imagético para imitar a realidade e comunicar fragmentos e testemunhos de uma *poiesis* da memória.

Projetar essa reflexão para o cenário nacional e internacional da virada epistemológica no campo da Antropologia e dos museus requer atrair o foco para a trama das ações humanas na elaboração de seus artefatos de identidade, em que vários acontecimentos se entrelaçam, delineando diferentes formas e sentidos à construção da narrativa expográfica. Esse interessante e controverso debate passa a se voltar, então, para as relações que ocorrem entre as concepções de museu, os processos museológicos, os antropólogos, pesquisadores e as coletividades indígenas.

Deve-se reconhecer que é na Revolução Francesa de 1789 que uma nova relação de poder e de memória passa a instituir datas, heróis e monumentos, articulados com um novo conceito de nação. Herdeiros dos valores clássicos ocidentais, esses museus primam pelas obras

de arte, celebram o passado, o desenvolvimento científico e expõem os artefatos dos povos primitivos como resultado da colonização (CHAGAS, 2000).

Ao longo do século XIX, no exato momento em que a formação nacional precisava passar pela constituição de um povo, os artistas, intelectuais e cientistas de diferentes campos do conhecimento, se apoiaram nas ideias de uma ciência natural do homem para endossar sua busca de leis universais de progresso. Os museus, junto com os institutos historiográficos, censos e os mapas constituídos, se responsabilizaram por apagar as diferenças e reduzir as múltiplas narrativas em uma única (OLIVEIRA e SANTOS, 2019).

A partir de 1970, em razão da teoria pós-colonial, a associação entre os museus de etnografia e a prática colonial foram severamente criticados, sugerindo o abandono das formas tradicionais de exposição. Após a II Guerra Mundial, as críticas aos espaços tradicionais e às ações museológicas formais se intensificaram na 9ª Conferência do Conselho Internacional de Museus (ICOM, na sigla em inglês), ocorrida na França, em 1971. O museu, nesse cenário, assume um papel político de construção da paz, combate ao racismo e a prática social na formulação de um modelo ideal de museu.

A partir de 1980, a escolha por novas designações baseadas nos conceitos de museus de sociedade, museus de civilizações e museus das culturas, demonstram o gradativo desligamento do laço entre o museu e o saber acadêmico. Uma clara demonstração é a reestruturação do “*Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, em Marselha, que abriu as portas em 2007 e a inauguração do *Musée du Quai Branly*, em junho de 2006. A retirada da designação etnográfico remete ao abandono de um modelo museológico forjado no século XIX.

Grande parte das críticas aos museus reside nos questionáveis métodos de coleta de material e as técnicas expositivas de classificação acadêmica que seguiam a moda teórica partilhada dentro do imaginário antropológico, especialmente durante o “século XIX e início do século XX” (AMES, 2019, p. 53), que conectou o uso dos estereótipos selvagem e inferiores à civilização e às imagens dos nativos apresentadas nos meios de comunicação, nos livros de história, de arte e literatura.

Desde a criação do Museu do *Trocadéro*, entre outros museus etnográficos europeus do século XIX, até os dias de hoje, a coleta e seleção dos objetos e coleções tem passado por diferentes diretrizes conceituais, alinhadas ao tratamento da alteridade, da diversidade cultural e da variação de formas de vida que são os focos principais da Antropologia.

Oliveira (2000), destaca que esses objetivos só são alcançados quando o pesquisador passa a estranhar os métodos de observação, termos, palavras e tudo aquilo que parecia ser próximo e familiar, na intenção de obter um distanciamento mínimo que o habilite “ao

questionamento típico do olhar etnográfico” (OLIVEIRA, 2000, p.124) e a mudanças no estilo de pensamento empregados na pesquisa etnográfica. É com base nesse modelo de estudo da cultura e da construção de alteridades que os pesquisadores e antropólogos passaram a ressignificar e reconduzir o estudo das coleções, para aspectos imateriais e simbólicos, “onde não era mais tão importante reunir objetos e documentos de cultura material” (ABREU, 2012, p. 125).

A sensibilização com questões sociais e a preocupação com o contato mantido entre os indígenas e os não-índios, direcionou antropólogos como Herbert Baldus ao estudo dos índios Tapirapé e Egon Schaden ao estudo da cultura guarani. No Brasil, a participação indígena nos museus ocorre de forma paulatina. Em especial, dois antropólogos brasileiros foram influenciados por essa concepção social de combate ao preconceito, intervindo no incentivo a uma relação de maior valorização da sociedade brasileira para com os indígenas. São eles Darcy Ribeiro, criador do Museu do índio, no Rio de Janeiro, em 1953, e Gilberto Freyre, criador do Museu do Homem do Nordeste, em Recife, no ano de 1979.

A reflexão acerca das intervenções coloniais e perdas demográficas impulsionou alguns antropólogos do século XX, a realizarem seus estudos nessas sociedades e culturas recusando explicações etnocêntricas e procurando mostrar a diversidade de saberes, línguas e experiências integradoras dos conhecimentos indígenas. Logo, o que está em jogo aqui, não é apenas o valor de verdade do discurso antropológico, mas até que ponto a versão narrativa da antropologia, da museologia e de outras ciências, mantinham o controle das relações de poder ao falar de seus interlocutores.

Com o avanço da globalização, as instituições museais e suas práticas de artes e colecionamentos de artefatos e objetos sagrados se voltaram para a identidade. Paralelamente, os diversos agentes envolvidos, pesquisadores, antropólogos, conservadores e educadores passaram a repensar suas ações, entendendo a importância da participação indígena na requalificação de suas coleções museais, por meio de processos colaborativos/participativos. A inversão dessas relações históricas de dominação, favoreceram a reformulação da visão museológica, reafirmação de comunidades específicas e estilhaçamento das fronteiras da alteridade.

É importante frisar que a revisão de políticas e ações em torno da produção de novas identidades, emergidas a partir de 1970, pronunciaram-se no sentido de contestar as identidades fechadas na cultura nacional e dominante. A apreensão da “identidade *black*” (HALL, 2006, p. 86) como foco de identificação tanto para as comunidades afro-caribenhas quanto para as asiáticas, evidencia com clareza esse período de transição consequente da globalização. Essas

contestações políticas passaram a influenciar, inclusive, na reivindicação de segmentos sociais (negros, quilombolas e índios) pela redefinição e ampliação das políticas de participação, construção de memórias e interpretação das coleções no processo de musealização.

Os povos indígenas, “primeiros temas do estudo antropológico” (AMES, 2019, p.52) que eram falados, por quem se falava, sobre os quais se produziam as opiniões discursivas e exposições, passaram a participar ativamente do processo de descolonização museológica. Os precursores desse movimento de criação de museus indígenas foram os Ticuna, que iniciaram sua ação museológica em 1988, ao perceberem que um museu poderia respaldar sua luta política e cultural por demarcação de terra e reconhecimento identitário. Aqui nos referimos, especificamente, ao momento em que uma etnia indígena brasileira descobre que pode não apenas participar de processos museais ou usuário de um museu, mas organizar e instituir o seu próprio museu. Sobre essa experiência Gean, relembra que,

A criação do museu foi um projeto de luta e resistência, em conjunto com a professora Altaci, Cacique Cezar, na época, e Gean Costa Kokama como Vice-presidente e vice-Cacique. Naquela época conversamos e discutimos muito a respeito do projeto. Foi um projeto nosso, ideia nossa, do corpo docente da Comunidade, junto com a Altaci, na época pensamos que o museu ia ser de grande importância para a geração do futuro, criamos conhecimento para o futuro, para que a história do nosso povo não venha ser esquecido e que passe de geração para geração. Naquele momento colocamos em prática o projeto junto com um parceiro que tínhamos na Comunidade, a Nova Cartografia da Amazônia. O orçamento beirou os 8 mil reais, a mão de obra para a construção do Museu foi uma mão coletiva, cada parente veio ajudar, foi uma luta significativa (Entrevista, 2021).

Esse é um dos motivos pelos quais a análise desse fenômeno precisa acolher os discursos baseados em realidades específicas e seus modos de apropriação da memória, patrimônio e cultura, em meio aos conflitos “de visões diferentes do que é, ou deve ser, ou poderiam ser museus” (SILVEIRA, 2015, p. 11). Nesse dinâmico contexto de conexões interculturais, as culturas estudadas nas pesquisas acadêmicas, não param de ser reescritas pelos próprios indígenas e pelos pesquisadores, que hoje são linguistas, pedagogos, médicos e antropólogos. Um desafio crucial posto a esta pesquisa, no que tange aos museus indígenas é compreender como emerge a narrativa, significações e lembranças atribuídas aos artefatos.

A narrativa de Aparecida, contribui nesse sentido, para reforçar as interações políticas e sociais envolvidas na autodefinição, a saber:

O Museu é um lugar onde preserva e conta todo um legado ancestral do povo Kokama. Ele representa na minha vida o princípio e continuidade da história pois com este Museu as pessoas podem entender a história e descobrir suas raízes, assim como eu que antes não conhecia qual povo eu era oriunda, hoje tendo um espaço que preserve toda essa história e legado. Sendo assim mantendo vivo a memória e história do povo Kokama dentro da comunidade onde existe todo um contexto social e histórico de luta e resistência dentro da cidade de Manaus (Entrevista, 2021).

No aspecto epistemológico, as práticas e os conceitos indígenas sobre a ciência²¹, o colecionamento da cultura material e regras de comportamento cultural entre indivíduos, funciona como demonstrativo de solidariedade/condensação social de um pensamento (FLECK, 2010). Apesar de os sujeitos exprimirem o seu ponto de vista a partir de um mundo absolutamente diferente, no entendimento de Deleuze (2003) o estilo nunca é próprio de um único ponto de vista, ele coexiste numa multiplicidade de pontos de vista sobre um mesmo objeto e como troca de pontos de vista sobre vários objetos.

O universo da ciência em Bourdieu (2004) equivale a um campo que envolve relações de força, monopólios, lutas cognitivas, políticas, estratégias e interesses concorrenciais entre os pesquisadores para assegurar a opinião e aquisição coletiva de sua ciência, sobre os problemas colocados ao povo. O que constitui a especificidade do campo científico é a mobilização dos mais potentes princípios de verificação, instrumentos e métodos de validação ou refutação de teses e hipóteses que circulam entre pesquisadores, jornalistas e políticos.

A criação de museus por comunidades indígenas, denominada de museologia comunitária pelo Movimento da Museologia Social é uma experiência que já vem ocorrendo no México, desde 1972, ano em que despontaram ações pioneiras como: o *Proyecto La Casa Del Museo*, o *Programa de Museos Escolares y Comunitarios* e o projeto fundador do *Museo Shan Dany*, no pueblo zapoteco, primeiro museu comunitário do México fundado em Santa Ana Del Valle, no ano de 1986. Neste país há um vigoroso movimento indígena, em prol da organização de museus comunitários.

O empenho de comunidades indígenas mexicanas na ocupação deste espaço teve como um de seus principais desdobramentos, a fundação da *Unión de Museos Comunitarios de*

²¹No que concerne aos usos sociais da ciência a serviço do progresso da própria ciência, todas as práticas estão orientadas para a conquista de reconhecimento, prestígio e autoridade científica das análises científicas de agentes, defensores engajados, grupos e instituições de pesquisa, organizados em torno de diferente tomadas de posições e pontos de vista. O que se denomina por atividade científica, método ou disciplina, envolvidos na luta por crédito e instrumentos de pesquisa não significa apenas determinações sociais e luta política por poder, mas a capacidade de trazer uma contribuição, descoberta e impor uma definição de ciência, que traga um lucro simbólico e reconhecimento dos pares.

Oaxaca (UMCO), em 1991, sediada na cidade de Oaxaca de Juárez, capital do Estado de Oaxaca, sul do México. Essa foi a primeira experiência de organização de museus em rede. O difundido “modelo oaxaqueño (GOMES, 2019, p. 103), logo passou a ser seguido por outras redes estaduais e regiões como “Yucatán, Nayarit, Chihuahua, Guerrero, Hidalgo, Veracruz, Puebla, Tlaxcala, Chiapas, Durango” (CURY, 2016, p. 13), entre muitas outras.

No ano de 2000, as estatísticas nacionais já apontavam a existência de 269 projetos de criação de museus comunitários no país. O que nos provocou admiração é que o Estado de Oaxaca, conhecido por sua resistência e contestação ao Estado, tenha promovido a manutenção de seus acervos, através de um profícuo diálogo, ao longo de 25 anos, com o Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH)²².

No cenário internacional, a abertura para a auto representação indígena, inversão nas relações de dominação e autoridade das formas aristocráticas de exposição, ganha força, com a emergência do NAGPRA, *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (“Lei de Proteção e Repatriação de Túmulos de Nativos Americanos”, de 1990. A lei exige que os museus estadunidenses identifique, documentem e listem os restos humanos e artefatos relacionados aos ritos funerários dos povos indígenas aos quais pertencem e para os quais devem retornar (ATHIAS, 2019). A adesão a essa lei levou o Museu Peabody de Harvard a discutir e implementar maneiras mais adequadas de documentação museológica, que coibiu com a compilação de um inventário de aproximadamente 8 milhões de artefatos norte-americanos que estavam em sua posse.

Os desdobramentos dessa legislação desencadearam o enfrentamento às apropriações injustas e ilegais de acervos indígenas e despertaram em grupos indígenas do Canadá e da América Latina, o desejo de conhecer e administrar suas próprias coleções (ROCA, 2015b). No Canadá, a repatriação do patrimônio cultural indígena tomado sem consentimento informado, segue um trâmite semelhante ao da Lei de Proteção e Repatriamento dos Objetos Nativos Americanos dos EUA, no qual, os indígenas assumem o papel de curadores e mediadores de seus conhecimentos e histórias tradicionais.

O destaque entre as ações dessa museologia foi a construção do trabalho colaborativo, que consiste no acordo entre as lideranças indígenas e principalmente os mais velhos, com as instituições, pesquisadores e demais profissionais, no intercâmbio de conhecimentos, decisões, organização e construção do projeto, na maneira e duração das exposições. A comunidade

²² Órgão estatal responsável pela investigação, conservação e difusão do patrimônio histórico e arqueológico, antropológico e paleontológico mexicano, que impulsionou a criação de museus comunitários em várias regiões do país (GOMES, 2018).

indígena *musqueam*, na Costa Noroeste do Canadá, é um exemplo de uma etnia que atua de forma colaborativa com os profissionais do *Museum of Anthropology of the University of British Columbia* (MOA de Vancouver). O MOA é uma instituição não indígena que põe seus interesses, valores e necessidades na elaboração das amostras, originadas na razão de ser do ativismo indígena (ROCA, 2015b).

Entre as experiências brasileiras existentes, destacamos o Museu Virtual do Museu do Estado de Pernambuco, cuja principal atividade implementada foi a disponibilização de um acervo virtual de objetos em uma plataforma digital *online*, impulsionadora da repatriação virtual. Isto permitiu a devolução de objetos para várias aldeias indígenas, principalmente em Pernambuco.

No caso de objetos amazônicos pertencentes aos povos indígenas da região do Alto Rio Negro, como é o caso da máscara do Jurupari levada para a Itália pelo viajante “franciscano Iluminato Copi” (ATHIAS, 2019, p.341), e muitos outros pertencentes a um clã e maloca específicos, considerados personagens vivos, com nomes e tons musicais a eles associados, estão sendo organizados em forma de exposição virtual. Athias (2019) faz questão de assinalar que essas documentações e exposições são organizadas principalmente, quando há interesse do museu com recurso disponível para que os próprios indígenas colaborem e se envolvam na realização desse trabalho.

Na esteira de ações e curadorias compartilhadas com indígenas, tem-se ainda, o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e as ações museológicas baseadas na pesquisa-ação, desenvolvidas pela museóloga Marília Cury, junto ao povo Kaingang, Krenak, Guarani, Nhandewa e Terena, no Oeste de São Paulo. Todavia, quando se trata da criação de museus pelos próprios grupos indígenas, algumas experiências demarcam as novas performances aplicadas no horizonte museológico.

2.2. Museu Maguta e CCS Museu Vivo Antonio Samias e suas cosmopolíticas de memória

Nas últimas décadas, o interesse pela conservação ambiental motivou diversas agências de cooperação internacional a reforçarem a importância da participação de saberes indígenas no equilíbrio ecológico e na proteção do patrimônio ambiental. No caso dos indígenas amazônicos, Aguiar (2012), enfatiza que as frequentes narrativas produzidas sobre eles os relaciona às questões ambientais, por condicioná-los e caracterizá-los como sujeitos que vivem um tipo de vida considerado tradicional, num estado de profunda comunhão com a natureza.

O aparecimento de museus que se reivindicam como indígenas, coincide justamente, com esse momento em que se passa a enxergar uma possibilidade de diálogo com os saberes outrora depreciados. Para compreender essas experiências museológicas indígenas, precisaremos, doravante, refletir sobre como esses povos desenvolvem, organizam e classificam seus conhecimentos e cosmovisão, ao apresentarem esses objetos de memórias para si e para os outros.

Para os povos indígenas o Museu não é apenas um espaço físico reservado à exposição de objetos, patrimônios e memórias é o lugar de expressão de suas formas de vida. Por esse motivo a relação entre museu e cosmologia torna-se um ponto fundamental, que nos levou a sugerir o conceito de cosmopolítica de memória como alternativa para investigar a relação entre os saberes, as dinâmicas cosmológicas e as mobilizações políticas desses povos.

Para empreender essa discussão, adotamos o deslocamento reflexivo e a postura simétrica propostos por Viveiros de Castro (2015), no sentido de atentarmos para o caráter relacional entre o nosso ponto de vista de pesquisador e os integrantes destas coletividades étnicas. Ao falar de seu projeto epistemológico frente às reflexões sobre a simetria como postura a ser adotada na pesquisa antropológica o autor esclarece que não se trata de uma fusão de ideias entre campos intelectuais, mas de questionar os atributos, partições ontológicas do Ocidente, aplicados no jogo da Grande Partilha do Mundo, que fazem da espécie humana o expoente biológico, sob o qual, os outros povos são avaliados segundo critérios de comparação.

Seguindo a indagação proposta por Viveiros de Castro (2015) nos perguntamos como seria optarmos por uma perspectiva na qual, o conceito de ação política aplicada aos museus, abranja a aliança entre as conceituações do mundo científico e “as concepções e práticas provenientes dos mundos dos sujeitos e dos objetos?” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.20). Partindo dessa postura de pesquisa, aproximada às proposições de Deleuze (2006) e Isabelle Stengers (2008), procuramos tecer o conceito de cosmopolítica da memória, investigando como se dão as possíveis interações entre os mundos múltiplos, físico e espiritual; o mundo das ideias e da sensório-motricidade; o mundo dos humanos e dos espíritos xamânicos, ancestrais, no processo de rememoração e significação do passado, em diálogo com a narrativa de nossos protagonistas.

A noção de cosmopolítica assenta-se numa proposição cujo desafio é de fazer pensar (STENGERS, 2018), desprendida da noção de teoria a que lhe submetem os generalistas. A cosmopolítica da maneira como é posta na concepção da autora é vinculada ao que ela denomina de ecologia política pertinente aos saberes e práticas relacionadas às situações concretas. Ou seja, “lá onde trabalham os praticantes; e ela requer praticantes que [...]

aprenderam a ser indiferentes às pretensões dos teóricos generalizantes” (STENGERS, 2018, p. 443), encarregados de capturar as práticas de diversas coletividades étnicas, por exemplo, para ilustrar suas teorias.

O termo *cosmos* pouco tem a ver com o mundo no qual o cidadão se afirma em seu território. Designa o desconhecido, que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais os humanos, os não humanos e os mais que humanos poderiam se tornar capazes. Mais que humano significa que se pode ser humano sem se dissociar de tudo aquilo que um ser exige para ser humano (STENGERS, 2016), comprometimento com a sua arte, seus rituais, ativismo político e espíritos ancestrais.

Entre as primeiras experiências de cosmopolítica de memória empreendidas por etnias indígenas no Brasil, há um certo consenso no reconhecimento do pioneirismo (ABREU, 2012; OLIVEIRA FILHO, 2012) do Museu Maguta, dos índios Ticuna do Alto Solimões. Esse fato nos direciona ao entendimento de que a construção das políticas de memória empregada nesse museu envolve relações conflituosas com os aparatos de poder do Estado, na luta política por reconhecimento étnico e demarcação de suas terras no plano local, em Benjamin Constant e em nível nacional.

Hoje, em todo o mundo, os museus indígenas são possuidores de características próprias. No âmbito internacional é importante destacar o papel do Museu de Antropologia da cidade de Vancouver (no Canadá), com exposições organizadas pelo povo Musqueam. Quanto às experiências ocorridas em âmbito nacional, além dos museus vivos Kokama, criados em 2017, pelas lideranças Kokama da Comunidade Nova Esperança de Manaus-AM, destacamos os pioneiros; Museu Maguta, criado em 1990 pelo povo Ticuna, no município de Benjamin Constant, Manaus-AM (ROCA, 2012); o Museu dos Kanindé/CE, 1995 (GOMES, 2012) e o Museu dos Povos indígenas do Oiapoque, Kuahí/AP, 1997 (VIDAL, 2008).

O fortalecimento da identidade indígena passa a se aliar a uma etnografia comunicacional que incentiva a constante revisão de seus sistemas de referência, linguagem simbólica, valores, interferências de outras culturas e reconstrução do sentido da representação sobre si próprios em primeira pessoa. O envolvimento e participação desses povos em projetos de construção de espaços específicos traz visibilidade aos seus saberes e vem atrelado a um gesto de atribuir significado, transmitir, preservar e comunicar seus ritos, mitos e demais repertórios culturais, a partir da interação com o ecossistema humanos, animais, plantas, árvores e territórios considerados sagrados.

Informações mapeadas pelo Cadastro Nacional de Museus (CNM)²³, iniciado em 2006 e publicado em 2011, indicam que o Brasil tem mais de 3.025 (três mil e vinte e cinco), instituições museológicas mapeadas²⁴, dentre as quais, apenas 1.500 (mil e quinhentos) adquiriram cadastro nacional²⁵. Dentro desses museus a questão indígena aparece restrita ao campo da Antropologia, Etnologia e Arqueologia. O que tem instigado pesquisadores e museólogos, inclusive, da Museologia Social²⁶, a extrapolar esses campos e desenvolver uma série de indagações e ações²⁷ para garantir que as culturas indígenas tenham participação ativa no processo de musealização.

A história do Museu Maguta começa bem antes da sua fundação, na década de 1980, com a criação do Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões (CDPAS), chamado de Maguta. Trata-se de uma entidade civil sem fins lucrativos, organizada a partir do intercâmbio entre a das lideranças indígenas do Conselho Geral das Tribos Ticuna, e uma equipe de pesquisadores do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-PPGA-UFRJ, coordenados por João Pacheco. A instituição está localizada na avenida Castelo Branco, numa área central da cidade de Benjamin Constant, no Amazonas.

Outro importante evento que marca o ano de 1980 para o Povo Ticuna é o início da produção manual de uma série de 33 jornais intitulados Maguta, que circularam durante 13 anos, com a importante função de informar principalmente, capitães e colaboradores do Conselho Geral da Tribo Ticuna-CGTT. Rodados nos mimeógrafos das escolas indígenas, os textos das matérias eram escritos em português e continham desenhos e algumas palavras escritas na língua materna.

Somente, após a instalação do popularmente conhecido Centro Maguta, que se passou a pensar a criação de um museu que apresentasse os aspectos da cultura Ticuna para os

²³ O cadastramento dos museus segue o conceito de museu expresso no Estatuto de Museus, promulgado pela Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que no Art. 1º estabelece como museu; instituições e processos museológicos, sem fins lucrativos, voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território, visando o desenvolvimento cultural, socioeconômico e a participação da comunidade. Esses espaços serão responsáveis por conservar, investigar, comunicar, interpretar e expor ao público, para fins de estudo, pesquisa, educação, turismo, entre outros, coleções históricas, artísticas, científicas ou de qualquer outra natureza cultural (IBRAM, 2011).

²⁴ Instituições cuja existência é verificada por telefone ou e-mail (IBRAM, 2011).

²⁵ Instituições que preencheram o questionário de cadastramento (IBRAM, 2011).

²⁶ Na ideia de Mário Chagas a museologia social está imbuída de uma perspectiva libertária, comprometida com a redução das injustiças, desigualdades sociais e combate ao preconceito. Essa corrente epistêmica se inspira na Nova Museologia que tem como marco a Mesa de Santiago no Chile que reivindica o papel central da museologia no protagonismo social (CHAGAS, 2014; PEREIRA, 2017).

²⁷ Em 2012, uma importante ação foi a criação da Rede de Indígena de Memória e Museologia Social, que atua em parceria com inúmeras organizações indigenistas, pesquisadores acadêmicos e militantes da museologia social, contribuindo para articular várias ações em favor do fortalecimento das ações comunitárias aliadas a processos museais e no mapeamento dos processos museológicos com a participação de indígenas.

habitantes da região. No território brasileiro, o povo Ticuna, fundadores do Museu Maguta, estão distribuídos na região da tríplice fronteira com Peru e Colômbia e possuem expressiva presença nos oito municípios do estado do Amazonas, integradas a região do Alto Solimões. Habitam também, em centros urbanos, “tais como Benjamin Constant, São Paulo de Olivença, Beruri e Manaus” (ROCA, 2015a, p. 124). São articuladores de uma diversidade admirável de arranjos políticos, rompimentos e reconstruções dos modos de estar com os outros.

Segundo a reflexão antropológica de Oliveira Filho (1981), numa museografia delineada pelos próprios povos indígenas, se faz necessário criar condições para que os índios sejam os agentes de sua própria cultura. Em sua experiência de apoio ao projeto de criação do Museu Maguta, o antropólogo menciona a importância de articular as narrativas míticas e questões sociais à descrição das experiências presentes na tecnologia e na nomenclatura dos trançados de cestaria, desenhos e gravações que compunham o centro de documentação e memória cultural do grupo.

Antes da chegada dos missionários os Ticuna eram moradores de terras firmes e alto de igarapés na floresta tropical. Dominavam as técnicas de pesca, servindo-se de zarabatanas e não possuíam canoas. Viviam em grandes casas coletivas de formato ovalado, em constante guerra e combate com os povos vizinhos. Albert e Ramos (2002) ressaltam que ainda hoje, os Ticuna mantêm rixa com grupos de diferentes nações. A convivência com os Kokama é uma clara demonstração dessa realidade.

A denominação ancestral Maguta, significa o conjunto de pessoas pescadas com vara pescado por *Yoi*, nas águas do igarapé *Ewaré* (ALBERT e RAMOS, 2002), localizado próximo a nascente do igarapé São Jerônimo, na margem esquerda do rio Solimões. Mesmo hoje em dia este lugar é sagrado para os Ticuna, pois nele residem seus imortais e vestígios da casa e dos materiais de pescar de *Yoi*. Este nome é aplicado ao projeto político da atualidade no sentido de resgatar a grandeza dos antepassados.

O Museu, localizado na cidade de Benjamin Constant, a 1.118 Km da cidade de Manaus, capital do Amazonas, em funcionamento desde 1991, é um ponto de conexão que conecta povos Ticuna desses três países. A instalação do museu numa casa de arquitetura simples, conta com cinco salas de exposição, cercada por varandas ao redor. Oliveira Filho (2012) faz questão de destacar que tanto o desenho das instalações internas quanto o itinerário da visita foram montados pelos pesquisadores do CPDAS, as lideranças e os professores indígenas.

Para organizar a composição do acervo as lideranças Ticuna “mobilizaram cerca de 95 aldeias, com uma população de 28 mil Ticunas nos municípios de Benjamin Constant, Tabatinga, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antonio do Içá, Tonantins, Jutai e Beruri”

(ABREU, 2012, p.228). O processo de captação das peças, compra de terreno e construção também contou com o apoio de agências filantrópicas da Holanda, a Organização Intereclesiástica para a Cooperação ao Desenvolvimento- ICCO, da OXFAM/Brasil e da ONG italiana Amigos da Terra.

O principal trabalho do Museu Maguta consistiu na recuperação de antigas tradições e técnicas artesanais em desaparecimento. Esse projeto impulsionou a participação de artistas indígenas especializados, na criação de diversas peças, máscaras rituais, esculturas de madeira, pinturas, colares e bolsas. Abreu (2012) ratifica que todo o trabalho de levantamento de dados sobre as peças, definição e seleção dos objetos, desenhos e ilustrações para a exposição foi realizado pelos próprios Ticuna.

A apropriação do espaço museológico pelos Ticuna foi adotada como instrumento de luta, que envolveu conceito, prática, num momento crítico, quando os Ticuna estavam mobilizando-se pela defesa do seu território, confrontando-se até com grupos armados. O conflito mais terrível ocorreu em 25 de março de 1988, no igarapé do Capacete, quando posseiros e madeireiros receberam ordem da Funai para desocupar quatro áreas indígenas já demarcadas e retirar centenas de toras de madeira cortadas do Alto do Igarapé. Apoiados por políticos e comerciantes locais, esses posseiros reagiram dando ordens para que 20 de seus empregados atacassem indígenas, homens, mulheres, velhos e crianças, que seguiam em procissão numa celebração religiosa. “Ao final, 10 pessoas foram mortas e 23 feridas a bala, no que ficou conhecido como o Massacre do capacete” (OLIVEIRA FILHO, 2012, p. 209).

Na década de 1990, outras transformações ocorridas no cenário político afetaram o cotidiano do povo Ticuna. Apesar de Sydney Possuelo, presidente da Funai na época, ter assinado o reconhecimento de dezenas de terras indígenas, o governador do Amazonas e políticos ligados a ele, se declararam contra a demarcação, o que gerou manifestações e ameaças de destruição ao Centro Maguta (OLIVEIRA FILHO, 2012; ROCA, 2015a). Ainda assim, diante de tais provocações e agressões, a implementação do Centro Maguta e do Museu Maguta se mantêm como mecanismos com maiores possibilidades para reverter a subalternidade e ajustar a luta do Povo Ticuna por visibilidade de seus conhecimentos e sua cultura.

Um dos efeitos concomitantes a esse processo mobilizatório dos Ticuna é o fortalecimento do Povo Kokama, que devido a sua convivência e presença frequente nas reuniões e assembleias do Povo Ticuna, passam a tomar consciência de si mesmos e a se distinguir dos Ticuna reivindicando suas terras, sobretudo, a ocupação de territórios na região do Alto Solimões, “ políticas de saúde e educação diferenciada” (ALMEIDA; RUBIM, 2012,

p. 69). O fator etnicidade, no qual, ajustes estão sendo buscados e negociados ressaltam as relações de força, relações políticas embutidas de tensão e equilíbrio entre as duas etnias.

Apesar da presença marcante de uma intensa relação de força entre Ticuna e Kokama, assinalada por Almeida e Rubim (2012), a força exercida pelos Ticuna nesta interação social foi essencial para proporcionar o aprendizado político e condições de possibilidade para a emergência da identidade coletiva Kokama. Como consequência desse processo interétnico, pontuam o reaparecimento do povo Kokama ao cenário nacional, entre as décadas de 1980 e 1990.

Na interpretação de Almeida e Rubim (2012), a participação do povo Kokama nas assembleias e reuniões dos Ticuna por reivindicações étnicas e demarcação de terras, foram essenciais para o aprendizado político. Ao se fortalecerem, os kokama criam o Centro de CCS e Museu Vivo Antonio Samias, com a participação da liderança, os membros da comunidade Kokama e os grupos de pesquisadores das universidades estadual e federal do Amazonas, sob a coordenação de Alfredo Wagner Berno de Almeida, do Projeto da Nova Cartografia Social na Amazônia-PNCSA²⁸.

Sobre o nome do museu a cacica Maria do Socorro explicou: “Antonio Samias foi um importante patriarca do povo Kokama” (Entrevista, 2019). O patriarca posteriormente foi Francisco Samias, que, ao falecer, repassou o ofício para o seu filho Edney da Cunha Samias (RUBIM, 2016 a), liderança atualmente questionada e apresentada como divergente aos interesses das lideranças Kokama de Manaus. É o que revela Gean Kokama: “[...] antes de tudo bem antes, o patriarcado era bem visto e hoje como tudo mudou, pós morte do patriarca, quem assumiu foi seu filho ambicioso”. Apesar dos interesses orientadores na criação e instalação do Museu Antonio Samias no território físico da Comunidade Nova Esperança, a fala de Gean pontua a falta de unicidade nos interesses orientadores dessa ação coletiva.

Destaque-se, que a reflexão sobre os movimentos de criação do Museu Maguta e do CCS Museu Vivo Antonio Samias, não decorre de comparação e levantamento de semelhanças e contradições, para não incorrerem no erro de criar um modo de representação que não condiga com as expressões de existência mobilizadas por cada uma dessas etnias. Empenhamo-nos em compreender, pelo empirismo transcendental de Deleuze para buscar um conhecimento

²⁸ O Projeto PNCSA compreende um conjunto de projetos e práticas de pesquisa referidas aos conhecimentos tradicionais de comunidades amazônicas, que se mobilizam contra atos de desmatamento e devastação. Realiza pesquisas como o Projeto Mapeamento Social como instrumento de gestão territorial contra o desmatamento e a devastação: processo de capacitação de povos e comunidades tradicionais – (UEA/Fundo Amazônia –BNDES), o projeto Centro de Ciências e Saberes: experiência de criação de Museus Vivos na afirmação de saberes e fazeres representativos dos povos e comunidades tradicionais (MCTI/CNPq/SECIS) e o projeto de cartografia social (LIMA, 2017, p. 11):.

desses espaços, segundo cada situação local e diferenças, não em relação ao outro, mas, de acordo com as próprias cosmopolíticas de memória de cada grupo étnico. Conforme Deleuze (2006, p.9),

De modo algum é o empirismo uma reação contra os conceitos, nem um simples apelo à experiência vivida. Ao contrário, ele empreende a mais louca criação de conceitos [...] Mas, precisamente, ele trata o conceito como o objeto de um encontro, como um aqui-agora, ou melhor, como um Erehwon de onde saem, inesgotáveis, os aqui e os agora sempre novos, diversamente distribuídos. Só o empirista pode dizer: os conceitos são as próprias coisas, mas as coisas em estado livre e selvagem, para além dos predicados antropológicos.

É possível percebermos que os Ticuna de Tabatinga e os Kokama da cidade de Manaus estão vivendo um redimensionamento de sua postura política, frente ao fazer e conceituação científicos legitimados. Os dois museus indígenas aqui mencionados, engendram um empirismo transcendental imanente, no qual, as condições étnicas, políticas e sociais dos viventes são influenciadas pela produção de suas próprias leituras do que vem a ser um museu.

Apropriado como um polo de cunho analítico, o Museu Kokama Antonio Samias está “a serviço de regras ou convicções estranhas à colonização” (CERTEAU, 1998, p. 94), é parte integrante de sua cosmopolítica de mobilização e estratégia de revigoração contínua da identidade étnica. Quer seja na comunicação de conhecimentos xamânicos, socialização com a natureza e exposição de hábitos tradicionais de habitar, caçar e pescar, a instituição museológica está circunscrita na territorialidade Kokama e conserva o vestígio dos olhares, dos gestos e dos modos de ser e existir dessas pessoas e do lugar que elas atravessam e que as anima.

É possível inferir que a dificuldade de funcionamento, que atravessa o Museu Kokama, frequentemente apresentado como instrumento de resistência, lutas e conquistas por território, conviva com o cotidiano de divergências e disputas entre grupos. A partir desse cenário, nos parece fundamental que a dificuldade desses grupos étnicos em estabelecer encontros interculturais prolongados, faz parte dos modos de ser, estabelecendo relações mais que humanas, meta-humanas, máquina, ciborgue, como postulam Deleuze e Donna Haraway (2009).

Quando se trata do termo máquina e técnica, além da concepção mecanicista, existe também, a concepção vitalista de corpo, máquina, maquinaria, associada aos seres vivos. Deleuze e Guattari (2000) reconstróem o conceito de máquina inspirados em Norbert Wiener que escreveu um livro denominado cibernética e sociedade. Os autores tratam o conceito de

máquina viva com adaptações de termos da cibernética. Esse é o corpo máquina viva que tem um poder singular de enunciação. A anatomia e a fisiologia não podem defini-lo ou caracterizá-lo. Sua maneira de ser está entre a subjetividade da alma e a materialidade dos organismos.

Neste jogo epistemológico, os povos indígenas mostram aos estruturalistas, que não existe uma única língua, um único gesto para traduzir o corpo e os pensamentos, mas, existem possibilidades abertas para construir a expressão. A ideia do ciborgue, pode parecer aterrorizante, mas conjuga uma existência que vive de um lado e outro da fronteira. “O ciborgue nos força a pensar não em termos de sujeitos, [...] indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, [...] correntes e circuitos (HARAWAY, KUNZRU e TADEU, 2009, p. 14). O indígena-ciborgue é um tipo de eu, pessoal, coletivo e pós-moderno, um eu desmontado e remontado.

A placa em material de lona, erguida na entrada do portão da comunidade Kokama do Brasileirinho reforça a conceituação do indígena-ciborgue.

Figura 5 - Placa da Comunidade Kokama Nova Esperança

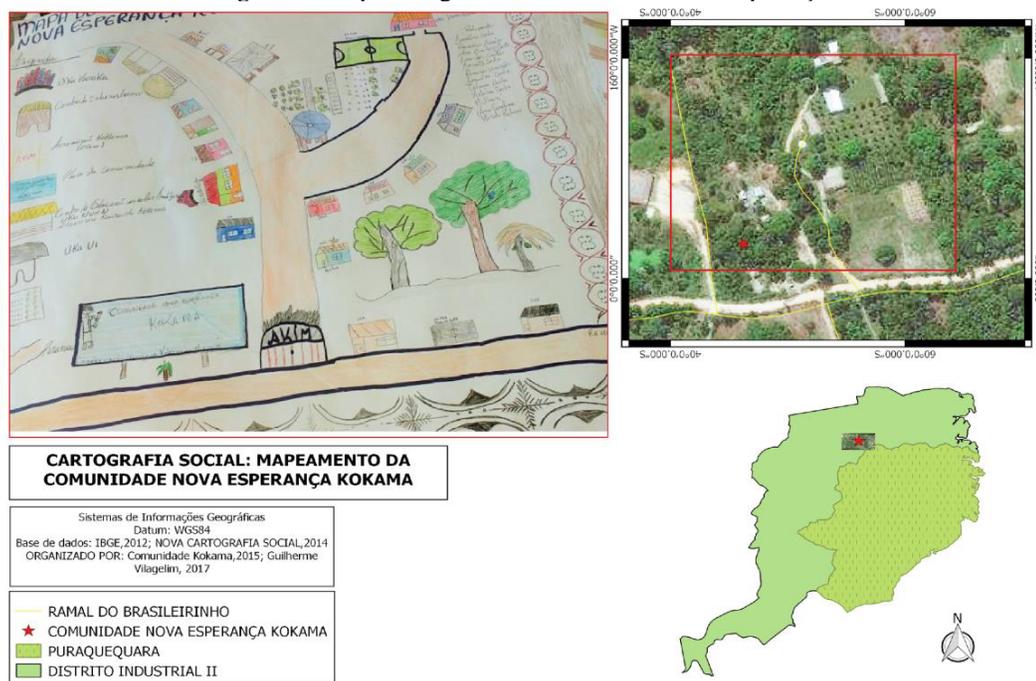


Fonte: Daniela Trindade (2019)

A figura do guerreiro Kokama ancestral, com vestes tradicionais e suas armas de guerra, seguido pelo nome da etnia Kokama é usada como símbolo de articulação política e pertencimento étnico. No lado esquerdo da placa, sobre a imagem que relembra uma peneira indígena, desposta a figura de um cocar com penas coloridas, nas cores verde, azul e vermelha, cercado pelo nome: Associação dos índios Kokama residentes no município de Manaus – AKIM. É o corpo remodelado pelas interações políticas, relações sociais, tecnologias e discursos científicos. É o corpo que vive na fronteira na mútua constituição entre a ferramenta

de comunicação; o museu e a narração do mito, os conceitos e os sistemas históricos. Aqui o “controle instrumental desaparece e toda a heterogeneidade pode ser submetida à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca” (HARAWAY, KUNZRU e TADEU, 2009, p. 65).

Figura 6 - Mapa cartográfico da comunidade nova esperança



Fonte: Daniela Trindade (2021)

No mapa cartográfico é possível percebermos o plano da aldeia, a disposição da escola, da casa e do museu, como trajetos interiorizados da Aldeia Kokama Nova Esperança, sob os quais é revelada a transcrição dos espaços e a reunião de seus devires mais íntimos. O lote de terra, medindo 55x115m, doada pelo Sr. Júlio Dias Batista, Kokama e sua esposa, Maria Lídia de Sena Batista, a Associação dos Índio Kokama Residentes no município de Manaus – AKIM, não foi escolha da comunidade Kokama, mas é nessa área que os comunitários se reúnem para realizar reuniões e comemorações, demonstrando sua força de luta contra a distinção e a negação da existência.

O museu Kokama Antonio Samías inscrito nesse território perfaz a arte do caminho que se opõe ao monumental e comemorativo trajeto de passagem. Após uma breve subida íngreme, pode ser visualizada, ao lado esquerdo, a casa da cacique Maria do Socorro. A partir desse trecho estão distribuídas a casa da professora Jardeline e as demais moradias, construídas de alvenaria e madeira, em proximidade umas às outras. Em seguida, visualizamos o barracão à

direita, a escola à esquerda e o Museu Vivo Antônio Samíás, a cerca de dois metros da escola, na parte mais declinada do terreno. Ao lado do barracão encontram-se algumas plantas rizomáticas, como é o caso da bananeira e da macaxeira. O cultivo de hortaliças, voltadas a alimentação cotidiana é mantido com a participação de alguns moradores mesmo em meio a carência de recursos para o plantio.

Neste contexto etnográfico-fenomenológico a relação sensível dos homens, mulheres, anciãos e crianças Kokama com o mundo e com as coisas, perpassa muito mais pela sensibilidade antes de ser transformada em pensamento elaborado. A via acessada para a compreensão dessas percepções, não será captável, senão através de alguns de seus aspectos; traços múltiplos, intensivos e vivências simultâneas. O Kokama tradicional que luta para conservar a sua língua, suas histórias, desenhos, grafismos corporais, vestimentas tradicionais e a flecha, artefato específico dos guerreiros; o Kokama urbano, que faz uso de roupas, espaços (escola, museu) e tecnologias em estilo ocidental para fortalecer sua identidade.

No cotidiano das relações entre povos indígenas e o processo de urbanização de Manaus, metrópole regional da Amazônia, a questão abrange a ocupação de terrenos vagos por famílias indígenas e as tentativas de negação ou minimização de identidades indígenas na cidade. Apesar das reivindicações elementares por direitos territoriais dirigidas ao Estado pelos movimentos indígenas, ainda são tímidas as decisões tomadas pelos aparatos de poder. Outro fator acrescido a essas situações conflituosas são as visões estigmatizantes de que o índio que vive na área urbana abandona a sua cultura, sua identidade e por esse motivo deixa de ser índio (RODRIGUES, 2009).

Para compreender os conflitos que atravessam brancos e etnias indígenas obrigados a coabitar na cidade, com todas as problemáticas que resultem dessa convivência, não basta dar razão a cada uma das partes, é necessário confrontar essas visões de mundo antagônicas, fundadas numa determinada razão social, de “estilos de vida diferentes” (BOURDIEU, 2008, p.12).

Observe-se que a construção concreta e simbólica desse “lugar antropológico” (AUGÉ, 1994, p. 46) incorpora o percurso que vai do espaço geográfico ao social, tornando-se cultural por essência, uma vez que, passa pelos signos reconhecidos da ordem social, no desenho simultâneo do lugar comum compartilhado pelos adolescentes, jovens, idosos e adultos da Aldeia. Nesse cenário acessado por uma estrada de barro, não asfaltada estão instalados os moradores da comunidade AKIM. No percurso, no trajeto que dá acesso ao interior da comunidade, a primeira casa a ser avistada, ao lado direito, em construção inacabada, abriga um dos moradores mais antigos.

Após uma breve subida íngreme, pode ser visualizada, ao lado esquerdo, a casa da cacica Maria do Socorro. A partir desse trecho estão distribuídas do lado esquerdo a escola e o museu, do lado direito o barracão *Uka nuan*²⁹, e demais moradias, construídas de alvenaria e madeira, em proximidade umas às outras.

O nome da Escola Atawanã Kuarachi Kokama foi escolhido por unanimidade, mediante Assembleia comunitária, no dia 26 de outubro de 2006. Francisco Maricaua Kokama, sugeriu Kuarachi para referendar a energia e o brilho diário do sol trazido sobre o projeto de fortalecimento da identidade Kokama. Para garantir sua especificidade e diferença em relação às ideologias da escola regular, a escola Kokama conta com seu próprio Projeto Político Pedagógico, tecido em diálogo com a comunidade.

Figura 7 - Escola Atawanã Kuarachi Kokama, em 2019



Fonte: Daniela Trindade, 2019

Entre as mais de 200 escolas Kokama, distribuídas ao longo da Amazônia brasileira, a escola Kokama da Comunidade Nova Esperança é uma das que desenvolve sua própria experiência de territorialização da língua, realizando o mapeamento situacional com o PNCSA. Assessorada pela Gerencia de Educação Escolar Indígena de Manaus, a escola Kokama é integrada ao Centro de Educação Escola indígena e tem a função e responsabilidade de desenvolver projetos para o ensino e aprendizagem da língua. Esses trabalhos tornam-se

²⁹ Casarão ou barracão

conhecidos ao final de cada ano, através das Mostras de Trabalhos pedagógicos, desenvolvidos nas Comunidades indígenas de Manaus em que há professores contratados pela SEMED.

As mostras pedagógicas passaram a ocorrer no ano de 2016, quando os professores. Os conhecimentos expressos no cotidiano, na música, nas histórias e nas brincadeiras Kokama são a forma de materialização dos pensamentos e transmissão da visão social dessa etnia. A fugacidade e o pressuposto ontológico das narrativas indígenas residem exatamente na impossibilidade de sua repetição, ainda que haja o relato da história. Ainda que a narrativa indígena seja reproduzida nas Histórias em Quadrinhos Kokama, ela ressoa em tom de transgredir o condicionamento da coisa em relação ao espaço e ao tempo. A coisa passa a ser investida de uma espécie de aura, a partir da qual, evoca-se “a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo” que a deixou (BENJAMIN, 2009, p. 490).

Ao lado do barracão encontram-se algumas plantas como é o caso da bananeira e da macaxeira, O cultivo de hortaliças, voltadas a alimentação cotidiana é mantido com a participação de alguns moradores, mesmo em meio a carência de recursos para o plantio.

A implantação da horta comunitária faz o aproveitamento do uso do solo para a produção de alimentos servem para suprir algumas de suas necessidades sociais e nutricionais. Diversas hortaliças são cultivadas no terreno da horta. A cacique Maria do Socorro faz a seguinte inferência sobre as plantas e a horta:

No momento, a gente está capinando as leiras, aumentou muito mato, é eu e os menino que capina. Mas, agora é muita chuva e a gente precisa ter recurso pra comprar os sombrite. A gente tem o sombrite né, mas falta o resto do plástico, [...], tá seiscentos reais (600) só o coisa do plástico. A gente deu uma paradinha agora e vamos continuar de novo. Tamos limpando de novo, pra nós fazermos tudo de novo. Mas nós estamos ai limpando. A metade nós estamos fazendo, mas, tem pouco recurso né. Quando era todo, que era lá atrás a horta a gente consegui tirar né, mas depois que o seu Júlio pediu, que o homem que doou essa terra aqui, nós ficamos com essa área pequena onde nós plantamos banana e nós tiramos banana daqui pra nós comer. Plantamos a macaxeira que nós também tiramos pra comer aqui (Entrevista, 2022).

Por ser um local de tamanho reduzido, o cultivo orgânico exclui o uso de agrotóxicos. Vista a dificuldade financeira para a construção dos canteiros, chamados de leiras, o trabalho na horta e a preservação das plantas da comunidade é uma responsabilidade que envolve a participação de todos os moradores e voluntários no cultivo, manutenção, limpeza e colheita. A segurança alimentar através da seleção e propagação de espécies essenciais para a manutenção dos seus modos de vida, inclui ainda o enfoque para o cultivo da bananeira e

mandioca, ambas portadoras de sistemas radiculares fasciculados, que apresentam caule subterrâneo, de onde saem as raízes primárias.

As técnicas usadas pelos povos indígenas para expressar seu modo de utilização do corpo, da natureza e do espaço constituem um rico simbolismo, operacionado através da bricolagem ou mescla de seus aspectos mentais, materiais, sociais e culturais, interligados às suas histórias, danças, emissão de canções e maneiras de tratar a pesca e a caça. A marca deixada por estas narrativas é o rastro pelo qual, torna-se possível aproximar-se de suas formas de existir, de habitar, decorar ou dispor as coisas na moradia, com a finalidade de atribuir valor de uso, permitir a identificação do originador e do estilo de arquitetura.

O empenho pelo resguardo dos conhecimentos tradicionais e fortalecimento do processo linguístico e cultural pertencente ao cotidiano da comunidade estão presentes na narração das histórias, na criação dos livros didáticos e montagem de exposições com artefatos de pesca, caça e instrumentos musicais. De certo modo, é como se a cada novo percurso realizado no interior do museu e pelos lugares habitados (horta, barracão e escola) a rede de significação, o rastro fosse reiterado e houvesse um novo investimento de sentido.

A organização em forma de associação, existe e está situada sob o ponto de vista relacional e social, nos barrancos, na região do Alto Solimões, em Tabatinga, nas estradas e nos bairros da cidade de Manaus. O fenômeno associativo entre os Kokama passou a ser efetivado, sobretudo, a partir da Constituição Federal de 1988, em vista da garantia de uma série de direitos aos indígenas. Desse modo, a criação da Associação AKIM, passou a conectar as demandas locais dos Kokama residentes no Brasileirinho e os que moram em outros bairros da cidade de Manaus- AM e permanecem vinculados a Associação AKIM através do WhatsApp, onde são comunicados sobre as reuniões, benefícios e notas de falecimento.

Sobre o exercício de sua jovem liderança junto aos comunitários da Aldeia Gean explica o seguinte:

Sim, eu ocupo um cargo bem legal, meu trânsito nas casas dos comunitários é frequente, converso com todos e todas. Na associação sou Vice-Cacique e Vice-presidente, faço a parte administrativa, faço todo tipo de documento oficial da instituição. Eu também faço [...] Nota de Falecimento, Faço a convocação para reunião, quando houver, faço Nota de esclarecimento, faço Nota de repúdio quando estão atacando nosso povo, sou o administrador do grupo WhatsApp dos grupos da Associação AKIM e do grupo da Comunidade Nova Esperança KOKAMA sou administrador das redes sociais na nossa Comunidade (Entrevista, 2021).

O uso das redes sociais, WhatsApp, Instagram, YouTube e Facebook, pela liderança Kokama e por outras organizações indígenas, principalmente, durante a pandemia de Covid-19, no estado do Amazonas, viabilizaram as denúncias de invasões, a reivindicação de desocupação de invasores de terras, a cobrança do atendimento à saúde às instituições de proteção aos direitos humanos e à sociedade civil mundial (CARDENES e MONTARDO, 2021).

Gean esclarece que a Comunidade Nova Esperança em conjunto com outras 20 Comunidades, criou o Conselho Indígena Kokama da Amazônia, “para deliberar sobre práticas e políticas voltada para nosso povo e para as outras etnias que quiserem unir força junto com as lideranças de praxe” (Entrevista, 2021). Diante da possibilidade de recriar suas transações sociais, os Kokama-ciborgues utilizam várias semióticas, desterritorializadas, nômades, se apropriando da escrita especializada, para fortalecer o vínculo relacional. O conceito de desterritorialização é aqui entendido como aquilo que não fixa em um território por se manter em constante fluxo e movimento, imbuído na produção de mudanças significativas na forma de escrever, comunicar, organizar e entender o mundo. Abundam em proposições e movimentos indecidíveis.

2.3. O Museu Vivo Antonio Samias e a expressão do ser Kokama: analogias entre literatura menor e xamanismo

O CCS e Museu Vivo Kokama Antonio Samias é uma experiência que está profundamente intrincada às mobilizações políticas do povo Kokama. Estabelecido em área urbana, num lote de terras doado, o Centro de Ciências, Saberes Tradicionais (CCS) e Museu Vivo Antonio Samias, integrado à Comunidade Nova Esperança, foi inaugurado dia 17 de junho de 2017 e está situado no Km 8 da Estrada do Brasileirinho.

O nome Antonio Samias é atribuído ao museu em homenagem ao primeiro patriarca do movimento Kokama, Antonio Januário Samias, que ao lado de Francisco Guerra, reivindica a demarcação da área indígena de Sapotal³⁰, localizada no município de Tabatinga-AM, que pertencia ao povo Kokama (RUBIM, 2016b). O patriarca também foi o responsável pela conquista de que a língua Kokama viesse a ser ensinada na escola. A perspectiva narrativa dos museus vivos pensados pelo povo Kokama, distancia-se dos museus ocidentais e até mesmo dos ecomuseus, ancorados a vertente da Museologia Social, por evitar as implicações

³⁰ De acordo com o Isa (2021), 524 pessoas vivem atualmente, nesta Terra Indígena-TI.

burocráticas das medidas cadastrais características das políticas museais, que prescindem da submissão à rigidez e uniformidade dos regulamentos e homogeneidade das normas oficiais.

Embora tenham como material o vocabulário da ciência e da própria museologia, ainda que fiquem enquadrados “por sintaxes prescritas” (CERTEAU, 1998, p. 97), horários, seleção, classificação e exposição de objetos, a presença da memória indígena nos museus complica a suposta homogeneidade das sociedades em que vivem. Suas trilhas continuam inconsistentes, indeterminadas e heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam sua liberdade, astúcias e interesses distintos. Esta categoria de museu pertence a esfera do movimento, que não é reprodução de figura, imersão, mas, “*devenir*” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 20), posse, captura de imagens de ancestralidade, de ciência e de museu.

Na imagem abaixo, podemos visualizar o mapa cartográfico da comunidade Nova Esperança, elaborado pelos próprios adultos, adolescentes e crianças que participam das oficinas de cartografia social. Entre os Kokama residentes na Comunidade Nova Esperança, dos anos de 2005 a 2016, o papel político de interlocução e representação do grupo em espaços públicos, dentro e fora da aldeia, foi exercido exclusivamente pelos homens. O que passa a ser alterado com a saída do professor Orígenes e a posterior substituição do cacique Calos César, por sua esposa, a atual cacica Maria do Socorro Kokama. O Sr. Carlos que exerceu o cacicado da Comunidade Nova Esperança Kokama, entre os anos de 2010 a 2015 e a parceria política entre ele e o professor Orígenes é claramente reconhecida na fala de Jardeline.

Em sua fala sobre a participação do professor Orígenes, Jardeline comenta: “Ele exercia liderança junto com o pai e a gente vivia aqui e tinha que apoiar em prol da causa. Quando ele saiu eu já tinha muitas ideias de liderar, como tenho até hoje, pois eu via que era uma questão de estar entrelaçado no trabalho também” (Entrevista, 2022). Na entrevista concedida, a professora também expõe o desejo de liderar, mas não no sentido de sobrepor a liderança masculina e sim somar forças como comunitária, no projeto de territorialização da língua Kokama, fato que reverbera a diferença entre a atuação das mulheres indígenas Kokama da Comunidade Nova Esperança, e a atuação política de mobilizações feministas não indígenas, de teor mais separatista.

Contudo, é a partir da saída do professor Orígenes, em 2016, e com o ingresso de sua mãe no exercício do cacicado, no mesmo ano, é que a professora inicia sua carreira docente e passa a atuar na criação dos projetos pedagógicos e na participação de reuniões com entidades governamentais. Ao lado de sua mãe, a cacica Maria do Socorro, a mulher, comunitária, professora e líder indígena Jardeline Kokama, passa a demonstrar a sua própria perspectiva nos diálogos, debates e intermediação interlocutiva com os órgãos estatais, organizações não

governamentais (ONGs) e outras agências externas para dirimir os problemas coletivos de sua comunidade e garantir a representatividade de seu povo, no mundo fora da aldeia.

Adentrar essa análise, observa Ortolan Matos (1997), requer o cuidado para que não se pense a participação da mulher indígena no campo da política interétnica como novidade, só porque a incorporação da perspectiva de gênero na agenda política é algo recente. A atuação da mulher indígena nos diálogos, debates e nas práticas da política indígena e indigenista foi motivada pela intenção de complementar a participação masculina e não desbancar o lugar dos homens com essas agências externas.

Nesse espírito feminino se articulam simultaneamente os princípios de pulsão, vida, criadora e recriadora que interligam a água, os animais, os humanos, a floresta e outras variadas formas de vida, adotados desse imaginário mitológico para simbolizar a natureza como Deusa, Gaia, Terra Mãe, Natureza, Criadora e Mantenedora da vida (GARCIA, 2012). Essa demonstração de resistência e alteridade também se fazem presentes nas representações do mito de origem do homem Kokama e no mito da mãe dos peixes (Piramama) Kokama.

É essa energia ancestral que nutre as práticas de luta e resistência das mulheres indígenas da comunidade Nova Esperança Kokama às diferentes áreas de atuação, como: filhas, mães, professoras, líderes comunitárias e caciques, que junto a seus maridos, filhos, parentes e comunitários, interagem e articulam através a luta por políticas na cidade e a luta por políticas comunitárias como estratégias para adquirir informação e capacitação em diversas áreas, a fim de se preparem para dialogar com outros espaços: escola, universidade, ciência, museologia, objetivando fortalecer o reconhecimento de suas identidades.

Isso não significa que essas identidades estejam buscando a dissolução da tradição cultural de seu povo, nem a rejeição aos valores modernos. Consiste na tenacidade de sua capacidade de fortalecer as práticas sociais para pleitear a defesa de direitos por saúde, educação diferenciada, vitalização da língua e ensino da cultura³¹, em nome da comunidade.

Nos museus vivos do povo Kokama, a dinâmica de organização e política museal não é definida pelo Cadastro Nacional de Museus e pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), como ocorre com os museus nacionais. O acervo é composto por um repertório simbólico material e imaterial que abrange memórias, conhecimentos empíricos sobre a natureza,

³¹ Quando se trata da representação de mulheres indígenas na implementação de projetos no campo da educação no território étnico das comunidades Kokama de Manaus, se faz necessário mencionar a importante atuação da Dra. Altaci Correa Rubim, Kokama, linguista, pesquisadora do Programa da Nova Cartografia Social na Amazônia-PNCSA e professora da Universidade de Brasília-UNB, que teve a ideia de estabelecer parceria entre as lideranças de seu povo e o Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia-PNCSA, na realização do projeto de instalação dos seus museus vivos.

representações culturais e narração de histórias. A montagem das exposições a partir de experiências preexistentes, retrata seus modos de vida, seus conhecimentos sobre a caça, pesca, coleta de resinas e vegetais, para a produção de tintas, desenhos de seres imaginários e confecção de artefatos de cerâmica e madeira, teçumes e músicas.

Neste fluxo comunicacional, a contextualização das informações ao público³² se desdobra em processos de lutas e mobilizações pela conquista de visibilidade. Conforme ratifica a narrativa de Aparecida, o museu continua “mantendo vivo a memória e história do povo Kokama dentro da comunidade, onde existe todo um contexto social e histórico de luta e resistência dentro da cidade de Manaus” (Entrevista, 2021). Neste processo de interação, o museu torna-se então o espaço de intersecção entre os conhecimentos do povo Kokama, de pesquisadores e do público visitante.

A manutenção da “intersecção” (BOURDIEU, 1989, p. 55), dialógica com os agentes, confirma-se pelo modo diferente de fazer educação, ciência e política, agora voltado à instrumentalização e à disseminação de informações, compromisso com o trabalho coletivo e descentralizado que demonstra o claro rompimento com a ciência estatutária, “porta-voz autorizado” (BOURDIEU, 2001, p.40) da autoridade científica. Nesse movimento a política de estudo dos grupos indígenas não está retido à interpretação realizada pelos pesquisadores mas, “como politização de um saber em afirmação” (MARTINS, 2017, p. 128), um conhecimento xamânico que passou a requerer o controle sobre sua própria história e interpretação.

Aderimos ao termo conhecimento xamânico para enfatizar as narrativas da memória oral, que ao longo dos séculos fizeram ecoar histórias de valorização, jornadas de experiência, memória, lembrança, cosmologia e xamanismo dos ancestrais e anciãos dessas culturas autóctones. A parceria com os pesquisadores do Programa da Nova Cartografia Social na Amazônia-PNCSA tem sido fundamental, pois além da organização das exposições, os Kokama são orientados sobre a utilização de recursos, técnicas de tratamento das fotografias e mapas, sistematização das fichas, material textual e fotográfico. O intercâmbio entre os Kokama, o público visitante, instituições universitárias e os pesquisadores são situações em que os conhecimentos dos indígenas e não indígenas propiciam o convívio entre os mundos e as culturas envolvidas.

Vale a pena mencionar que o poder de comunicação originada no xamanismo ameríndio corresponde a uma capacidade relacional e habilidade de exercer a diplomacia em diferentes níveis políticos, incluindo aquele entendido como cósmico, em que tradução entre pontos de

³² Essas experiências podem ser acessadas também, no sítio do PNCSA, que fornece o acesso gratuito a “livros, artigos, relatórios, fascículos, boletins informativos, exposições e demais gêneros, [...] disseminando informações científicas para um público amplo e difuso” (LIMA, 2017, p. 14) por intermédio da internet nas mídias sociais.

vista ou diferentes leituras das coisas e das manifestações da natureza são colocados em diálogo ou em conflito. No xamanismo ameríndio, conhecer é tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido.

O xamã é a pessoa que usa instrumentos específicos (máscaras, roupas-animais) para se deslocar pelo cosmos. Tem a capacidade de ver através do corpo, vislumbrar o lado invisível do mundo. Ao cruzar as barreiras corporais entre as espécies, adota subjetividades estrangeiras, administrando as relações entre elas e os humanos (CASTRO, 2018).

No processo de tradução da cultura humana para o mundo das subjetividades extra-humanas, os indígenas perpetuaram suas histórias, práticas xamânica e saber da oralidade ao se tornarem porta-vozes de conhecimentos acadêmicos que frequentam a universidade. De certa forma, a habilidade xamânica desses povos metamorfoseou-se e passou a funcionar como um de seus trunfos, reinventando trilhas na selva do racionalismo científico. O museu é o chocalho do xamã, no qual são invocados os elementos simbólicos de inter-relação entre os homens, as plantas, os animais e a floresta.

A compreensão desses aspectos simbólicos requer um rastreio na trajetória de embates políticos e governamentais, responsável por submeter as etnias indígenas a constantes reordenamentos demográficos e exílico. A expressão intelectual do exílio, tange a condição real e metafórica, expressa por Edward Said (2005), nas Conferencias Reith, ao se referir ao indivíduo que, forçado a viver no exílio, não é um criador de consenso, muito menos um pacificador, mas alguém que reflete, questiona e problematiza o *status* de verdade, que toma como modelo válido, para compreender a sociedade não ocidental, a narrativa científica da sociedade ocidental. Inconformado, o exilado resiste a se adaptar às armadilhas do conforto, privilégio e bem-estar nacional.

Visto por esse ângulo, o exílio se torna um posto de observação alternativo (SAID, 2003), uma toca, um labirinto com múltiplas entradas, o caminho escolhido pelos sábios e intelectuais da oralidade para desviar os conhecimentos e as simbólicas difundidas pela cultura não-indígena, garantindo o retorno de práticas desagregadas de produtos, leis, tecnologias e representações. Embora tenham como material o vocabulário da ciência e da própria museologia, ainda que fiquem enquadrados “por sintaxes prescritas” (CERTEAU, 1998, p. 97), horários, seleção, classificação e exposição de objetos, a presença da memória indígena nos museus complica a suposta homogeneidade das sociedades em que vivem.

Nesse campo regulado em princípio por redes institucionais, e ambientes modificados por ações culturais diversas, o potencial transformativo dos povos indígenas constituem pontos de vista em multiplicidades intensivas e rizomáticas implicadas em todo devir animal. Pela

entrada no devir, as práticas do consumo utilizam os elementos e discursos do terreno, para elaborar movimentos diferentes. Aos poucos se deslocando, circulando e escavando tocas nas áreas da ciência e museologia.

Em “Kafka: por uma Literatura Menor” (2003) e “Kafka para uma Literatura Menor” (1977), Deleuze e Guattari analisam que a escrita de Kafka, judeu, habitante de Praga, se utiliza do alemão simples, das pessoas comuns, misturado com os dialetos regionais não oficiais, para escrever seus textos inquietantes e criar uma Literatura menor.

A denominação menor sinaliza a postura de resistência empregada por um escritor exilado, que ao invés de escrever na sua língua de origem, escreve num alemão reinventado, desterritorializado, para subverter a ideia de uma língua fixa a um território, cultura e tradição. Ao deslocarmos o conceito de literatura menor para demonstrar os modos de pensar e viver singulares dos indígenas da etnia Kokama é indispensável refletirmos sobre as estratégias de representação da cultura e da história dessas minorias, em uma língua maior: da museologia.

Devidamente apropriados os termos cultura e museu pertencentes ao universo antropológico e museológico do Ocidente são retomados nos discursos e práticas de lideranças indígenas Kokama com outro sentido, em situações cruciais de afirmação e reconhecimento identitário. O museu indígena Kokama é apresentado nesta tese como uma literatura menor, uma máquina de expressão, que tem uma situação de desterritorialização múltipla com a língua: situação dos Kokama que interromperam o uso de sua língua de origem, ao mesmo tempo em que se deslocaram do meio rural para as cidades, enriquecendo artificialmente a linguagem museológica com o xamanismo e a mitologia criacional indígena. Este esforço funciona como uma tentativa de reterritorialização simbólica que intercepta o sentido próprio das coisas.

O museu, enquanto forma de tradução de tradições nativas demonstra como a narrativa expográfica podem estar profundamente empenhados na luta pela descolonização do conhecimento. Aqui, os fundamentos da pureza cultural e o museu; instituição ocidental são apropriados e profundamente afetados pela inserção do signo nativo. Como parte integrante desse devir narrador de sua própria exposição, descobre-se a potência de uma coletividade.

Os traços individuais dessas pessoas constituem num parlamento de vozes que os arrasta num devir potente, que eleva a narrativa do museu como uma fabulação coletiva. A função fabuladora dessa narrativa literária expográfica é inventar um povo. Sua escrita se abre para uma multiformidade de significados que o visitante fruidor irá descobrir, conforme seu estado de ânimo. É o leitor da obra-museu quem “[...] usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentaria numa leitura anterior)” (ECO, 1968, p. 43).

A leitura implica uma arquitetura didática que sugere um currículo de conhecimentos. Se estivermos posicionados em frente ao barracão de reuniões é possível avistar o trajeto que dá acesso ao CCS Antonio Samias. O percurso³³ se inicia com a descida por um curto caminho em chão de barro batido para chegar à mureta na entrada do Museu. O desenho da estrutura do museu é semelhante a um hexágono, apresentando seis (6) segmentos de paredes que se conectam na formação da arquitetura do espaço. Vejamos:

Figura 8 - CCS Museu Vivo Antonio Samias



Fonte: Daniela Trindade (2022)

A pequena varanda localizada à direita é a única porta de entrada que dá acesso ao espaço expositivo. A estrutura em formato poligonal, similar a uma oca, possui a base das paredes em alvenaria e a parte de cima em madeira trançada, formando pequenos quadriculados que facilitam a circulação de ar e permitem a entrada de raios solares. A composição espacial circular não permite uma visão privilegiada, definida, mas induz o fruidor, intérprete, observador a deslocar-se para visualizar os artefatos expostos sob aspectos sempre novos, como se estivesse em movimento. Na arte como na ciência exigem-se atos de inventividade que apresentem o objeto de arte como um mistério a ser decifrado (ECO, 1968).

³³ A primeira visita que realizei no museu ocorreu no dia 13 de novembro de 2017, quando entrei no doutorado. A segunda visita foi realizada no dia 20 de janeiro de 2019, por ocasião da festa de aniversário da Comunidade, em momento anterior à pandemia de coronavírus. Anunciada a chegada de um ou mais visitantes, a Cacica Maria do Socorro é quem abre as portas do Museu. Para realizar uma visita ao CCS Antônio Samias é necessário agendá-la com a professora Jardeline Kokama.

Semelhante à poesia, essa arte da interpretação de objetos museológicos como propomos é investida de “um significado impreciso” (ECO, 1968, p.45). Quanto mais numerosos forem os pensamentos, mundos e atitudes que nela se cruzem e se toquem, muitos serão os significados gerados. A participação dos Kokama na criação desses museus é uma narrativa que reivindica o lugar de pronunciamento de suas expressões culturais nos seus próprios modos de contar a sua história. Atualmente, os Kokama estão em processo de retornar ao seu cotidiano o uso de sua língua e seus rituais para reforçar os laços linguísticos nas aldeias e em suas comunidades. A criação do Centro de Ciências, Saberes (CCS) e Museu Vivo³⁴ Antonio Samias está integrado ao movimento de inversão da história de silenciamento da cultura e da língua indígena.

Figura 9 - Visão interna do CCS e Museu Vivo Antonio Samias



Fonte: Daniela Trindade (2022)

Ao chegar na entrada da porta de madeira que dá acesso ao interior do museu, o visitante tem uma panorâmica da estrutura interna e dos artefatos expostos. Na parte superior da imagem verifica-se a rede de pesca, tecida com cordas de nylon. Nas pontas da rede de pesca estão pendurados uma cuia e um cinto feminino Kokama, confeccionado com pequenas peças de bambu e caroços de castanha. A apresentação³⁵ desses artefatos é colocada da seguinte forma por nossa guia:

³⁴ Dá ênfase a história da vida, da cultura em constante movimento, contrapondo-se ao mofo e à morte alusiva às coleções expostas em vitrines.

³⁵ Na ocasião, a guia foi professora Jardeline dos Santos.

Esse cinto é um adereço artesanal que as mulheres usam nas roupas tradicionais, que é um cinto feito para usar no corpo nê, no vestido que fica largo. É o enfeitar a vestimenta das mulheres indígenas. Essa cuia se tira da cuieira, uma planta. Quando ela está no ponto de tirar, se tira o buxo, uma massa que ela tem dentro. Essa massa serve para remédio. Depois de cortada se faz a cuia. Para que serve a cuia? É utilizada como prato para nós indígenas comermos, para tomarmos água, para tirar farinha do forno, para colocar a massa da farinha no forno, tirar água de canoa. Então ela tem muitas utilidades e serve de adereço de efeito como ela está posta ai no Museu (Entrevista, 2021).

A rede de pesca tecida com corda de nylon é uma técnica de pesca incorporada ao cotidiano Kokama, ao longo do século XX. Seu prestígio se deve à ampliação da captura de pescado, dirigido a abastecer o mercado pesqueiro. Quanto aos instrumentos artesanais e técnicas de pesca Kokama descritos ao longo deste procedimento etnográfico, trata-se de um patrimônio herdado de seus ancestrais, com adaptação de técnicas tomadas do Ocidente, como forma de garantir a sobrevivência de Kokamas que habitam na várzea amazônica.

Segundo os estudos de Barreto (2018) a articulação da prática *bahsesse*³⁶ Tukano e a produção de conhecimento sobre o peixe constitui um esforço cultural. Para os Tukano o acesso aos “recursos naturais” exige, obrigatoriamente, uma submissão a uma série de práticas, comportamentos, etiquetas ou boas maneiras orientadas por um especialista (*yai*, *kumu* ou *baya*), que detém a capacidade de estabelecer uma comunicação com os seres responsáveis pelos locais nos quais os recursos se encontram.

Eliade (2013) assinala dizendo que o costume de pescar, vivenciado por algumas tribos é uma prática que resulta diretamente de eventos míticos. Os gestos desses homens imitam os modelos exemplares fixados pelos deuses e pelos Antepassados míticos. A exposição desses artefatos no museu permite ensinar aos homens a reatualização periódica de um acontecimento, ritualmente tornado presente. A função da literatura expográfica Kokama, gerada neste cenário, dupla torção, de modo que, observados agora tornam-se observadores e sujeitos do conhecimento.

Desse modo, desconstroem as estabelecidas categorias e conceitos aprendidos acerca de indivíduo, sociedade, humano, animal, vegetal, sagrado para dar conta de exprimir uma lógica outra, que melhor e mais fiel possam traduzir a compreensão, as práticas e as relações estabelecidas entre pessoas e mundos diversos.

³⁶ Trata-se da técnica Tukano de descontaminação do peixe antes do consumo. Para isso, primeiro se pronuncia a palavra *wetakoe*, que tem a função “antibiótica”, em seguida, invoca-se termos que transformam o peixe em fonte de vitamina e de energia e neutralizam a ação dos parasitas contidas nos peixes, pronuncia-se termos que trituram os seus dentes. Por fim, pronunciam os termos que evocam as qualidades positivas do alimento, objetivando saúde e vida em abundância. Caso não seja feito dessa maneira, ele é considerado incompleto e ineficaz.

As argumentações dos povos indígenas giram em torno das práticas de nomeação, de modo que o conhecimento se torna consciente, mas não teorizado, posto que ele não é da ordem do pensado, mas sim do vivido, do praticado. Não há uma preocupação de entendimento sobre a lógica ou os mecanismos de funcionamento, ou ainda sobre os conceitos que guiam as práticas e concepções de mundo. Em cada caso por nome nos animais e objetos não é por um rótulo, mas narrar uma história. A atividade vital dos animais e dos artefatos, a narração de suas histórias são manifestações que fazem parte da mesma ocorrência (INGOLD, 2015).

Os artefatos e desenhos também fazem parte do mundo material que não existem, mas ocorrem não podem ser identificadas como atributos essenciais fixos de coisas, mas são, ao contrário, processuais e relacionais. Elas não são nem objetivamente determinadas nem subjetivamente imaginadas, mas praticamente experimentadas. “Nesse sentido, toda propriedade é uma estória condensada. Descrever as propriedades dos materiais é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam”. Isso é exatamente o que pretendemos ao dedicarmos atenção aos alguns artefatos do museu Kokama.

Figura 10 - Artefatos Kokama



Fonte: Daniela Trindade (2022)

Ao lado esquerdo de quem acessa a entrada, na parede de alvenaria tem-se os traços geométricos dos grafismos Kokama nas cores preto e vermelho, que representam as partes da flecha do guerreiro kokama. Entre os traços das flechas está a imagem de um guerreiro Kokama, empunhando arco e flecha. Na primeira prateleira de madeira, ao lado da cesta Kokama, as

pinturas nas cores vermelho, preto e branco de deslizam sobre a superfície das cerâmicas Kokama.

Se o observador quiser, a experiência de fruição do museu não será constante, mas infinitamente variável em relação à luz ou à sombra, à umidade ou à secura, e à posição, à postura ou ao seu movimento. “Para descrever as propriedades dos objetos ele tem que seguir estas variações conforme anda em torno ou sobre cada monumento, ou rasteja por ele, em diferentes momentos do dia e sob diferentes condições” (INGOLD, 2015, p. 54).

De acordo com a professora Jardeline:

Essas cerâmicas foram feitas em Tabatinga, pelos Kokama de Tabatinga, e todos os desenhos que são feitos neles são grafismos Kokama, que eles mesmos fizeram e que a gente utiliza nas roupas tradicionais. Esses vasos nós utilizamos para por algumas coisas neles, pedras sagradas. Quando são pequenos nós utilizamos para fazer defumação, [...] para colocar plantas dentro de casa. Quando são maiores a gente utiliza para colocar bebidas típicas que o povo Kokama tem (Entrevista, 2021).

Nas culturas indígenas amazônicas, a arte, natureza, simbolismo e magia encontram-se entrelaçados em harmonia com o habitat e os seres que compõem o seu mobiliário. Constata-se nas palavras de nossa interlocutora a confirmação de que as manifestações naturais, estéticas e interpretação mágico-simbólica da etnia Kokama ainda perduram nos dias atuais. Essa compreensão estética está implícita nas noções de museu e memória que abrangem a existência de cada objeto, dança, ritual e grafismo.

Aqui está um mundo no qual os objetos são apanhados na vida dos seres humanos, e lhes são conferidas forma e significância através da sua incorporação nos contextos histórico e social das vidas dos Kokama. Considerada um componente do mundo material, uma cesta ou vaso de cerâmica como parte do mundo narrativo, é uma ordem [...] de movimento e devir, no qual dentro da sua constituição está a história das relações que o trouxeram até aí. “Em um mundo assim, podemos compreender a natureza das coisas apenas assistindo as suas relações, ou em outras palavras, contando suas histórias”.

No mundo narrativo apresentado por Ingold, as coisas não existem elas ocorrem, se entrelaçam, na medida em que cada uma se entrelaça a história da outra. Quando os Kokama contam as suas histórias e as histórias de seus objetos estão relacionando “em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vívido dos ouvintes como se estivessem acontecendo aqui e agora” (INGOLD, 2015, p. 210).

Neste mundo de materiais, longe de apontarem para níveis opostos de existência os humanos e os objetos têm histórias que se entrelaçam nas contínuas relações com o entorno e muitas outras coisas. A relação harmônica entre homem, natureza e o seu simbolismo são aspectos basilares do princípio de uma Ecofilosofia. A arte da cerâmica, expressão estética mais ressaltada entre os Kokama como em seus antepassados Omágua, são peças fabricadas em diferentes estilos, de traços míticos e florais, nos quais vigora um sentido mágico-simbólico (ABAURRE, 2002).

Sobre os grafismo e desenhos de um guerreiro com vestes tradicionais Kokama da parede do Museu, Jardeline acrescenta: “esse especificamente é o grafismo do guerreiro e só quem pode utilizar são os homens da comunidade, os guerreiros Kokama da Comunidade. É muito importante esse grafismo porque só utilizam os guerreiros que ficam a postos na comunidade” (Entrevista, 2021). Como toda arte indígena amazônica, nos desenhos, cerâmica e grafismos Kokama deslizam formas simbólicas que rememoram o tempo dos ancestrais míticos.

Nas palavras de Eliade (2013), essa Arte parte da tentativa nostálgica de retornar ao passado e imitar a natureza. Se lança na perseguição de uma ruptura com um mundo carente de sentido, disposta a criar um novo homem e um novo mundo, que partam do princípio primordial dos tempos do sagrado e do Paraíso. A importância do museu está para a possibilidade de oferecer aos Kokama da nova geração uma trilha na companhia de outros mais experientes do que eles, de modo que ouvindo essas histórias, os novatos aprendam “a conectar os eventos e experiências das suas próprias vidas às vidas dos antecessores, tomando recursivamente os fios dessas vidas passadas” (INGOLD, 2015, p. 211).

No imaginário coletivo subsiste a recordação e reconhecimento à memória dos pescadores e guerreiros que regressam após semanas ausentes da comunidade. Tradicionalmente, ao longo da sua história, os Kokama atribuem importância à força física e à atividade guerreira. A sagacidade para a pesca e a guerra são associadas ao importante ritual de iniciação dos meninos da comunidade para desenvolver valentia, força e destreza no manuseio da flecha e da lança (RIVAS, 2004). O ritual consistia em que o pai amarrasse uma veia de enguia ao braço do menino, para que ele adquirisse força e energia no braço, semelhante à descarga elétrica emitida por esse feroz animal aquático.

No pensamento dos Kokama, ao tornar-se adulto, o menino poderia usar a extraordinária força de seu braço para paralisar outro homem ou para manusear suas armas de pesca, capturando animais aquáticos com uma força “semelhante ao impacto da enguia” (RIVAS, 2004, p.24). Apresentamos a seguir as figuras e grafismos expostos no museu Antonio Samias.

Figura 11 - Artefatos da segunda prateleira



Fonte: Daniela Trindade (2021)

Junto com as flechas, os arpões de madeira, que aparecem encostados à parede de tábua trançada, perfazem um conjunto de instrumentos de pesca integrados ao legado de tradição e prestígio atribuído aos grandes pescadores Kokama (RIVAS, 2004). Na parede de alvenaria encontram-se as pinturas de traçados com linhas circulares de grafismos Kokama e o desenho de uma serpente. Entre as peças da segunda prateleira estão a onça, o tatu entalhado em madeira, uma escultura antropomórfica e uma cesta kokama. No canto da parede vê-se a estátua de um índio Kokama.

Impõe-se-nos, portanto, a tarefa de compreender que a arte *bricoleur* Kokama tece relações entre o mundo visível e o mundo invisível (MERLEAU-PONTY, 2003). Os animais entalhados e a escultura de um guerreiro indígena se tornaram correlativos do meu pensamento e do meu imaginário no exato instante em que me ofereceram um sentido, sob a forma de pensamento do mundo. O segredo do mundo na perspectiva dos modos de ser do povo Kokama, permitiram-me entrar em contato com eles.

Figura 12 - Artefatos variados e maquetes de armadilhas



Fonte: Daniela Trindade (2021)

Na imagem acima, sobre a parede de madeira visualizamos pequenas bolsas em trançado Kokama, dois remos pequenos e um chocalho. Na parede em alvenaria estão os desenhos de grafismos Kokama que reproduzem os traçados da carapaça do *Jawati*, jabuti. Na prateleira tem-se as maquetes de armadilhas disparadoras. Na cultura Kokama, enfatiza Rivas (2004), a caça é uma atividade secundária e a pesca é uma importante tarefa masculina que envolve o deslocamento dos pescadores por rios, lagos e quebradas. No entanto, essa não é a situação da maioria dos indígenas que habitam em meio a floresta, para os quais, o prestígio social e o renome de bom caçador é adquirido pelo homem que tem a habilidade de conseguir as proteínas necessárias para a subsistência de seu grupo.

Sobre a exposição das armadilhas, Jardeline revela que: “tem alguns parentes que já não caçam mais. O objetivo do museu é, também, mostrar e contar para as crianças a história dos nossos antepassados, no dia de hoje” (Entrevista, 2021). Por se tratar de um lugar xamânico, histórico e social, a narrativa de Jardeline confirma que os projetos de educação, manutenção de ritos, mitos e de aprendizado da língua Kokama, agregados ao CCS e Museu Vivo Antonio, é a própria materialização da identidade desse grupo que se mantém em movimento. O museu é análogo à função xamânica, pois permite o acesso de visitantes a perspectivas corporais e espirituais outras, de outros temas e lugares.

O espaço-tempo articulado no discurso os une e reúne contra as ameaças externas de destruição do território e exprime a identidade coletiva. A luta dos Kokama na contemporaneidade depende muito dos esforços empreendidos para fortalecer sua cultura de acordo com as necessidades da comunidade. Sobreviventes das imposições e restrições ocidentais, os Kokama estão elaborando culturalmente tudo que lhes foi infligido. É nesse sentido que o museu desempenha um papel importantíssimo na luta pela reafirmação da identidade, demarcação de território e conquista de direitos sociais. Não se trata de apropriação ou empréstimo cultural e sim do uso, uma nova interpretação e ajuste, que se faz das representações que lhes foram impostas pela força, para fins diferentes dos que são propostos pelo colecionismo convencional.

Trata-se do fato de que a arte é um modelo reduzido da natureza (LÉVI-STRAUSS, 1989). Seja na maquete, da transposição gráfica ou plástica da pintura ou da escultura há sempre um desprendimento a certas dimensões do objeto. A reprodução dos instrumentos de caça a dimensões simplificadas por limites definidos pela técnica e pelo uso da variação de cores e outros materiais adotados nos permitem criar e conhecer o todo antes das partes. O que gratifica a nossa inteligência é a possibilidade de desfrutarmos da sensibilidade propiciada pela via desse prazer estético mediante o recurso do lúdico e da simulação. Dessa forma a arte mantém a ilusão de estarmos diante do objeto feito à mão, estabelecendo uma experiência de contemplação sobre o objeto, a arte transforma o espectador em agente. Introduzido na posse de outras modalidades possíveis da mesma obra, o espectador se sente melhor criador que o próprio criador. A formação dessas percepções suplementares permite que a obra se mantenha aberta e atualizada.

O pensamento lévi-straussiano posiciona a arte entre ciência e *bricolage*. Enquanto a ciência trabalha em escala real, a arte trabalha em escala reduzida, tendo como fim uma imagem homóloga e metafórica do objeto. O pensamento científico cria eventos a partir de estruturas (conceitos, teorias e hipóteses), o segundo cria estruturas a partir de eventos, unindo rastros do presente e do passado, com novas possibilidades a explorar. Aliás, o autor designa como *bricolage* o jogo de desvio da linha reta para evitar ou superar um obstáculo e alcançar resultados imprevistos. *Bricoleur* é o nome que pode ser atribuído a uma espécie de artesão intelectual que está apto a executar tarefas diversificadas, “a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os meios limites” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33). Seus materiais são heteróclitos. Na sua experiência de criação o artista mergulha no mundo ao invés de pensá-lo previamente (MERLEAU-PONTY, 2003). A opção pela aplicação de dimensões inteligíveis também pode ser constatada na sequência de armadilhas disparadoras: a maquete *Iatikata/Iakata* e a *Iatikata*.

Figura 13 - Armadilhas disparadoras

Fonte: Daniela Trindade (2021)

Em continuidade à descrição dos artefatos organizados, ao lado esquerdo de quem entra no museu, tem-se uma outra prateleira de tábua e sobre ela as maquetes de armadilhas esmagadoras. A narração destes artefatos gravita em torno do poder que a linguagem tem de produzir novos sentidos. O termo Vivo associado aos nomes dos museus pode ser uma metáfora ao princípio atemporal da identidade narrativa expográfica Kokama, posto que há nessas memórias um vigor existencial criativo em constante devir que não se deixa subtrair na forma. Neste jogo de criação, ser não significa permanecer na identidade, mas ampliar o identificável. A função fabuladora dessa narrativa indígena transposta nos objetos materiais e imateriais de seus museus vivos propõe a enunciação coletiva de um povo.

O gênio do artista “consiste em unir conhecimento interno e externo, ser e devir” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 41). A emoção estética provém dessa relação entre uma coisa criada pelo homem e virtualmente revitalizada pelo espectador que a descobre. Ainda que o autor tenha produzido uma forma acabada em si, desejando que a mesma seja compreendida tal “como a produziu, [...] cada fruidor traz uma experiência existencial, [...] uma determinada cultura, gostos, [...] preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva” (ECO, 1968, p. 40). Cada fruição é, assim, uma interpretação coextensiva ao fruidor que revive a obra dentro de sua própria perspectiva.

As maquetes de armadilhas esmagadoras que visualizamos a seguir são um convite a esse tipo de interpretação poética de relações inesgotáveis.

Figura 14 - Maquetes de armadilhas esmagadoras



Fonte: Daniela Trindade (2021)

A primeira é a Kipitata-armadilha esmagadora, construída com pequenas peças de madeira que aludem a cena da caça de uma cutia, prestes a ser abatida. A segunda armadilha é a “Markaya Kipitata”, que faz referência à captura de uma onça, atraída por uma isca de carne presa a uma vara. Ao aproximar-se do *bricolage*, a arte liberta os signos da fixidez com que os conceitos induzem. As armadilhas em miniatura objetivam significar o cotidiano dos caçadores kokama aos seus espectadores. A significação diz respeito a um processo de reabilitação do potencial criativo do signo, desviando-o de atribuições convencionais e favorecendo uma ampliação na apreensão dos sentidos e das sensações da realidade.

A emoção estética entra nesse jogo, como reação provocada pela promoção da maquete, sobre a qual instaura sua própria forma. Sem que lhe prescrevam os modos definitivos de organização. A constatação de seu inacabamento exige que o intérprete reinvente “num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 1968, p. 41). De certo modo, a tomada de consciência não pretende desacreditar da arte, da museologia ou de qualquer outro saber científico, mas pretende ir além dos rigores destes saberes, lá onde se vê aparecer o ser humano em sua liberdade. De certo modo, uma ideia parece sobressair na qualidade que Lévi-Strauss (1989) investiga no ofício do artista, a intuição sensível e o desejo de saber. Esses sentimentos perfazem uma certa combinação compartilhada entre o artista e o seu público, o pensamento selvagem, quer seja na

forma como são vivenciados pelo grupo de sua cultura ou através de procedimentos de investigação.

Observemos logo abaixo o conjunto de materiais e utensílios constituído pela maquete *Wira Yatsetata*, armadilha de jaula, em seguida, a cesta em trançado Kokama e a maquete *Pari*, armadilha com lança, organizados sobre uma prateleira de madeira.

Figura 15 - Maquete armadilha de jaula



Fonte: Daniela Trindade (2022)

Cada objeto exposto no Museu tem uma ficha de identificação, elaborada na língua Kokama, sem versão em língua portuguesa. A relação dos objetos, elaborada e organizada com preocupação didática, tem a finalidade de ministrar conhecimentos e apresentar, a partir dos objetos expostos, a memória social do povo Kokama e de seus líderes. Não é como se este mundo fosse um mundo de fisicalidade bruta, de mera matéria, até que as pessoas apareçam em cena para conferir-lhe forma e significado, a história dos artefatos faz parte do contexto da vida em constante desdobramento ao qual o próprio ser dos humanos, juntamente com aquele dos não humanos que encontram, está vinculado.

O nosso papel neste inventário de exploração metódica dos fenômenos é reconstruir os artefatos tal como o Kokama os vêem, mas com os vestígios do invisível, que só nos é fornecido pelo contato do Kokama com o mundo qualitativo. É preciso que as pessoas lhe constituam para que a arte seja vista do ponto de vista de alguém que está diante dela. Empreender nessa

lógica requer que se perceba o invisível (MERLEAU-PONTY, 2003) por meio de uma trajetória que evidencia pessoas indígenas de diferentes etnias desenhando o entendimento de sua própria percepção acerca daquilo que se revela no mundo. O Museu Antonio Samias cintila nessa experiência como antecipações extraordinárias de um tipo de ciência singular.

O sistema de classificação indígena não está atado a certos preceitos tidos como científicos, mas advém de um referencial simbólico que leva em conta a relação do objeto classificado com o homem e o seu meio. Essas classificações não são apenas metódicas e baseadas num saber teórico solidamente constituído. Suas explicações lógicas baseiam-se nos componentes mágicos da subjetividade e em particularidades rituais observáveis

Os Kokama utilizam-se do museu como forma de representação da vida à revelia das imposições determinadas pela museologia tradicional como critério para avaliá-los. Opondo-se ao controle/governo do Estado sobre seus museus, os Kokama assumem uma experiência de existência em oposição ao modelo e a norma que lhes é apresentada como critério de enquadramento de sua cultura, criação e narração expográfica.

As mudanças sociais e culturais que incidiram sobre a projeção da identidade dos Kokama colombianos, peruanos e brasileiros, ao longo dos séculos, se dá como forma de adaptação dessa etnia às migrações, pressões coloniais e demais modelos identitários impostos pelo meio circundante. À medida que se afastaram de suas comunidades às margens do rio Solimões e migram para os centros urbanos, esses povos passam de um estilo de vida tradicional, marcada pelo hábito de caçar, pescar, plantar milho, mandioca e verduras, para uma adaptação contínua do ser Kokama na cidade.

A organização do Museu Vivo Kokama mostra essa capacidade indígena de perceber a realidade em que está inserido e buscar alternativas de enfrentamento às relações de poder que se expressam no complexo processo de construção sociocultural de suas vivências, amparado pela participação consciente que se fortalece no coletivo de suas organizações. Essa mobilização se identifica na busca de reafirmação e visibilidade para sua identidade indígena e por seus direitos de participação no exercício da cidadania. A criação dos museus vivos corresponde a um conhecimento emancipatório como forma de resistência ao princípio cognitivo-instrumental de ciência imposto pelo modelo de museu tradicional.

Em concordância com este princípio, as fichas de identificação dos artefatos em exposição permanente no Museu Kokama Antonio Samias, foram elaboradas na própria língua Kokama sem versão na língua portuguesa. Os guias Jardeline Costa e Gilmar Costa são os responsáveis por explicar, em português, as memórias reavivadas nas miniaturas das armadilhas das diferentes formas de caçar, pescar, fazer cerâmica e artesanato.

CAPÍTULO III - A MITOLOGIA KOKAMA E A IDENTIDADE INSCRITA NO MUSEU

*A minha localidade para mim é o ponto que me é
mostrado por todas as linhas de fuga de minha paisagem, é, portanto,
invisível.
(MERLEAU-PONTY, 2003).*

3.1. O mito da garça e a lógica dos conhecimentos Kokama

As narrativas orais que inspiram as histórias, mitos e a exposição dos objetos nos museus indígenas descortinam um modo particular de classificar que não demanda de valores absolutos, mas anuncia uma perspectiva diferente de tornar as memórias do passado, latentes na cabeça de cada um. Para um Kokama a observar uma armadilha esmagadora de caça, o sentido a ela investido está impregnado de afeto. Logo, nós nos perguntamos por que isto se dá dessa forma? Ora, por se tratar de um membro da cultura Kokama que se solidariza com as coisas que são significativas à sua cultura, os sentimentos que motivam a essa interpretação são o nascimento, a penetração consciente ou inconscientemente do ambiente de sua convivência através de um complexo sistema de referências históricas sem a qual essa compreensão seria impossível.

Agora, para adentrarmos ainda mais na lógica de pensamento do povo Kokama, convido os meus leitores que nos imaginemos como os observadores dos objetos Kokama. Segundo nos parece, haverá em cada um de nós, motivações e juízos de valor distintos sobre a significação do objeto. A invocação de um determinado artigo de caça está carregada de desejos e do labor dos ancestrais que lhes deram existência. O que desejamos fazer, não é listar as invenções dos povos Kokama, mas mostrar o diferencial que esses conhecimentos nos apresentam. Desse modo, o sentido de humildade que cada um de nós deve procurar experimentar precisa fundamentar-se na convicção de que os conhecimentos indígenas se manifestam de variadas maneiras que só muito imperfeitamente conseguiremos penetrar.

Para incursionar na perspectiva construída pela ciência do mito, precisamos repensar nas versões da história, dos arquivamentos históricos, interesses e fenômenos que ligam o agora ao mundo simbólico das mitologias. Uma forma de demonstração da exposição do pensamento indígena pode ser lida na história do jovem Garça³⁷, descrita a seguir:

³⁷ A história da jovem garça pode ser encontrada na Tese de Altaci Rubim.

Há muito tempo atrás havia uma solitária família, formada por um homem, a esposa e suas duas filhas solteiras, que moravam na beira do rio. Um certo dia apareceu um jovem, excelente pescador, chamado Garça, que depois de passar muitos anos morando com a família, casou com uma das filhas do casal. Garça não gostava muito de ser convidado para trabalhar na roça, mas quando sua sogra lhe chamava para pescar, Garça obedecia prontamente e saía saltando de alegria. Sem usar anzóis e nem flechas, o jovem Garça vinha da pescaria trazendo muitos peixes bonitos. Um dia o seu sogro resolveu segui-lo lentamente por trás das árvores. Em pé em frente a um monte de cipós misturados com árvores pequenas e capins, o jovem começou a se transformar em uma imensa Garça. Assustado, o sogro se aproximou e disse: - Você não é pessoa, agora vá e não volte nunca mais. A garça fugiu de vergonha. Esse é o motivo que leva uma garça a voar, todas as vezes que uma pessoa se aproxima dela. Os Kokama acreditam que a garça se sente envergonhada ao pensar que seu sogro veio buscá-la.

A narrativa é alusiva a um tempo em que os animais se transformavam em pessoas. Os corpos que vagueiam na narrativa são descritos sob um princípio organizador, no momento de inauguração do cosmos, quando os antepassados foram criadores e, portanto, eram de uma outra natureza. Por tratar-se de obra divina, o cosmos é harmonioso e tudo o que é semelhante a ele pertence à ordem do sagrado. Identificada como a criação do mundo e dos primeiros ancestrais, a cosmogonia se constitui num estilo de pensamento e forma de conhecimento que trata sobre o aparecimento de uma coisa, de uma planta, de um animal ou de uma situação que remete a esse modo de pensar. Em termos epistemológicos contemporâneos, trata-se de um pensamento ontológico, na medida em procura conhecer o problema da geração.

A história mítica do jovem garça completa e prolonga a cosmogonia Kokama, permitindo assim, a formação de uma identidade modificada, enriquecida e bifurcada. No respectivo mito referencial e não fundador destaca-se a habilidade pesqueira artesanal, principal fonte de fornecimento à economia de subsistência dos Kokama em regiões de várzea e terras inundáveis.

No século XVII, período de 1644 a 1680, os Kokama garantiam sua subsistência por meio da pesca, do trabalho agrícola, da coleta e da caça (RODRIGUEIRO, 2007). Rivas (2004) enfatiza que o uso do vocábulo *Ipurakai*, na língua Kokama, cumpre designar este habilidoso homem Kokama, sagaz, dotado de conhecimento e técnica para pescar e caçar em ecossistemas de várzeas e em terras inundáveis.

A habilidade de transportarem-se em suas canoas é o que permite a navegação por longas distâncias, utilizando pequenas embarcações, chamadas de canoas, com auxílio do *Yapukita*, remo, primeiro artefato usado para impulsionar o deslocamento da canoa para a frente

e para trás, facilitando a locomoção pelos rios e lagos amazônicos. O *Yapukita* também é utilizado na atualidade para mexer a farinha durante o seu preparo.

Recostando ao chão e na parede de madeira, os instrumentos de pesca, *Yapukita - Remo*, *curumim - anzol*, *espinhel - quatro anzóis*, a *poita* - mais de dois anzóis e o arco e flecha. Vejamos:

Figura 16 - Instrumentos de pesca



Fonte: Daniela Trindade (2021)

Esses hábeis comerciantes realizavam o papel de mediadores comerciais entre grupos étnicos e entre eles mesmos (PETESCH, 2003). A opção pelas trocas intertribais ocorria, como possibilidade de suprir recursos não disponíveis no espaço étnico (RODRIGUEIRO, 2007).

A região habitada pelos Kokama foi uma das primeiras zonas conquistadas e ocupadas pelos colonizadores, o que ocasionou a dispersão de pequenos grupos dessa etnia pelo Ucayali e Solimões. Um dos principais impactos trazidos pela colonização foi a introdução de ferramentas de ferro e metal como facas, anzóis, facões e ganchos em suas atividades de pesca e caça (RIVAS, 2004). O uso dessas práticas tecnológicas não é motivo para que esses povos sejam chamados de mestiços ribeirinhos, nativos invisíveis ou camponeses mas, é uma forma de adaptação sociocultural e ecológica ao cotidiano em terras inundáveis.

A instalação desse povo na região de várzea amazônica se deve, principalmente, às condições climáticas, territoriais e a regularidade fluvial definidoras da produtividade do solo, periodicamente submerso com a subida das águas do rio Solimões. Nesse cenário climático marcado pela sazonalidade, com ocorrência de inundações durante o inverno, entre os meses de fevereiro a junho, os Kokama eram providos com alimentos cultivados, como a macaxeira, e no verão, entre junho e outubro, garantiam a alimentação através da pesca, caça de tartarugas e coleta de seus ovos (RODRIGUEIRO, 2007).

Atualmente, muitos utensílios tradicionais de pesca foram incorporados ao Museu Antonio Samias, como é o caso do *Curumim*, um instrumento de pesca cuja operação consiste em colocar uma linha reta na margem de um rio ou lago, com um anzol pendurado no meio de uma vara flexível para capturar peixes grandes. O *Espinhel* é um instrumento de pesca que emprega o uso de uma linha reta na margem de um rio ou lago, com quatro anzóis pendurados em várias partes da linha, amarrados a uma vara flexível. O comprimento do anzol contribuirá para a captura de peixes grandes como a piraíba e o dourado.

A *Poita* é um instrumento de pesca cuja operação consiste no encaixe de uma linha reta, com mais de dez anzóis pendurados ao meio de uma vara flexível, que é lançada na margem de um lago ou rio, com o objetivo de pescar peixes médios. A flecha e o arco são importantes instrumentos que possibilitam flechar os peixes e abater outros animais. Os Kokama são caracterizados como exímios caçadores e pescadores, que utilizam uma variedade de anzóis, varas e flechas para facilitar a pesca.

Até hoje a pesca é um dos principais hábitos alimentares dos Kokama que habitam nas margens dos rios. A garça pescando faz analogia ao Kokama que pesca com diferentes instrumentos. Epistemologicamente trata-se de uma imitação da habilidade da garça. As técnicas empregadas, aprendidas e retomadas de seus ancestrais foram aos poucos adaptando o uso de instrumentos de acordo com a espécie de animal que se desejava capturar.

Encadeada pela ordem cosmogônica, a narrativa mítica está exposta de forma ordenada e organizada. Posto que esse estilo de narração seja o mais frequente, encontram-se ainda mitos narrados sob a forma de fragmentos, em que não predominam nem a coerência narrativa e nem a lógica positiva.

É possível considerar que a forma original do mito tenha sido posteriormente organizada por professores e linguistas Kokama. Este não é um problema relacionado apenas ao estudo dos mitos pois, cada vez que tratamos de estabelecer as bases metodológicas de apreensão de textos originados da tradição oral, eles chegaram até nós sob o estilo estético e recursos literários de seus narradores e tradutores.

No que diz respeito a arquitetura interna da narração do mito, ela nada fica a dever a um sistema filosófico e científico estruturado. Um dos princípios fundamentais da teoria lévi-straussiana é o de que as condições práticas, os métodos e os meios de processamento dos conhecimentos indígenas são coloridos por matizes afetivas que advêm da relação concreta entre os humanos e os seres vivos. A peculiaridade desse saber despretenso, atento e racional, possui uma dimensão afetiva, perceptiva e sensorial que conjuga a taxonomia das plantas e dos animais, recorrendo a detalhamento dos aspectos visuais, táteis, de forma terna e afetiva.

Pensador selvagem na contramão de uma ciência objetiva, esse antropólogo se embriagou com os mitos de tal forma que fora impregnado por eles. No seu esforço para compreender a humanidade, Lévi-Strauss (1970) argumenta que todo conhecimento e processo cultural, seja de natureza científica ou primitiva, consiste em reparar um falso entendimento sobre a ideia de progresso. O pensamento selvagem, vertente respeitosa e amistosa de uma percepção da existência, é semelhante a um *bricoleur* que reordena e classifica ruínas e vestígios, recriando formas sobre uma matéria preexistente.

E já que estamos falando dos conhecimentos indígenas, ressaltamos então, que a sua perspectiva histórica não é progressiva, baseada em acúmulo e sintetização de invenções. Neste aspecto, a hipótese de evolução e progresso científico e histórico utilizados para hierarquizar estágios de civilizações humanas, precisa ser visto com mais prudência. Lévi Strauss (1970) sugere que tomemos como ponto de partida de nossa reflexão o período da pedra lascada (paleolítico). Até poucos anos pensava-se que as diferentes formas desta técnica, caracterizavam-se pela indústria de núcleos, indústria de lascas e indústria de lâminas, correspondendo assim a um progresso histórico subdividido nas etapas do paleolítico inferior, paleolítico médio e paleolítico superior.

Hoje admite-se que o progresso conforme fora imaginado, em sentido único e escalonado no tempo, nunca aconteceu. Significa dizer, que o progresso não acontece de forma contínua, mas em saltos e mutações, acompanhado por mudanças de orientação. Os Kokama, os Tikuna, os estadunidenses e asiáticos, por exemplo, têm a sua disposição várias progressões que nunca se encaminharão no mesmo sentido.

Se optarmos por elencar o estilo de plantio de hortaliças, confecção artefatos de caça e pesca que os indígenas Kokama são idealizadores, esses procedimentos nos farão lembrar dos antigos Kokama. É possível dizer que o presente do estilo cognoscível das inovações dos Kokama se liguem a gerações anteriores, desmontando nelas um fluxo constante que liga os ancestrais, os seres vivos, os espíritos, os mortos e os vivos.

Ao trabalhar com signos, o pensamento mítico elabora estruturas a partir de resíduos de acontecimentos. Nas culturas indígenas os ritos históricos de caça e pesca visam a recriação de uma atmosfera sagrada que se beneficia dos tempos míticos. Os seus protagonistas e seus grandes feitos transportam o passado no presente (LÉVI-STRAUSS, 1989), neste momento a estrutura muda de uma situação anterior para a atual. Por isso o sistema original está sempre ali, servindo de pronto de referência às interpretações, mudanças e retificações que se queiram produzir ou reproduzir.

No ponto de vista dos povos Aranda, o papel de seus *churinga*, objetos de madeira ou de pedra com aparência mais ou menos oval, por vezes portando gravações simbólicas, é tornar o seu passado materialmente presente. Independente da aparência, cada *churinga* é a representação do corpo físico de um ancestral, designado ao vivo que acredita ser um ancestral reencarnado.

Pelo tratamento que os Aranda lhes conferem, esses objetos parecem ser analogias dos documentos, monumentos e artefatos arquivados em museus, bibliotecas e secretarias, periodicamente inspecionados devido ao seu conteúdo sagrado. Em condições análogas, os Kokama, nas ocasiões em que narram seus mitos e expõem seus artefatos no Museu Antonio Samias, reavivam a lembrança pela contemplação dos fatos, objetos e gestos recriados de seus ancestrais. De certo modo, os artefatos dão existência física à história de seu povo, pois esses documentos ultrapassam o passado e o reavivam no presente.

A importância ritual da pesca entre os Kokama está ligada à habilidade, destreza e diversificação dos procedimentos para capturar peixes, ensinados pelos primeiros Kokama. A estratégia de pesca da garça inclui uma aproximação lenta, pé ante pé, com o corpo baixado e pescoço encolhido, para capturar o peixe numa bicada certa. Do ponto de vista mítico, as almas humanas e o espírito da garça se bifurcam, permitindo os fluxos pré-cosmológicos entre as dimensões humanas e pelecaniformes das garças, o corpo humano e a roupagem animal.

A investidura nessa corporalidade diversificada compartilha de uma condição instável na qual aspectos humanos e não humanos estão emaranhados. Esse corpo indígena Kokama é capaz de experimentar afetos humanos em figura de garça e afetos pelecaniformes em figura de humano, mas sob um determinado fundo afetivo. Digamos então, que um Kokama conserve uma representação das habilidades da garça. Durante a narração do mito os personagens da narrativa lhe dão dados com potências de valor emocional e através da sua fala esses valores aparecem no mundo. O corpo, os gestos e a fala do narrador são o lugar da passagem dessa relação. O corpo é o próprio espaço expressivo de mimese.

É justamente essa multiplicidade virtual e capacidade de ser outra coisa que caracteriza sua virtualidade ontológica que na prática se desenrola põe estratégias de mimese. Nesse aspecto, cada ser apresentado no discurso mítico é posto para ser transformado e diferido de si mesmo. Essa mediação é a mesma que designa as experiências do xamanismo (CASTRO, 2006). Os xamãs indígenas são os que conseguem se comunicar com os outros seres, animais, espíritos, mortos e coisas. Pensemos, portanto, que a lógica do pensamento indígena se manifesta sob um triplo aspecto, afetivo, concreto e emocional. Lévi-Strauss (1989, p. 55) afirma que os seres aos quais “o pensamento indígena investe de significação são percebidos como que mantendo um certo parentesco com o homem”.

Assim, como o próprio homem, as garças pertencem à ordem natural do universo. As garças se assemelham aos humanos pelo fato de serem dotadas de inteligência, destreza, tenacidade e emoção. Assim como os humanos, podem ser machos, fêmeas, ter família, pertencerem a um território específico ou se deslocarem livremente. A ideia de corpo não contempla o corpo biológico tal como o percebemos, mas compreende os modos corporais de ser e agir que integram garças e humanos. Ocorre que o desenvolvimento desse parentesco consiste em aprender como agir e comportar-se de forma humana, com possibilidade para experimentar uma perspectiva alheia, de modo que se possa relatar aos parentes a experiência subjetiva dessa alteridade.

O sentido de humanidade ao qual nos referimos corresponde a uma capacidade de compreender que os modos de ser, agir e atuar como humano estão disponíveis a todas as espécies, portanto, não é uma exclusividade da espécie humana. É sempre bom lembrar que reconhecer a capacidade reflexiva dos animais é colocar-se sob outro ponto de vista e não considerar uma outra opinião sobre uma mesma coisa (CASTRO, 2002).

Por ora, é importante observar que a noção de sujeito para o indígena apresenta o corpo na centralidade do conhecimento e na experiência do mundo. Esse ser no mundo e com o mundo interage a partir de uma compreensão sedimentada na cultura na qual está inserido. Esse processo de conhecimento implica na ideia de um mundo fenomenológico que envolve o compartilhamento de perspectivas. Como já dissemos em capítulos anteriores, a experimentação de múltiplas perspectivas é o ponto nodal do perspectivismo ameríndio.

Para esta forma de conhecimento as coisas do mundo não são vistas como objetos, mas sujeitos. No caso da história Kokama da garça, por exemplo, a maneira do kokama conhecer esse outro mundo é assumindo o ponto de vista da garça. No xamanismo os seres são subjetivados. No processo de subjetivação, o Kokama se apropria do modo de ser, agir, pescar, voar e se banhar como garça. Lévi-Strauss (1989) esclarece que o pensamento mítico como

uma forma de *bricolage* intelectual trabalha com materiais já existentes. Suas criações utilizam o conjunto estruturado da linguagem e um discurso social antigo para montar um arranjo novo. O pensamento indígena *bricoleur*, sobretudo, é o que comunica seus pensamentos através dos mitos, das pinturas corporais e dos objetos do museu Antonio Samias. “Sem jamais completar o seu projeto, o *bricoleur*” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 37) Kokama utiliza meios artesanais para elaborar objetos materiais e investir neles seus conhecimentos.

E já que estamos falando de arte, nos perguntamos o que o narrador de mitos tem de semelhante ao cientista? Ora, ambos produzem objetos que funcionam como estimuladores de conhecimento. Como explica Mindlin (2014) mitos antigos, talvez milenares de diferentes etnias indígenas, transmitidos de uma geração a outra, gravados na memória dos que contam e dos que ouvem, despertam-nos um outro ângulo para examinar as experiências humanas.

Os mitos deveriam falar por si, mas a tradução é bastante livre, num e noutra caso torna-se uma recriação, que mantém o sentido com que as histórias são contadas e preservando muito o estilo em português dos tradutores, pessoas mais jovens que dominam a língua portuguesa e são, como os antigos, ótimos narradores e trazem à tona narrativas surpreendentemente semelhantes através do tempo.

Se partirmos do entendimento de que os objetos são confeccionados a partir de um modo de execução, o que está dado ao olhar do espectador é o quadro geral, a representação de um modelo reduzido, nos quais, devido à escolha do artista, algumas dimensões reais foram desprezadas. Muito mais que apenas promover emoção estética e agradar aos sentidos, o objeto artístico tem a função cognitiva de guiar o observador a se intrometer para melhor conhecer o modo de ser Kokama. Ainda que o observador não fique sabendo, ele se transforma em agente ao introduzir perspectivas adicionais na obra atualizada. Na obra, “Mitológicas I”, Lévi-Strauss (2004) resolve encarar a mitologia partindo de sua experiência musical. O autor explica que, assim como um espectador vive a experiência perceptiva de ouvir a execução de uma partitura musical, que varia de acordo com a melodia, o ritmo e o tempo, o mito não pode ser compreendido como uma sequência contínua. O mito e a obra musical aparecem, assim, como regentes de orquestra cujos ouvintes são os executores. Todo texto é uma partitura. Os grafemas musicais são alfabéticos, possuem correspondências precisas com os fonemas. São cognição e emoção.

A música e a mitologia confrontam os sentidos humanos com objetos virtuais. Uma partitura musical é um mito que nos aproxima de verdades conscientes e inconscientes que lhes são consecutivas. Ambos não têm autor, a partir do momento em que são ouvidos e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição. “Quando um mito é

contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural” (IBIDEM, 2004, p.37). Se, todavia, acreditamos que existam outros lados destas obras e do mundo que as envolve a serem vistos:

A presença e a ausência dos objetos exteriores são apenas variações [...] de um campo de presença, [...] de um domínio perceptivo sobre os quais meu corpo tem potência. A apresentação perspectiva dos objetos só se compreende pela resistência de meu corpo a qualquer variação de perspectiva. Se é preciso que os objetos me mostrem sempre somente uma de suas faces, é porque eu mesmo estou em um certo lugar de onde as vejo e que não posso ver (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 136).

Essa abertura do corpo para o exterior é o que permite a comunicação entre os corpos, a sensorialidade e a estesia, capacidade afetiva, simbólica, histórica e fisiológica de imprimir os sentidos. Assim como para aprender as significações das cores, por exemplo, é preciso reorganizar o esquema corporal para adotar um estilo de visão. Para aprender a assumir o modo de ser e agir da garça é necessário reorganizar o modo de pensar, rearranjar o esquema sensório motor para comportar outros sentidos.

Continuo nesta reflexão para dizer que é o corpo a porta de abertura a esse circuito de participação e imersão empática no mundo dos outros corpos, animais, plantas e objetos de um museu. É através do corpo que um observador acessa as narrativas de caça e pesca fazendo-as mundo e fazendo-as carne sentinte.

Graças a essa capacidade de visibilidade sobre si mesmo, o corpo visível arruma o nicho de onde elaborará uma visão sua, desprendendo “[...] ao fim da qual, [...] ele verá, [...] será visível para si mesmo; instituirá [...] a infatigável metamorfose do vidente e do visível, posta em andamento com a primeira visão (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 142). A percepção nasce no cruzamento dessas metamorfoses corporais, produtoras de significados e conhecimentos que estabelecem conexões afetivas incessantes. Este ser da continuidade é o corpo estesiológico, capaz de gerar sentidos, descrito por Merleau-Ponty (2003). A estesia do corpo é um dos conceitos fundamentais na fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), o autor propõe que um corpo multiplicador de sentidos está continuamente aberto ao outro.

O corpo estesiológico merleau-pontiano é a passagem de uma descrição fenomenológica do corpo para considerar os vínculos deste corpo com a natureza, a linguagem e a história. Merleau-Ponty (2003) explica que o entrelaçamento com o outro é possível devido a experiência do corpo. Neste movimento necessário, as intenções do sujeito e as propriedades

das coisas se misturam constituindo um todo novo. Esse corpo que vive reinventando formas de ser e estar no mundo é o corpo selvagem. O filósofo argumenta que a ontologia selvagem está presente não apenas na aparência mas, incomodando o olhar com a visualização de arestas que reivindicam uma presença.

É a sensorialidade que anima o corpo Kokama e o abre para sentir e perceber os animais, as plantas e os objetos do modo como eles os apreendem. Os Kokama vivem o afeto como um movimento de ir ao outro e vir do outro para descobrir e compartilhar sensações. Sem acompanhar uma linearidade, o espaço físico circular do Museu Antonio Samias permite que a observação seja iniciada de um ponto qualquer, como uma toca na qual se pode entrar por onde quer que se queira. Retomando o movimento de uma circularidade hermenêutica, a palavra do artista Kokama se une à palavra de seu observador-intérprete atualizando o universo latente de sua experiência. O museu Kokama (e certamente qualquer museu) reivindica a presença corporal.

De certo modo, “toda palavra, todo acontecimento se encontra numa relação possível com todos os outros e é da escolha semântica [...] de um termo que depende todas as demais” (ECO, 1968, p. 48). Isso não implica no fato de que a obra esteja desprovida de sentido, mas alberga a totalidade do espaço e do tempo, onde significados se correlacionam, abrindo-se para novas probabilidades de leituras. Prosseguindo nesta direção, o *bricoleur* indígena narra o mito, ordena e inventaria os seus artefatos museológicos como experiência íntima com som, cor e cheiro. Classifica cestarias, cerâmicas, bichos, plantas, artigos de pesca e caça com um princípio estético e classificador que assegura a cada ser uma classe, espécie e gêneros dentro de seu universo cosmológico. A cada coisa selecionada, entrelaça a um arquivo artístico, científico e mágico. O *bricoleur* indígena extrai de todas as coisas uma experiência histórica e estética e lhes acrescenta combinações inusitadas.

Sensíveis ao lugar de seu nascimento, aos deslocamentos, idas e vindas de seus ancestrais, juntam vestígios para com eles montar o seu próprio recorte da história. Nas canções, danças, artesanatos, artigos de pesca e seres entalhados, eles releem e narram a história das aventuras, atos e gestos dos seres imortais e seus ancestrais sempre vivos. Essas sociedades cuja cosmologia surpreende aos filósofos, elaboram sistemas classificatórios e mitos que os permitem caminhar por lugares e tempos sagrados, cujas representações em tamanho reduzido inspiram emoções vivas e variadas. Nas narrações dos mitos e das exposições Kokama ecoam as experiências afetivas e memórias ancestrais que transformam o presente num palco de possibilidades.

Nesse sentido, torna-se relevante demonstrar algumas das versões atualizadas do mito do jovem garça, acompanhamos a recitação do mito pelo jovem Gilmar Santos (23 anos), integrante da Comunidade Kokama Nova Esperança.

Figura 17 - Gilmar vestido com traje tradicional Kokama



Fonte: Daniela Trindade (2022)

Na versão traduzida por Gilmar:

O jovem garça é uma pessoa muito alegre passeava ao redor da terra e da água. Nos seus arredores ele vê uma bela moça e se encanta por ela. No outro dia ele vira homem e vai atrás dela. Ele encontra a moça e se apaixona por ela. Os pais da moça fizeram o casamento deles. Todo dia o jovem saía sem que as pessoas percebessem e voltava com vários peixes de várias maneiras, pacu, sardinha, carauaçú e muitos outros. Os pais da sua mulher trabalhavam na roça plantando mandioca e macaxeira para seu sustento, num dia o seu sogro chegou e disse a jovem: - Vamos trabalhar na roça? O jovem disse: - Não quero trabalhar na roça. A partir dessa ocasião, o seu sogro passou a chamá-lo de preguiçoso pois, só quer ficar na rede deitado e só sabe pescar. Um certo dia ele saiu para pescar e seu sogro foi atrás dele escondido sem ele perceber. Quando o jovem chegou à beira do rio ele logo foi se transformando em Garça e seu sogro ficou assustado e surpreso pois ele nunca tinha visto aquelas coisas. Ao sair do esconderijo o sogro saiu gritando para o jovem: - Vai embora e não volte nunca mais. Até hoje o jovem garça vive a rodear a terra atrás de sua amada (Entrevista, 2019).

Nas estruturas apresentadas nas duas versões do mito podemos observar que o conteúdo poderá variar. No que consiste a compreensão dos mitos, suas narrativas não existem de forma fixa. São escrituras, transcrições, transformações do texto. Supõe um texto porvir de significação múltipla. A transcrição da escritura não é uma repetição visto que não há texto anterior, o texto é sempre original na sua própria secundariedade (DERRIDÁ, 1973). Ainda que a imaginação seja voltada para o fantástico, o que as narrativas dizem não se esgotam em suas sociedades de origem, elas viajam na lembrança de seus integrantes, cooperando na manutenção da ancestralidade e identidade étnica.

Seguindo os caminhos “da metáfora do traço” (DERRIDÁ, 1973, p. 225) da marcha sulcando uma via aberta através do neurônio a escritura se constrói nas próprias transcrições, da união entre sentido e força, cujo significado é sempre reconstruído. Trata-se de um modelo da linguagem como uma metáfora da grafia que nunca se sujeita a fala.

Na perspectiva de Clastres (1990) podem-se ler, variadas versões dos principais mitos que os guarani contam: as aventuras de Sol e Lua, os Gêmeos, o dilúvio universal que destruiu a primeira terra, a origem do fogo. Se os índios consentem muito facilmente em contar seus mitos, a tradução não coloca problemas, “[...] o embaraço do tradutor provém mais da dificuldade de dominar o espírito que corre secretamente sob a tranquilidade da palavra, de que captar a embriaguez desse espírito que marca com seu selo todo discurso enigmático” (CLASTRES, 1990, p. 17). Considerando-se o fato de que a narrativa é história, sua estrutura está intrinsecamente ligada à forma como o narrador se apresenta.

Considerando-se que a meta da história é alimentar-se dessa subjetividade, o que nos interessa são os elementos narratológicos que a descrição da pesca do jovem garça introduz nestes versos. É responsabilidade da história acolher essas configurações narrativas como espaço para o reconhecimento identitário, que em nada fica a dever ao estudo científico. Quanto à sua transformação, a versão atualizada da narrativa diz respeito ao desenvolvimento do pensamento para explicar a existência do Cosmos, de uma espécie vegetal ou do próprio homem, que acabam subsidiando a introdução de informações mais detalhadas que a narrativa anterior não possuía. Este passo mais elaborado de ideias é o que marca a obra artística deste povo.

Por se tratar de uma obra que toma, por vezes, configuração de uma sinfonia musical com variações de sons e melodias, a exploração do mito pode ser observada pela ênfase na projeção de imagens. Nas transformações que se efetivam na variação de uma a outra forma do mesmo mito, a mensagem do mito é afetada sem que este mito deixe de existir como tal. Assim como o hieróglifo egípcio esse tipo de texto-imagem-escritural de forte intensidade estética

opera a partir da combinação de discurso e imagem aspirando sempre a um eterno retorno, recomeço e ressurgimento da forma.

O conceito de eterno retorno condiz com a cosmologia indígena porque trata de um tempo circular, no qual, os corpos são multiplicidade de forças que enfrentam outras forças, que eles afetam e que são por eles afetados. Se considerarmos que a relação entre os corpos é uma relação de uma força com outra, a criação e destruição, estímulos de prazer e desprazer são perspectivas de uma realidade ligada a um intelecto interpretante, que trabalha nisso de modo inconsciente.

Em meio a esse jogo de forças, o que se torna eterno para o ser das forças que é o Kokama é o acontecimento como corpo e pensamento. Eternas são as partículas de intensidade que impregnam suas canções, sua arte e seus mitos, mas, também, é a obliteração do pensamento imposta pelos colonizadores. Nos vários episódios de sua história relatados até aqui, o esforço para manter sua capacidade de ser afetados e de afetar tornou-os conscientes do desejo de criar um museu e investir nas celebrações de sua existência.

3.2. Narrativa Kokama: a resistência expressa no museu

A emergência do termo museu origina-se do grego *mouseion*, templo das nove musas, deusas filhas de Zeus, o deus regente do universo e de Mnemósine, deusa da lembrança e da memória, filha dos deuses da primeira geração divina, Urano (deus do céu) e Gaia (deusa da terra). Habitantes do monte Hélicon, nas proximidades do Monte Olimpo, Zeus e Mnemósine decidiram ficar juntos com a finalidade de comemorar a vitória de Zeus sobre os Titãs. Na obra grega clássica, a Teogonia de Hesíodo, escrita no século VIII a. C. o poeta relata sobre o nascimento das musas, a geração de outros deuses e as peripécias nas relações destes deuses com os humanos (HESÍODO, 2001).

Para uma civilização ainda desprovida de escrita, a narração oral de um poeta é dotada de verdade divina (*Alétheia*), inspirada pelas nove musas, filhas de Zeus, que nasceram com o objetivo de trazer uma pausa à vida cansativa dos mortais. O cetro manuseado por estas deusas é o aspecto material do poder das artes compartilhado com os poetas.

Conforme narra Hesíodo (2001), as musas, cantoras e dançarinas costumavam banhar-se nas fontes e córregos das montanhas antes de saírem cantando em procissão noturna, invisíveis, ocultadas pela névoa. As honrarias cantadas e dançadas pelas Musas no romper da noite visam exaltar o poderio, as armas (o trovão e o raio) e a vitória de Zeus sobre seus

predecessores. Na tabela abaixo é possível encontrar os nomes das nove Musas e suas respectivas atribuições;

Tabela 1 - Atributos das nove Musas

Musas	Atribuição	Simbologia
Calliope (portadora de bela voz)	Deusa da poesia épica, heroica ou histórica e da eloquência.	É representada com uma coroa de ouro, trazendo um quadro ou livro nas suas mãos
Clio (divulgadora da história)	História	É representada com uma coroa de louros e um pergaminho aberto nas mãos
Érato (amada e adorável)	Poesia lírica	É representada segurando uma lira
Euterpe (concessora de deleites)	Música	É representada tocando um instrumento de sopro semelhante a uma flauta
Melpómene (canto, dança e tragédia)	Tragédia teatral	É representada usando uma máscara de tragédia
Polímnia (Poesia sagrada)	Hino sagrado e narração de histórias	É representada com rolo de papiro e cetro nas mãos
Talia (alegre, florescente)	Comédia e poesia	É retratada usando uma coroa de hera e segurando uma máscara cômica nas mãos
Terpsícore (prazer em dançar e rodopiar)	Dança e canto coral	Representada em poses de dança e rodopios
Urânia (celestial)	Previsão do futuro e da organização das estrelas (Astronomia)	Retratada usando um vestido azul e uma coroa de estrelas

Fonte: Zwilling (2015)

A manifestação sutil das musas e as revelações que elas trazem é a retirada dos fatos do campo do esquecimento e a sua manifestação como presença. “Lutar contra o esquecimento é manter: a lembrança cintilante da glória (*kleos*) destas heroínas, “isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e memorativa, [...]” (GAGNEBIN, 2006, p.45).

A tarefa de um poeta inspirado por estas divindades não se restringe a transmitir o passado. Sua função é atravessar o tempo dos humanos para acessar aos acontecimentos do presente, do passado e do futuro e repetir o ciclo mitológico. Como a esteira funerária, erguida

em memória do morto, o canto poético das musas luta igualmente para manter viva suas memórias de heroínas.

A potência divina de sua tarefa é garantir a narração das façanhas dos deuses e consagrar publicamente a coragem dos bravos guerreiros. A conjuntura do cenário grego antigo por hora retomado é semelhante a vida dos povos indígenas. Os poetas gregos eram inspirados por estas divindades assim como os narradores indígenas são inspirados por seus entes sobrenaturais.

A emergência do museu Kokama perpassa por processos de retomada de narrativas que por vezes são transmitidas a partir da memória individual ou coletiva dos Kokama que partilham tradições e buscam uma imagem do passado para fazer reaparecer os rastros de sua história. Neste jogo de operações mentais e afetivas, enquanto a memória lida com a troca e reparação, o esquecimento trata com os rastros esquecidos e os rastros apagados de acontecimentos, que por algum motivo tornaram-se indisponíveis e inacessíveis à recordação.

Na visão de Paul Ricoeur, esquecemos menos do que acreditamos ter esquecido. O que se imagina ter sido esquecido está guardado no campo psíquico como as lembranças da infância que, para serem lembradas é necessário reviver as imagens na ocasião do reconhecimento. Desse modo, se a memória está associada a uma luta contra o esquecimento, percebe-se a incontestável necessidade de lembrar daquilo que foi conhecido.

Neste aspecto, a memória e o esquecimento processados por Ricoeur podem ser aproximados do conceito de escritura em Derrida (2001), como tentativa de seguir um rastro para recuperar uma memória, um significante ausente que está em algum lugar. Essa forma de linguagem é mais compatível a uma escrita hieroglífica, pictográfica e ideogramática que não se prende a mesma atribuição dos signos alfabéticos e numéricos usados para designar alguma coisa ou objeto, compreendidos por uma palavra dada a eles. A escrita derridiana, demonstrada no conceito de escritura, é a emissão do gorjeio de um pássaro, do cricrilar de um grilo, de um lapso de memória que desliza na cadeia do significante.

A estruturação dessa experiência analítica se dá no reconhecimento do simbólico, significação que vem antes da compreensão e que exerce influência nas relações humanas; bem como, na função imaginária ou real que os objetos ocupam nas relações de compreensão. Pode-se conceber, por exemplo, que o jabuti, animal referencial para o povo Kokama, pode ser um quelônio, pertencente a ordem dos répteis com casco, segundo a biologia, mas, também pode estar associado às afinidades particulares deste povo. As elaborações podem ser inspiradas em interpretações tradicionais, formalizadas em termos de parentesco (pai e filho), inspirada em elementos da natureza (mar, água, fogo, ar e terra), ou, seguir regras determinadas por outros pontos de vista do povo Kokama (LÉVI-STRAUSS, 1989).

O ato de esquecer e recordar é uma movência própria dos desejos e comportamentos humanos que permitem a mudança e a adoção de novas perspectivas. O ato de recordar, voltar a falar sobre algo coloca em questão a retomada da afeição e da significação obstinada por determinadas atividades realizadas pelos ancestrais. Ao referir-se aos objetos que compõem a exposição do Museu Antonio Samias Jardeline Kokama explica o seguinte:

A gente recebe na forma de doação que vem de outras comunidades tradicionais do povo Kokama. [...] temos dentro do museu peças de Santo Antônio do Iça, Tabatinga, de Jutai, Tefê, então, a gente recebe através de doações. cada um tem um sentimento por cada peça que doaram para o Museu Antonio Samias (Entrevista, 2019).

A possibilidade de recordar com afeição chega a nos surpreender pois observa-se o esforço para resgatar uma dimensão esquecida. Quanto aos desencontros da memória que se busca recordar, a sua rememoração e narração remete a necessidade de repetição e recriação do mundo de acordo com o pensamento do povo Kokama. Diante da necessidade de ampliar os espaços de escuta pública e visibilidade, os museus indígenas apresentam uma estética não objetivável, na qual a invisibilidade, o debaixo, o encoberto de uma obra de arte e a visibilidade, são acessados em imprevisíveis aberturas.

Segundo o pensamento derridiano é no debaixo que se produz o desejo, a excitação, a fruição do invisível. No entanto, é neste contexto que pretendemos demonstrar que os objetos e as palavras deixam de ser meros transmissores para tornarem-se mobilizadores estéticos. Ao tratarmos sobre o processo que envolve a criação dos museus e os artefatos de caça e pesca do povo Kokama estamos falando antes de tudo, da variedade e complexidade da cena retratada. No acontecimento narrado, o Kokama retrata a si mesmo e a sua subjetividade.

No interior do Museu Kokama Antonio Samias, a parede com a pintura de uma cobra, nas cores preta e vermelha³⁸, empurra a quem olha na direção do desconhecido, estimula a reflexão sobre as perdas e invasões que cercam o entorno da pintura. Do mesmo modo, o desenho parte de uma reflexão e se inscreve num tatear. Parte de uma espécie de vista invisível constituinte da visão.

³⁸ O vermelho, *pitanin* na língua Kokama é a cor da energia.

Figura 18 - Desenho de uma cobra na parede do museu



Fonte: Daniela Trindade (2022)

A cobra com escamas vermelhas e pretas e o grafismo do uruá³⁹ possuem uma inscrição invisível que simboliza a importante presença das mulheres para a vida da comunidade e funcionamento do museu. O que se vê é o rastro diferencial que persiste no que se torna pintura. Motivados a evitar o esquecimento, os Kokama empenham-se por criar seus museus, lugares de memória para guardar signos, colecionar documentos, imagens e objetos que permitam acessar o mundo do devir e da diferença. Seu discurso aborda a estocagem das impressões, das inscrições (DERRIDA, 2001).

No texto intitulado “Mal de arquivo”, Derrida (2001) faz uma busca etimológica da palavra arquivo, ressaltando que sua origem advinda da palavra grega *arkê*, não abrange unicamente o princípio ontológico e histórico, de onde as coisas começam, mas também o lugar a partir do qual os deuses e os homens exercem sua autoridade (virtude), emitindo a ordem dada. Isto nos leva a compreensão de que todo arquivo emerge de um espaço instituído e de um lugar de impressão.

Derrida (2001) argumenta que o conceito de arquivo pressupõe a impressão de questões históricas, políticas e arqueológicas do poder. Enquanto escritura, marca, refere-se à abrangência tomada pelos textos, na esfera do saber e das práticas; e a impressão por questão de herança, a impressão ontológica que sucede uma narração falada ou escrita.

O nascimento do arquivo como documento que precisa ser arquivado num lugar que ocupa uma topologia privilegiada, se origina da ideia de *arkheton* grego: uma casa que era a residência dos *arcontes*, magistrados superiores, cidadãos responsáveis pela segurança do

³⁹ Pintura corporal feminina feita no rosto das mulheres

depósito. A estes primeiros guardiões cabia também o dever hermenêutico de interpretar os arquivos depositados sob sua guarda (DERRIDA, 2001). Logo, um arquivo sugere rastros, registros, interpretação e armazenamento dos mesmos, consignado e reunido em lugar seguro. Existem ainda os arquivos secretos, confidenciais, guardados sob os cuidados de seu arquivista, no caso desta pesquisa os próprios Kokama.

Lembro-me aqui do desapontamento que tive na minha primeira visita realizada ao CCS e Museu Vivo Antonio Samias em 2018, ocasião em que não fui autorizada a realizar os registros. O primeiro registro só viria no ano seguinte, em 2019. Assim, na narrativa de um museu, de um texto, de um poema, encontramos tanto um arquivo tradicional, peças de madeira, argila, redes e objetos de pesca, quanto um arquivo aberto que não diz tudo e desencadeia um mal de arquivo, *en mal de a'rquive* (DERRIDÁ, 2001), algo que precisa ser interpretado, lido e analisado (a escritura).

Derrida faz questão de explicar que no idioma francês a expressão *en mal de* pode significar algo que diferente de sofrer de um mal. É procurar incessantemente onde o arquivo está escondido. É dirigir-se a ele com desejo irreprimível de retornar à origem. Um desejo de retornar a pátria, saudade de casa. “Nenhum desejo, nenhuma paixão, [...] surgirá daquele que não está com mal de arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 119). Gerando a necessidade da revisita, da repetição. Neste caso, tem-se a impressão de que houve um esforço de sobrevivência que implicou na construção dos seres por cima de grandes vácuos.

Em geral, o esquecimento de cenas, impressões e vivências consiste a um bloqueio delas. Ao falar desse esquecido, o indivíduo quase sempre diz: Na verdade, eu sempre soube disso, mas não lembrava. Recordar, repetir e elaborar constituem a base do pensamento psicanalítico. Mesmo que o indivíduo não se lembre do que foi esquecido ou recaiado, ele atua com aquilo. Ele não reproduz o esquecido como lembrança, mas como ato. Mas o que, de fato, ele repete? Ele repete tudo o que foi imposto sem saber que repete através da fala, ou seja, não se trata de algo que é lembrado, mas repetido, assim como os afetos, sentimentos e até comportamentos do início da vida.

Logo, convém ressaltarmos que não basta recordarmos das coisas, porque existem alguns conteúdos no nosso inconsciente que nos são pouco acessíveis por estarem muito reprimidos, encobertos ou recaiados. Tomemos como exemplo os povos indígenas que repetidas vezes sofreram a repressão de sua língua, suas manifestações religiosas. Apesar de não recordarem dos afetos relacionados a essa repressão, os povos indígenas expressam-no pela atuação. A pessoa repete e reproduz uma ação sem saber o que está repetindo.

Vejamos aqui a contribuição dos estudos freudianos. Se Freud visualiza seus pacientes como atuando algo, é razoável pensarmos numa narrativa teatral. Nessa cena, o ator principal é o indivíduo, seu papel é repetir seu sintoma, o diretor é o analista, responsável por ajudar o ator a encontrar a melhor maneira de atuar e o dramaturgo criador das peças teatrais é o inconsciente. No viés clínico do psicanalista⁴⁰ é lícito afirmar que o paciente não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Quanto maior a resistência maior ainda será a atuação. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber o que o faz.

De acordo com as reflexões freudianas, para quebrar a malha de transmissão que gera as repetições coercitivas, seria necessário retomar desejos esquecidos. Portanto, ainda que estejam parcialmente esquecidos eles não podem ser ignorados, visto que é possível acessá-los pela recordação. Uma pessoa que experimenta a vida como uma repetição sem sentido, ou como repetições que chegam como imposições do acaso, estará preso a um presente que não passa. A análise cria condições para que o paciente compreenda pensamentos, sentimentos e fantasias.

O analista oferece a pessoa que está sendo analisada o ambiente receptivo para uma retomada do curso crescente de seu desenvolvimento emocional. Ao lado da recordação do que foi reprimido, abre-se espaço para a construção dos aspectos de si mesmo anteriormente congelados.

Se optarmos por visualizar o museu como um lugar de recordação observamos que ele agrega o entendimento de conteúdos que o tornam um arquivo capaz de trazer à tona vozes e reivindicações outrora reprimidas. Contudo, esse fenômeno resulta de um processo psíquico que reúne a interação com o ambiente e com o outro. Esta ação não pode resultar de uma museologia imbuída em organizar e ordenar o próprio passado, mas como movimento indispensável para inventar um novo futuro, a partir do presente.

O Museu Vivo Antonio Samias é antes de tudo rastro que fundamenta a construção, reconstrução e fortalecimento da memória pelo empenho de uma coletividade envolvida na manutenção de seus saberes e na celebração de seus ancestrais. É um lugar que se propõe a fazer cantar nas sombras, a experiência dos que vivem no lugar e se preocupam em reviver o mundo simbólico da memória que estava encoberto pela névoa do esquecimento.

Ricoeur (2007) assinala que ao tratarmos da memória coletiva de um povo o perigo maior, no fim do percurso, está no fato de uma determinada comunidade se vangloriar de sua

⁴⁰ Segundo Freud a psicanálise, é um campo clínico que investiga a psique humana através do inconsciente. No processo terapêutico o paciente passa por momentos de transições e descobertas, entretanto, às vezes os fatos descobertos sempre estiveram presentes sem que a pessoa fosse consciente dos mesmos.

memória fundadora comum, ao ponto de manejar, celebrar e ensinar essa história como história oficial. O ofício da História, explica Certeau (2011), é operar na combinação entre um lugar social, procedimentos de investigação científica e a construção de uma escrita.

Sem dúvida, pelo fato de buscar os rastros e vestígios passados deixados em diferentes temporalidades, o percurso de nossa investigação interdisciplinar, engloba as três formas de vestígios o rastros escritos, visuais e materiais que se tornam documento, arquivados e guardados para manejo e recordação depois que os relatos orais se tornam rastros psíquicos deixados por um acontecimento marcante.

No cenário delineado por esta pesquisa, o museu indígena Kokama, torna-se então, a marca física manejável que integra a presença e a ausência. A experiência dos Kokama é relatada através da exposição dos artefatos. A sua narrativa é mimese, imitação criadora de uma marca (*eikón*-ícone) distintivo da memória, nos quais se significam as afecções do corpo e da alma. O compromisso desta arte mimética é associar a marca à lembrança de um conhecimento.

Ora, o próprio museu Kokama atinge seu significado pleno quando narra o caráter temporal da existência dos Kokama. O fenômeno de documentar sua história, mitos e vivências na narrativa expográfica dos museus utilizando também, a língua de sua identidade tradicional, traz consigo a invenção, fundamental à tessitura da trama literária.

Acrescente-se que não só a linguagem literária serve de ponte entre um ser humano e outro, mas também, as impressões transmitidas pelo olhar e o toque nos artefatos, os sons e odores do ambiente, podem ser fixados como situações fora de uma pessoa, que lhe ajudam a tomar consciência das impressões dos sentidos em si. A capacidade de fixar essas experiências fora de si crescem na medida em que aumenta a necessidade de que sejam transmitidas em forma de signos. O ser humano “inventor de signos” (NIETZSCHE, 2001, p.249) é, ao mesmo tempo, o animal social que aprende a tomar consciência de sua capacidade de estabelecer ligações entre pessoas.

A narrativa do museu equivale, por assim dizer, a uma forma de comunicação, compartilhamento de recursos simbólicos de dimensões temporais implícitas nos conceitos: quem, como, por quê, postas entre o narrador Kokama e o observador que recebe e interpreta a obra, compreendendo através dela, a si mesmo e ao mundo Kokama.

Tratar da teoria da identidade na narrativa, a supor que ela tenha uma ou múltiplas identidades, é apontar aqui um campo de possibilidades para se pensar a relação da narração com a alteridade, questionando também, a construção de um lugar que falta às experiências do pensamento xamânico. Postos nesses termos, os museus vivos Kokama tornam-se portadores de uma enunciação coletiva que já não depende da história literária ou museológica e “preserva

os direitos de um povo por vir ou de um devir humano” (DELEUZE, 1997, p. 103) por ter sido feita por uma minoria indígena numa língua maior.

Nas últimas décadas do século XX, como parte do processo de fortalecimento étnico, os Kokama têm se mobilizado politicamente na criação de suas associações e na criação e manutenção do Museu Vivo Antonio Samias, como forma de conquistar autonomia e reconhecimento legal enquanto sujeitos étnicos. A ideia de estabelecer diálogos mais efetivos com o Estado democrático de direito, as universidades e o museu, tendo como participantes ativos os seus representantes legais (cacica, vice-cacique e presidente da associação) é uma estratégia para garantir o acesso às políticas públicas e a ampliação de seu legado cultural.

Poder-se-ia dizer que os artefatos de um museu podem inquietar o observador a um universo observável dentro de perspectivas sempre novas. Os seres e as coisas existentes no mundo sensível, projetam a sociedade para o seu fundo invisível, de tal forma que a aparição dos objetos culturais não fornece a ideia em si, mas, permitem o acesso a revelação dos fatos de um campo de visibilidade percorrido nas significações que o transcendem.

3.3. O Museu Vivo Lua Verde: a identidade viva do povo Kokama

No que consiste à compreensão dos museus indígenas Kokama temos ainda o Centro de Ciências Saberes e Museu Vivo Lua Verde de reconhecida interconexão com o Centro de Ciências e Saberes e Museu Vivo Antônio Samias⁴¹ pois nas suas paredes são retratadas narrativas míticas expressas por meio de desenhos, pinturas, entre outras expressões referentes aos saberes e modos de ser do povo Kokama. O Museu Lua Verde está localizado na entrada do bairro Cidade de Deus, na rua Francisca Mendes, antiga Curai, n. 116, em Manaus (AM) e foi inaugurado no dia 18 de junho de 2016, com o objetivo de realizar um trabalho pedagógico de vitalização da língua Kokama com crianças, jovens e adultos e investir no ensino bilíngue Kokama/Português.

⁴¹ Em Manaus, estes dois “museus vivos” Kokama são os primeiros a serem implementados. Em Manaus, estes dois museus vivos Kokama são os primeiros a serem implementados num projeto de parceria entre as comunidades Kokama e o Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, que ganhou força por tornar os indígenas protagonistas da sistematização e organização de próprios seus saberes tradicionais. Ver em: RUBIM, 2017a

Figura 19 – Museu Vivo Lua Verde

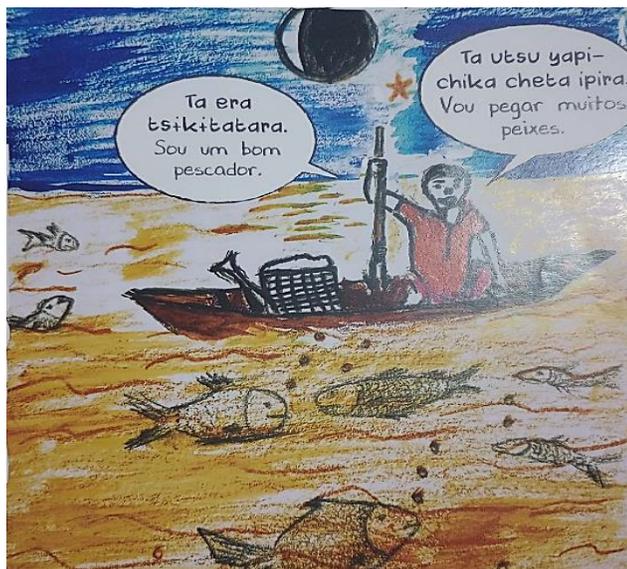


Fonte: Almeida e Oliveira (2017, p. 275).

A criação do Centro de Ciências, Saberes e Museu Vivo Lua Verde foi pensada pela professora Altaci Corrêa Rubim em parceria com o Programa da Nova Cartografia Social-PNCSA, para o desenho e pintura do ambiente. Os artistas que produziram e pintaram os desenhos foram: Claudionor Bentes Vieira, Cristovão Lopes, Célia Rossi (artista plástica e professora) e Altaci Rubim (RUBIM, 2017a, p. 155). O ambiente do Centro é todo desenhado com temas que envolvem a pescaria com timbó, a pescaria com malhadeira e as histórias antigas Kokama, o jabuti, o veado, o jovem garça e a mãe dos peixes.

Além de dar nome ao museu, Lua Verde também é uma história em quadrinhos (HQ), cujo significado é *Ikia Yatsi era tsiki, aya, yatima*. (Lua boa para pescar, caçar e plantar).

Figura 20 - Imagem da história em quadrinhos



Fonte: Rubim (2015a)

Os Kokama acreditam que quando a Lua Verde toca na água do lago, o lago fica propício para a pesca de piranha, sardinha, pacu e surubim. Quanta a Lua Verde toca a mata, o miolo das caças fica macio e bom para caçar. A comunidade Kokama fica feliz e se reúne para comer peixe assado.

No catálogo do Museu Lua Verde é possível observar alguns dos temas que compõem o acervo de imagens iconográficas. A seguir a pintura de parede que representa o diálogo de crianças Kokama com um boto.

Figura 21 - Pintura o boto e as crianças



Fonte: Almeida e Oliveira (2017, p. 277).

Na imagem apresentada acima encontra-se pintada na parede do museu e ilustra o encontro de três crianças com um boto. Conta-se que um dia três crianças entraram uma canoa e foram tomar banho no rio. Ficaram pulando na água e demoraram a voltar para a canoa. As crianças ficaram sem força para voltar para casa remando. Elas começaram a chorar e um boto apareceu. O boto perguntou-lhes: - O que estão fazendo? As crianças responderam: Nós não temos força para voltar para casa remando nossa canoa. O boto falou: - Está bem, eu vou ajudar vocês.

Figura 22 - Pintura da pescaria com timbó

Fonte: Almeida e Oliveira (2017, p. 277).

A ilustração demonstra que antigamente os Kokama faziam pescaria com timbó. Os líderes eram encarregados de avisar as pessoas em suas casas para participarem da pescaria. Eles preparavam o timbó. Eles dividiam o timbó entre os membros do grupo. Hoje os Kokama não pescam com timbó.

A pesca é feita com tarrafa, malhadeira e canoas. Realizada de maneira individual ou grupal, as técnicas tradicionais de pesca desenvolvidas pelos homens Kokama demandam maior tempo de trabalho, inclusive, por envolver a confecção dos próprios instrumentos de pesca: anzóis, espinhel, arcos e flechas. Esse pode ser o motivo pelo qual a história mítica da mãe dos peixes enfatiza a relação entre o grande pescador Kokama e espírito que nutre os rios e lagos de pescado. Abaixo tem-se a imagem da Ipirakanamama, mãe dos peixes.

Os peixes são elementos importantes uma vez que eles aparecem no contexto cosmogônico da origem dos humanos e são possuidores de alma, pensamento, vida social e as mesmas qualidades e capacidades dos seres humanos. Todavia, Barreto (2013) na condição de estudante de Antropologia, depois de muito investigar, chegou a uma conclusão muito simples, a saber, que nas cosmologias Tukano, peixe não é gente, os peixes são bichos que povoam e

circulam nos ambientes e gozam da proteção e cuidados dos *wai-mahsã*⁴² (humanos invisíveis). Uma característica interessante destes espíritos é que eles se revoltam, quando suas residências são ameaçadas ou destruídas pelos humanos, em consequência disso lançam doenças, seduzindo e raptando as mulheres para seu domínio.

A comunicação entre os humanos e os *wai-mahsã* se dá através do uso da bebida *kahpi*, feita do sumo de cipó, ou de *wihô* (paricá) especial, uma espécie de rapé vegetal, durante as grandes festas de *dabucuri*, preparadas cuidadosamente para tal finalidade, pelos especialistas. Para se relacionar com estes espíritos os humanos precisam adotar alguns gestos de boas maneiras. O espaço-terra, o espaço-água, espaço-floresta e espaço-aéreo são as casas dos *wai-mahsã*. Por isso, para fazer uso e mesmo circular por esses espaços (casas), os humanos precisam pedir “licença” a eles.

Na tradição Kokama a explicação para a origem do povo Kokama provém de um ser aquático. Abaixo tem-se a imagem da mãe dos peixes.

Figura 23 - A pintura da mãe dos peixes



Fonte: Almeida e Oliveira (2017, p. 276).

⁴² Assume diferentes formas por meio da dinâmica de troca de roupas, podendo assumir uma roupagem de peixe, ora assumindo a condição de pássaro, e ora assumindo a condição humana. identificados e classificados, em conformidade com os quatro grandes espaços que compõem o cosmos: terra, floresta, ar e água. Ver em Barreto (2013).

A mãe dos peixes é mais um Ente sobrenatural integrante do universo mítico do povo Kokama e guardiã do *Mukuika Kuarachi*⁴³, segundo mundo onde vivem os pacus, sardinhas, piranhas e outros peixes que servem de alimento ao povo Kokama. Essa expressão iconográfica assim como as demais presentes no museu representam a forma a estratégia de resistência e de afirmação e reafirmação da identidade Kokama em Manaus. O Museu Lua Verde é mais um ambiente que oferece possibilidades para que um público amplo entre em contato com o simbólico da cultura Kokama.

Nessa perspectiva, a manifestação da identidade étnica se apresenta a partir de artefatos visíveis aos olhos do observador, na oralidade atualizada na narrativa dos agentes sociais: bandeiras, artesanatos, pinturas, danças, músicas entre outros sinais: língua, mitos e história da localidade de origem. As histórias antigas Kokama são lembradas por meio de dramatizações dos mitos e antigas histórias Kokama, das aulas da língua Kokama.

Uma destas histórias apresenta-se a Mãe da água, dona do primeiro mundo e aquela que decide quando vai ocorrer a crescente e vazante dos rios, lagos e riachos onde a cobra grande permanece segurando os cinco espaços. A imagem apresentada abaixo foi retirada do volume 1 do livro *Yawati Tinin* destinado ao estudo da língua Kokama.

Figura 24 - Mãe da água



Fonte: RUBIN, 2015, p. 78

⁴³ Os Kokama chamam cada um dos cinco espaços *Kuarachi* (mundo). No *Wepe Kuarachi*, primeiro mundo vive a mãe d'água. No *Mutsapirika Kuarachi*, terceiro mundo vivem pessoas, plantas, árvores, os seres espirituais e os animais. No *Iruaka Kuarachi*, quarto mundo vivem as almas boas as aves e as estrelas. É o caminho por onde chegam os mortos da terra. No *Pichka Kuarachi*, quinto mundo, é espaço onde se encontra o Deus *Iwatin Papa* que vive acompanhado de *Uruputini Mama*, mãe dos urubus. Ver em Rubin, 2015.

É neste espaço que ela acompanha os outros seres, a onça preta, as mães das arraias e as mães dos tracajás. A Mãe da água diz: - *Kakiri ahanga! Tsa Kuarachi erapakai! Vivo aqui! O meu mundo é lindo! Tsa tseta unipan parana! Tsa tseta tima parana unipan!* Eu quero rio cheio de água! Eu quero o rio com menos água ou seco!

Outra importante guardiã da cultura Kokama é a Ipira mama (mãe dos peixes) que divide este espaço com os peixes como pacu, sardinhas, tracajás, cobras pequenas e outros.

Figura 18 - O desenho da mãe dos peixes no livro Yawati Tinin



Fonte: RUBIN, 2015, p. 80

A *Ipira Mama*, mãe dos peixes, guardiã do segundo mundo se relaciona com os *Ikuan*, curandeiros, pajés e *payun*, feiticeiros, para transmitir mensagens boas e ruins às pessoas e exerce um importante papel como mito de origem do povo Kokama. Segundo a crença Kokama ela mora dentro rio e gosta de buscar seu marido.

Conforme se observa no relato do mito de origem dos Kokama⁴⁴: contam os ancestrais que um certo dia, um homem pescava no rio quando uma presença chamou muito a sua atenção. O homem pensou que estava tendo uma visão, mas, era algo que ele não podia acreditar.

O homem percebeu que havia uma mulher-cobra flutuando sobre a superfície da água. Mesmo admirado com essa visão, o homem não se assustou com o que viu, pelo contrário, ficou encantado com tamanha beleza. Decidido a se aproximar, o homem pediu para que a mulher saísse do rio. Entristecida com o pedido a mulher disse: - Eu sou *Ipira Mama*, não posso sair

⁴⁴ Ver em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=272awTMjPFE>. Acesso 02 mai. 2022

da água, a menos que tu me tires e me leve para a terra. Ao dizer essas palavras a correnteza começou a arrastá-la e o homem desesperado, empregou toda a sua força na tentativa de puxá-la para a margem do rio.

Figura 19 - Vídeo mito da origem do povo Kokama



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=272awTMjPfE>

No momento em que a mulher estava sendo retirada das águas ela passou a transformar-se em diferentes animais. Nesta ocasião, o homem resolveu soltar a sua amada, deixando-a voltar para as águas. Ao entrar novamente na água, a mulher transformou-se numa imensa cobra gigante. Sem desistir e sem perder a confiança, o homem passou a olhar para a mulher com todo o seu amor, libertando a sua amada do encantamento. Para a surpresa de todos, a mulher cobra transformou-se em gente, e assim, o homem e a mulher ficaram juntos, dando origem ao povo Kokama, um povo que tem respeito pelos seres vivos, pela água e pela floresta.

Na visão de Eliade (2010) a presença do réptil é vetor da instabilidade e do caos nos sistemas religiosos mesopotâmicos. No caso aqui observado a narrativa apresenta uma mulher que também é cobra que corteja e é cortejada, por um pescador, na margem de um rio. Além disso, a narrativa descreve que ao ser puxada das águas ela transforma-se em vários animais.

Na história da mulher serpente que se transforma em vários animais encontramos, então, as noções de poder de poder da palavra e necessidade de narração. Esse ítem culmina do reconhecimento da heroína. Hoje, aliás, os desenhos e escritas sobre esse e outros mitos demonstram o gesto de gravar caracteres escritos para reinventar os gestos miméticos tradicionais. O papel do narrador Kokama é catar uma narração nas ruínas da narrativa e recolher uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.

Cabe a este narrador:

o recolhimento dos grandes feitos, o apanhado “de tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Ao narrador Kokama cabe a responsabilidade de transmitir, lembrar e rememorar as ressurgências dos mitos, agindo sobre o seu presente. Retomemos a imagem da cobra, as reflexões voltadas para o que podemos chamar de fusão e integração entre o cristianismo pagão, o pensamento africano e o pensamento indígena é o que projeta a alteração na imagem da personagem do mito. Para Torres (2005, p.200), “[...] a imagem sobrevive através da memória e emerge com todo o vigor [...] pelo tempo histórico. A força da tradição e de determinados períodos históricos exigem o retorno de signos, ideias e imagens [...]”.

Neste ponto consideramos a importância de nos voltarmos com mais atenção ao tema da espectralidade, dos elementos culturais antigos que estão presentes entre nós na forma de espectros, imagens, cristais de memória dotados de originalidade e repetição. Aby Warburg (2015) explica que tais imagens compõem a nossa memória na forma de *Nachleben der Antike*⁴⁵, numa vitalidade das formas antigas que sobrevivem em memórias de lendas e mitos que já existem desde a antiguidade.

Trata-se de um repertório de gestos arcaicos que consiste no desejo de expressar a identidade do autor, como são o caso dos autores de pinturas rupestres que deixaram as mãos impressas em paredes de cavernas, ou mesmo, na continuidade vital e emoções expressas nos mitos renovados, na composição de artistas que usam imagens idênticas as outras.

Sobre a narração do mito da Ipira Mama pode-se pontuar que a repetição exata do gesto é uma fórmula de emoção perfeitamente preservada como fóssil. É o gesto mais recente de uma matriz antiga. Ao narrar o mito os Kokama expressam seu orgulho e conhecimentos. Apresentam suas narrativas e objetos para preservar para sempre a sua origem, seus costumes e sua história. A trama de amor é outro aspecto que parece antecipar o gesto contemporâneo dos grandes romances que a nós aparenta ter se estabelecido depois, por decorrência dos livros, novelas e filmes.

⁴⁵ A palavra alemã *Nachleben* significa literalmente pós-vida. Usada por Aby Warburg na expressão “*Nachleben der Antike*” (pós-vida da antiguidade) ela expressa uma continuidade vital ou a permanência de uma vitalidade. Torna-se portanto um conceito específico do pensamento de Warburg aplicado às Ciências da Cultura e a seus estudos da imagem. Ver em Serva e Baitello Jr., 2018.

Há, no entanto, uma questão revisitada nos estudos da imagem e da arte que é o gesto. Não se pode conceber as tramas dos seres mitológicos sem observar as semelhanças de seus gestos, comportamentos e tramas amorosas com as peripécias dos deuses gregos. Da mesma forma o romance Kokama não existe sem o drama amoroso que envolve a sedução de um homem por uma mulher serpente encantada que é a marca preponderante desse amor complicado.

Na literatura pagã matricêntrica, explica Torres (2005, p. 76), a serpente é símbolo máximo da sabedoria [...] além de representar a fertilidade é capaz também de se transformar. No que tange à contribuição do pensamento religioso que cerca a compreensão da Mãe dos peixes, observa-se que para o povo *Shona* (etnia majoritária do Zimbábue) a sereia marítima *Kianda*, de origem angolana é a mais poderosa de todas as sereias. Trata-se de um ser sobrenatural que vive nas águas doces, atraindo as crianças para as suas águas com a finalidade de ensinar-lhes conhecimentos e adivinhações (PARADISO, 2011). A imagem da cobra é associada ao paganismo⁴⁶.

Derrida (1994) adverte que as questões relacionadas à imagem merecem um tratamento espectral, visto que o encantado não morre, está sempre a retornar. Foi esse tipo de energia psíquica primordial que levou Warburg, em 1895, aos Estados Unidos para pesquisar o ritual da serpente dos índios pueblos, designação atribuída ao conjunto de diversas etnias do oeste norte americano. Os cultos dessas etnias eram vistos pelo autor como manifestações vivas, em plena passagem do século XIX para o XX, de uma concepção de mundo similar àquelas dos povos gregos e latinos da Antiguidade.

No decorrer de seus estudos atentos sobre um ritual da etnia Moki praticado com serpentes vivas Warburg (2008, p.12) conclui que:

Na dança da serpente esta não é sacrificada, mas transformada em mediadora, através da consagração e da dança mimética, e enviada de volta junto às almas dos mortos para que, em forma de raio, provoque a tormenta no céu. [...] no que concerne as culturas primitivas, o mito está intrinsecamente entrelaçado com as práticas mágicas.

⁴⁶ Na iconografia medieval do pecado original, durante muito tempo prevaleceu a imagem de Adão e Eva ao lado da árvore do conhecimento do bem e do mal e a serpente olhando para Eva. A serpente que induz Eva a pecar passou várias vezes a ser figura com feições femininas, representada com as mesmas feições da mulher, criando assim uma relação especular e por consequência certa identidade entre as duas personagens. Ver em: Franco Júnior, 2020.

De fato, é possível verificar algumas variações do papel da cobra entre os povos indígenas (VIDAL, 2009). A antropóloga Lux Vidal relata que entre os Karipuna a cobra é um ser que deve ser mantido aprisionado na montanha Cajari, com o objetivo de garantir a segurança da aldeia.

No drama amoroso Aruá, de Rondônia, narrado no livro “Moqueca de Maridos”, de Midlin e Narradores (2014), a sereia, *serek-á*, jiboia, mãe de todas as jiboias é uma moça que não gostava do marido e muda de ideia após o episódio em que o marido despeja uma mistura de leite de seringueira e paxiúba contra o seu corpo. A coceira provocada pela resina levou a mulher a se lançar no igarapé transformando-se em metade gente e a metade de baixo cobra. O mito narra que a mulher morava no porto, no fundo do rio. A história tem seu desfecho com o choro arrependido do marido, que após ser engolido pela mulher-cobra é vomitado por ela, transforma-se em cobra encantada. Dentro d’água ele já é meu marido diz a mulher cobra. Antes dessa mulher que se transformou em cobra não havia nenhuma espécie de cobra.

A simbologia particular da Mãe dos peixes procede de uma fusão entre a simbólica geral da Mãe d’água e a cobra grande para a geração de uma divindade marinha que reúne a composição do animal-humano, ícone que preside à imensidão das águas dos rios. A própria problematização da linguagem iconográfica presente na parede do Museu Antonio Samias, na narrativa oral e no material didático é um demarcador da importância da cobra para a estruturação da ancestralidade, fortalecimento da história e da cultura deste povo.

O registro do mito da Ipira Mama no I volume da coletânea de livros didáticos intitulados *Yawati Tinin* é um grande empreendimento na consolidação do ensino da língua e cultura Kokama. A imagem da Ipira Mama, mulher cobra também, chamada de mãe dos peixes agrega o aspecto materno e protetor é acrescido por sua façanha e sutileza na busca por um parceiro. A mãe cobra que vive na água é aquela que zela por todos os seres da floresta.

Quanto a imagem da grande serpente, sua presença não é uma especificidade amazônica. Em termos de dimensão sagrada, a Mãe dos peixes possui conhecimentos entrelaçados a critérios diferentes formas de apreensão do mundo. O ato de compartilhar essa história através dos desenhos e artefatos permite que esse conhecimento, que é vivido ritualmente, seja narrado para os visitantes. No Golfo do Benim e Suriname, a antiga *Mami Wata*, nome que intitula a heroína feminina do século XV ao XX, hoje é mãe das águas.

A ideia de reunir aspectos de sereias marinhas à composição humano-animal como expressão da transformação somada a iconografia da serpente que cintila na margem do rio é o ápice de um espetáculo mitológico. De uma maneira ou de outra, o mito é um instrumento de identificação coletivo que é vivido em cada narração. Ao evocar a presença dos personagens

dos mitos, o indivíduo torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico para reviver o espetáculo da obra divina.

Ainda que o referido texto não trate sobre a sexualidade feminina, sua narrativa sugere a abertura para um mundo onde a mulher transgride as regras e entra em contato com um humano. *Ipira Mama* a mulher-cobra vem namorar um homem na margem do rio. O drama amoroso envereda pelo caminho da abundante floresta de imagens de um tempo mítico em que homens, mulheres, animais e plantas convivem e se relacionam de forma simétrica, com base na troca e reciprocidade.

O aspecto Kokama da Mãe dos peixes traz a força vital do poder feminino na maternidade e na afinidade com o ambiente aquático. A mulher detém um título de prestígio. Embora não possua calda de peixe, a *Ipira Mama* de cabelos castanhos, longos e lisos, parece ter sido marianizada e embranquecida. Houve cristianização? Talvez, mas o aspecto materno e dócil de sua representação iconográfica irrompe no romance com um pescador.

Mesmo com projeções ditas ocidentais, a Mãe dos peixes é um ser sobrenatural projetado na observação, análise e investigação dos povos ameríndios. O ícone habitante da água doce é o responsável por manter a fecundidade dos rios para o cultivo de alimentos e a pesca. Há aqui uma intenção classificatória que demarca a existência de realidades múltiplas, o tempo desse mundo no qual os Kokama são professores, antropólogos, pesquisadores e o tempo do segundo mundo, onde vivem os encantados e os bichos.

De acordo com Mindlin (2014) a narração dos mitos é um importante caminho para a afirmação cultural, para enobrecer a riqueza da diferença entre sociedade e manter as tradições. É nesse sentido que os CCSs e Museus Vivos Antônio Samias e Lua Verde desempenham importante mecanismo de recordação da origem e fortalecimento cultural.

Na literatura mitológica Kokama os enunciados são coletivos, mesmo quando o movimento da linguagem apresenta traços da subjetividade singular. Os classificadores concretos (animais e plantas), são associados a classificadores simbólicos, o poder que faz encher e secar os aquíferos naturais. Sob sua forma sensível esses classificadores concretos atestam que foi resolvido um problema ecológico e ambiental.

No seu afã de guardiã, a principal tarefa da mãe dos peixes, mãe dos tracajás e das arraias é tomar conta deste mundo e impedir que *Mui Watsu*, cobra grande, saia para destruir os outros mundos (RUBIM, 2015b). *Mui Watsu*, cobra grande, é o espírito de um feiticeiro que matava muitas pessoas sem motivo, por esse motivo foi cumprir sua sentença no fundo das águas. Ao transformar-se na cobra grande o feiticeiro rola da água e fala: “*Tima, tima, tima! Wepe kuarachi iriwa!* Não, não, não, um dia voltarei.

Trata-se de um sistema de classificação e caracteres que se concretizam através da observação atenta e detalhada, plenamente voltada para o concreto. A criação do museu do ponto de vista dos imperativos políticos e culturais do povo Kokama investe na compreensão e identificação do Kokama como uma identidade por desvio, numa “reação de fuga das redes binárias” (CASTRO, 2000, p. 17) e dos axiomas de significação, cultura e política. As narrativas míticas e rituais constituem o paradigma ético-estético da cartografia cognitiva Kokama, a partir do qual, eles se posicionam e tentam gerir suas pulsões e inibições.

Essas posições e experiências vivenciadas pelos indivíduos emergem da “fronteira” (BHABHA, 1998, p. 63) das interações culturais e vivências com outras singularidades. A apropriação de signos, desorientação e distúrbio de direção são realidades recorrentes dessa transição entre o presente e o passado, a inclusão e a exclusão. O que emerge das narrativas de suas existências fronteiriças é um confronto com a identidade, em que o enquadramento mimético da imagem escapa à vista deixando um rastro da presença, uma mancha, um signo de resistência.

A memória não é uma impressão deixada pelas coisas passadas, mas uma imagem que sinaliza o anúncio de várias linhas de tempo. Esse “[...] passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente” (DELEUZE, 2003, p. 55). Esses elementos que ligam o agora e o mundo simbólico antigo não se formam na aura da novidade, mas sim no hábito e na recordação, de onde emerge um universo de memória diferentes (BENJAMIN, 2009).

Devido a essa condição, o objeto do mundo social, semiótico e musealizado, fica suscetível a ser percebido e interpretado de várias maneiras, porque sempre compõe uma parte de indeterminação e imprecisão. Os diferentes usos do mesmo signo provem de uma pluralidade de visões e mundos desconhecidos, isso torna os signos diferentes, não homogêneos e suscetíveis a outras preferências e objetos completamente diferentes, decifrados com esforço sujeito ao fracasso. Na perspectiva de Deleuze (2003, p. 85) o signo “não se reduz ao objeto, mas ainda está parcialmente contido nele”.

O sentido sempre implícito, equívoco e complicado do signo não segue leis mecânicas entre as coisas, nem comunicações voluntárias entre os espíritos. Tudo existe numa zona fronteiriça em que adentramos como iniciantes e aprendizes para interpretar linguagens secretas e hieróglifos. A interpretação dos signos é um esforço exercido pela pressão, mobilização e animação das faculdades da inteligência, da memória e da imaginação. Os corpos em si, sejam vegetais ou astrais, já são linguagem. O silêncio, a mímica ou a face de uma pessoa só se elucidam sob a condição de serem interpretados (DELEUZE, 2003).

Os signos, o sentido e os aprendizados obedecem a esses mundos a quem são seus legisladores. A considerar essa perspectiva, o museu não é apenas um edifício ou construção repleta de objetos materiais. Envolve o esforço para a busca da interpretação e tradução dos signos sensíveis e coloridos do mundo da Arte e da estética. Sobre essa busca por decifração e encontro, Aparecida assinala que o Museu Antonio Samias:

representa o princípio e continuidade da história, pois com este Museu as pessoas podem entender a história e descobrir suas raízes, assim como eu que antes não conhecia qual povo eu era oriunda, hoje tendo um espaço que preserve toda essa história e legado também as novas gerações podem crescer respeitando e conhecendo tudo sobre o nosso povo Kokama (Entrevista, 2021).

Essas construções funcionam como base para as lutas simbólicas pelo poder de produzir e de impor uma visão de mundo, diante de outra visão já legitimada no mercado de bens culturais. O poder simbólico reside numa relação de interação que produz a crença na legitimidade dos discursos e das pessoas que os emitem. A articulação dessa forma de discurso faz parte de um estilo de vida incorporado, intimamente relacionado aos usos do corpo e do tempo que “definem adequadamente este estilo de vida” (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p. 216), como dimensão da existência corporal.

A considerar o ponto de vista hermenêutico de Ricoeur (2000), o museu é aqui apresentado com uma estratégia de discurso que revela a potência criadora da linguagem e o poder de experimentar uma imaginação e pensamento pela ficção. Esta instância revela o caráter fundamentalmente linguístico da experiência de narração literária e museológica, pela qual “o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade” (RICOEUR, 2000, p.14). A função da metáfora é sugerir uma aproximação repentina entre coisas que parecem distantes.

Deslocar a ideia de metáfora para o campo da museologia, consiste em dizer que os objetos e a narrativa expográfica evidenciam quando significam as coisas em ato, quando mostram a vida comunicada e animada por um objeto, um artefato, uma história. Desse modo, a estratégia de discurso do museu como instrumento narrativo põe em curso, o poder de visualizar, animar e atualizar os modos de existência que emergem em meio a contingência da vida cotidiana. Ora, a articulação entre a retórica e a poética são deslocados para o corpo argumentativo dessa tese no intuito de compreender e explicar a representação das memórias e vivências humanas configuradas na trama museológica.

A ficção no entendimento de Castro (2018), consiste em tomar as ideias indígenas como conceitos, cuja existência é dotada de significação filosófica. A experiência antropológica e etnográfica proposta nesta tese, começa por afirmar a equivalência de direito e a pressuposição recíproca entre os mitos (CASTRO, 2018, p. 220) dos nativos e a racionalidade ocidental do museólogo, do antropólogo e do pesquisador. Tratar as ideias indígenas como conceitos consiste, pois, em tratá-las como personagens conceituais, cognições individuais, representações coletivas, reproduzidas nas concepções indígenas sobre o museu, os objetos museais e a narrativa expográfica que eles articulam.

Mais adiante, retomaremos o debate sobre as causas e consequências da presença e ausência, lembrança e esquecimento que inclui “não apenas [...] o enunciado da fala e suas lacunas, mas também a compreensão daquilo que faz falar, de quem fala e do lugar de onde se fala” (CHAGAS, 2000, p. 43). Na linguagem quase espacial na qual a questão é expressa, as coisas requerem uma resposta em termos de lugar de memória, o que revela uma quase espacialidade e poder atribuídos a imagem-signo e seus significados, de fazer referência às coisas futuras, que não são ainda (imagem antecipatória), e fazer menção a coisas passadas, ainda existentes na memória (RICOEUR, 1994).

Discorrer sobre a narrativa dos museus vivos Kokama implica em lidar com manifestações culturais, individuais e coletivas que emergem de um *bricolé* cultural, que, longe de ser estático e linear, se encontra permeado de conflitos, disfarces e deslocamentos, característicos de sua *diférance*.

A escola, o museu e a universidade, longe de serem o lugar de retirada desses indígenas, servem-lhes para um duplo fluxo, o de um intelectual, nômade e escritor que apesar de estar afastado de sua comunidade, se vincula ao campo científico, político e social. O exercício da ciência, da arte ou da museologia por estes indivíduos pertencentes a uma minoria, aciona a tentativa de forjar os meios para a criação “de uma outra consciência [...], sensibilidade” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 27), afetos e *perceptos*.

A utilização do museu pelo povo Kokama não consiste em subsumir a forma de organização do conteúdo-expressão a uma ferramenta, mas sim uma máquina de poder, expressão social, técnica, científica, coletiva e semiótica que constitui a formação de potências e conecta atos linguísticos, perceptivos, mímicos, lúdicos, afetivos e gestuais (DELEUZE e GUATTARI, 2000). O museu é uma formação de potência que serve de espaço para a constituição das línguas e das ferramentas, quanto para seus usos e suas comunicações.

Nossa pesquisa com o povo Kokama e o Museu Antonio Samias como potência pensamento xamânico está inspirada na ancestralidade, nos animais e espíritos da floresta. É o

artesão indígena nossos companheiros na escrita e interpretação dos objetos e narrativas mencionadas nesta tese. Esta tese é, portanto, nossa demonstração de gratidão e brado de reverência ao legado dos artesãos Kokama que tecem os fios da malhadeira de sua história e de sua cultura com os mais diversos materiais.

Considerações finais

Nos voos que inter cruzam vivências em busca do horizonte para a concretização desta pesquisa, faço trajetórias precisas e silenciosas como o faz a simpática coruja buraqueira, a fim de despistar as adversidades, clarificando os pensamentos, as ideias e os propósitos de perseguir o para além e fugir do ser subsumido.

Recordo o incentivo da professora Iraildes Caldas Torres, nas aulas sobre pensamento social na Amazônia que despertaram em mim o olhar sensível para a pesquisa interdisciplinar. No percurso desta caminhada de pesquisa as leituras de fenomenologia, debates e livros me deram subsídio para elaborar a tese. A interdisciplinaridade pulsa forte no coração e me impulsiona a ter maior determinação, responsabilidade e precisão que convém a uma pesquisadora.

O religar as coisas, que surgiram tão cedo em minha vida, de forma incontida, contradizendo as vivências com o ambiente da escola, da universidade, da igreja e da família se tornou o meu *a priori*. O desejo e a curiosidade de me procurar e procurar os outros, de me conhecer e conhecer os outros dos outros é que me move nesse labirinto sem fim. Sob a orientação da Prof^a. Dra. Iraildes Caldas Torres, no decorrer das Atividades de Pesquisa, me senti instigada a questionar o que está para além das fronteiras do inanimado, do palpável e utilitário, a fim de apreender o que torna os museus lugares de exposição performática da cultura do povo Kokama. O título, problemática entre outros pormenores da tese, amadureceram no percurso das orientações de pesquisa, diálogos e leituras partilhadas.

Em 2019, a suspensão das aulas presenciais e a aplicação do modelo de ensino on-line nos colocou diante de mais um desafio, a utilização de recursos tecnológicos, aplicativos de mensagens e redes sociais, como ferramentas de ensino e pesquisa de campo indispensáveis a realização das atividades de pesquisa. Em casa, acompanhávamos dia a dia os noticiários e reportagens apresentando o aumento constante de adoecimentos e óbitos ocasionados pela Covid-19. Neste contexto tenso e alarmante, nós, pesquisadores, mantivemos o acompanhamento remoto e passamos a seguir protocolos e medidas de segurança e prevenção à Covid-19, dando prosseguimento à coleta de dados, com devida atenção a estética empregada pela arte *bricoleur* Kokama.

Diante disso, verificamos que os sentidos e a estética que norteiam o museu indígena Antonio Samias envolve não somente o espaço físico e os artefatos, mas, as narrativas orais, escritas, as literaturas Kokama, a escola, a aldeia, o barracão de reuniões e todo o entorno do

museu. É, pois, a percepção sensível que nos põe diante deste momento de reflexão, que nos permite acessar a movência das coisas.

Como primeira hipótese comprovada percebeu-se que o museu enquanto produção de narrativa expositiva, jamais será traduzido de maneira absoluta, visto que existem possibilidades abertas para construir a expressão. A segunda hipótese comprovada ratifica a criação dos museus vivos Kokama pelos indígenas residentes na cidade de Manaus, fazem uso da narrativa museológica estabelecida para criar os seus próprios museus indígenas como estratégia de reivindicação política por educação diferenciada, demarcação de território, visibilidade étnico-cultural e representação simbólica.

A questão crucial deste estudo certifica que os Kokama fortalecem a sua existência por meio da criação de seus museus vivos, a despeito dos olhares da cientificidade ocidental, não como enfrentamento, mas, na busca da soberania de si para consigo e de seu grupo étnico. Isto ocorre quer seja pela via da historicidade de sua resistência, ou pelo caráter a-temporal de seu imaginário, para, assim, garantirem a continuidade da etnia.

A pesquisa acerca do Museu Kokama Antônio Samias do povo Kokama na Comunidade Nova Esperança do Brasileirinho, na cidade de Manaus, me permitiu questionar o que está para além das fronteiras do palpável e utilitário, a fim de apreender o que torna os museus lugares de exposição performática da cultura do povo Kokama. Além de que permitiu discutir sobre a identidade, resistência e participação ativa de lideranças indígenas na incorporação de identidades múltiplas. A travessia do povo Kokama não se concretiza na metamorfose humano-jabuti, humano-lobo, a sua sina é transitar, mover-se, experimentar novos espaços, diferentes linguagens, não vivenciados por seus ancestrais.

Se, no entanto, eu olhar o museu, conhecendo a sua estrutura a partir do que me dizem os museólogos, educadores e antropólogos o definem, posso antecipar as percepções que esse museu me dará. E a cada visita, ao andar por ele e entrevistar os seus criadores percebo coisas e detalhes que eu não havia percebido antes. Equivale a dizer que o mundo percebido pelos participantes de nossa pesquisa comporta relações e um tipo de organização que me conduzem a perceber não apenas a face que se coloca diante de mim, mas o que se coloca no entorno, as histórias do percebido.

Com base nesse resultado, consideramos que a criação de museus por povos indígenas na Amazônia e no Brasil é uma área ainda em construção, tendo muito a avançar. O desafio parte da necessidade de ampliar os estudos voltados para o papel dos indígenas na criação de museus na cidade de Manaus, no Amazonas, além de contribuir como fonte bibliográfica para outros pesquisadores que desejarem se debruçar sobre o tema. A intenção é também contribuir

com os Kokama na divulgação de sua poética narrativa, frente às interferências políticas, econômicas e sociais das ações governamentais brasileiras.

Diante de tudo isso, não pude conhecer o museu sem me permitir atravessar pela aldeia que o entorna. Cada membro daquela comunidade é uma parte da ontologia do museu Antonio Samias, cada criança, cada mulher ou idosa. Hoje, me olhando no espelho enxergo grafismos em minhas mãos, são as marcas de minha jornada pela cosmologia Kokama que se desenham em meus dedos, os mesmos que escrevem essa tese. Não sou mais a mesma pessoa de quatro anos atrás, durante esse período a vida fez de minha história uma odisseia; perdi meu pai e ganhei uma neta. Também precisei entrar e sair de visitas a psiquiatras e a psicólogos, meu corpo exausto declama as palavras dessas considerações como um verso de missão cumprida. Obrigada vida, obrigada povo Kokama, obrigada meus filhos, meu marido, professora e obrigada senhor jabuti.

Referências

ABREU, Regina. **Museu, Identidades e Patrimônio Cultural**. R. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 7, p. 121-143, 2008.

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, palikur, Galibi-Marwoto e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, Priscila; DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol e BORGES, Luiz C. (Org.). Rio de Janeiro: **Museu de Astronomia e Ciências Afins**. 2012. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/03-ciencias_e_fronteras.pdf. Acesso: 12 de jan. 2019.

ABAURRE, Juan Carlos Ochoa. **Mito y chamanismo**: el mito de la tierra sin mal en los Tupí-Cocama de la Amazonía peruana. Tese (de doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Barcelona. 2002. 296 f. Disponível em: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2033/TESISOCHOA.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 12 de jun.2020.

AMES, Michel. Cannibal tours”, “glass boxes” e a política de interpretação. In: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo. **De acervos coloniais aos museus indígenas**: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

AGUERO, Oscar Alfredo. **El milenio en la amazonia peruana**: mito-utopia tupí-cocama o la subversión del orden simbólico. 1.ed. ABYA-YALA: Quito, 1994.

AGUIAR, José Vicente de Souza. **Narrativas sobre os povos indígenas na Amazônia**. Manaus; Edua, 2012.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; RUBIM, Altaci Corrêa. Kokama. A reconquista da língua e as novas fronteiras políticas. **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**. Volume 4, Número 1, Julho de 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/download/8875/6676>>. Acesso: 29 ago. 2017. p. 67-80.

ALMEIDA, Rita Heloisa. **O diretório dos índios**: um projeto de “civilização” no Brasil do século XVIII. Brasília: Editora UnB, 1997.

ATHIAS, Renato. **Coleções etnográficas, povos indígenas e repatriação virtual**: novas questões, velhos debates. In: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo. **Coleções etnográficas, povos indígenas e repatriação virtual**: novas questões, velhos debates. (organização). João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. de Ávila, M; Reis, E. L. e Gonçalves, R. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BARRETO, João Paulo Lima. **Waimahsã**: peixes e humanos. Manaus: EDUA, 2018. Disponível em: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Dissertacao-2013-Barreto-UFAM.pdf>. Acesso: 21ag. 2022.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. **Mana**, Vol. 12, N. 1, Rio Janeiro, 2006, p. 39-68. Disponível em:< <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132006000100002>>. Acesso: 20 nov.2019.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Memória e Sociedade. 3.ed. Rio de Janeiro; Bertrand, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. Trad. Denise Bárbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Por um conhecimento engajado**. In: *Contrafogos 2: Por um movimento social europeu*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, SP, 1996.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loic. **Una invitación a la sociología reflexiva**. 1a ed. Buenos Aires: Argentina, 2005.

BRUCE, Albert; RAMOS, Alcida Rita. **Pacificando o branco**: cosmologias do contato no norte amazônico. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CABRAL, Ana Suelly Arruda Câmara; RODRIGUES, Aryon Dall'gma. Evidências de crioulização abrupta em Kokáma? **Papia Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares**, Brasília, v. 13, p. 180- 186, 2003. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/papia/article/view/1823/1634>>. Acesso: 01 ago. 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconsistência da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O nativo relativo. **MANA** 8(1), 2002b, p. 113-148.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**. São Paulo, N. 14/15, 2006, p. 319-338.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, Ed. 1, 2018.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**. Estudos de Antropologia Social, 2(2): 115-43, 1996.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAGAS, Mário de Souza. **Memória e poder**: dois movimentos. Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa, n. 19, 2000.

CHAGAS, Mário de Souza; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: Museologia Social. **Cadernos do CEOM**. Ano 27, n. 41. Unochapecó: 2014, p. 9-22.

CLASTRES, Helène. **Terra sem mal**. São Paulo: brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada**: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani I. Pierre Clastres; tradução Níeia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**: pesquisas de antropologia política; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLASTRES, Pierre. **Sociedade contra o Estado**: pesquisa de Antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CONSIDERA, Andréa Fernandes. Os museus e os primórdios da museologia brasileira no século XIX. In: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (Org.). **Museus & museologia**: desafios de um campo interdisciplinar. Brasília: FCI-UnB, 2018. p. 61-72.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Organizadores). História do Corpo: 1. **Da Renascença às Luzes**. 5.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CURY, Marília Xavier (Org.). **Museus e indígenas**: saberes e ética, novos paradigmas em debate; introdução. São Paulo: Brodowski, 2016. p. 12-20. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/86>. Acesso: 14 fev. 2020.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, Vol.1, Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O Que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Porto: Rés, 2001.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho, Rio de Janeiro: Assírio & Alvin, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jaques. **Gramatologia**. Mirian Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, tradutores. São Paulo: perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

DERRIDA, Jaques. **Memórias de Cego**: O auto-retrato e outras ruínas. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIENES, Zoltan; GOLDING, Edward. **Primeiros passos em matemática**. São Paulo: Editora Herder, 1969. V. 2.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Debates).

ELIADE, Mircea.. História das crenças e das idéias religiosas: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução, Ruy Julguimann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1994.

FREUD, Sigmund. **Recordar, Repetir e elaborar**. In: FREUD, Sigmund. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. A serpente, espelho de Eva. Iconografia, analogia e misoginia em fins da Idade Média”, **Medievalista 27** (Janeiro – Junho 2020). Disponível em: file:///C:/Users/Familia%20Trindade/Downloads/medievalista-2840-1.pdf . Acesso em: 28 de set. 2022.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4290240/mod_resource/content/1/GAGNEBIN%20%20Jeanne%20Marie.%20O%20que%20significa%20elaborar%20o%20passado.pdf. Acesso: 08 out. 2022.

GOMES, Alexandre Oliveira. **Aquilo é uma coisa de índio**: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p. 322. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/19110/1/2012-dissertacao-AlexandreGomes.pdf>. Acesso: 03 maio 2021.

GOMES, Alexandre Oliveira. **Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória**: Um estudo Antropológico. 2019. 959 f. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/36806>. Acesso: 11 mar. 2021.

GOMES, Alexandre Oliveira; VIEIRA NETO, João. **Museus e Memória Indígena no Ceará**: uma proposta em construção. Alexandre Oliveira Gomes e João Paulo Vieira Neto. Fortaleza: SECULT, 2009.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUSFIELD, Joseph R. **The community**: a critical response. New York: Harper Colophon, 1975.

HALLAL, Pedro C et al. SARS-CoV-2 antibody prevalence in Brazil: results from two successive nationwide serological household surveys. **The Lancet Global Health**. Vol. 8, November p.1390-1398. 2020. Disponível em: <https://www.thelancet.com/action/showPdf?pii=S2214-109X%2820%2930387-9>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Organização e tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, jan/jun 2012, p. 25-44. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>>. Acesso: 20 nov.2019.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição / Tim Ingold; tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia). Disponível em: <https://visionvox.net/biblioteca/t/Tim_Ingold_Estar_Vivo.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2022.

IGBE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2010: Características gerais dos indígenas. Rio de Janeiro, RJ, 2010. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd_2010_indigenas_universo.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2019.

INSTITUTO SOCIOMABIENTAL-ISA. O que muda (ou sobra) para os índios com a reforma de Bolsonaro? Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/o-que-muda-ou-sobra-para-os-indios-com-a-reforma-de-bolsonaro>>. Acesso: 20 jan. 2020.

INSTITUTO SOCIOMABIENTAL-ISA. Povos indígenas no Brasil. Quadro geral dos povos. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos>. Acesso: 20 jan. 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã Yanomami. Trad. Beatriz Perrone Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro.1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. Les ancêtres animaux. In: B. ALBERT, Bruce e H. Chandès. (eds.), **Yanomami -l'esprit de la forêt**. Paris: Fondation Cartier, Actes Sud, 2003.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 3: As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido**: Mitológicas 1. Cosac Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução: Tânia Pelegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. et al. **Raça e história**. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e ciência. São Paulo: Perspectiva, 1970.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. (entrevista a Juremir Machado da Silva). In: Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, Edipucrs, 2001 n° 15, p. 75.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MINDLIN, Betty. **Moqueca de maridos**: mitos eróticos indígenas. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. O nascimento do Brasil e outros ensaios: pacificação, regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In: Aline Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra (Orgs.). **Coleções e colecionadores**. A polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. 2012, p. 201-218.

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

PARADISO, Silvio Ruiz. A diáspora de Maria: relações sincréticas e culturais entre Nossa Senhora, Kianda e Nzuzu em O outro pé da sereia, de Mía Couto. **Revista Uniletras**. Ponta Grossa, Universidade Estadual de Ponta Grossa, v. 33, n. 2, p. 253- 267, jul./dez. 2011.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

OMS, Organização Mundial de Saúde. **Orientações da OMS para prevenção da COVID-19**. 2020. Disponível em: <https://sbpt.org.br/portal/covid-19-oms/> . Acesso em: 20 abr. 2021.

PETESCH, Nathalie. Los cocama nacen en el Peru: migracion y problemas de identidad entre los cocama del rio Amazonas. *Antropológica*, 21, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5041927.pdf>. Acesso: 02 out. 2019.

PLATÃO. **A República**. 5. ed. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2000. Disponível em: <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2019/08/4-sally-price-arte-primitiva-em-centros-civilizados-1.pdf>. Acesso: 22 jun. 2020.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres do século XIX**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Edições Loyola: São Paulo, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (Parte 1). Trad. Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RIVAS, Roxani. **Uwarita**: Los Kukama-Kukamiria y su bosque. Série: Um instrumento, Um mundo. Trampas de caza de los pueblos indígenas amazônicos. FORMABIAP Instituto Superior Pedagógico Público “Loreto”/Asociación Interétnica de la Selva Peruana-AIDSESP, Iquitos, 2003.

RIVAS, Roxani Ruiz. **Técnicas de Pesca entre los Cocama-Cocamillas de la Amazônia peruana**. Pontificia universidad católica del Perú. Fondo editorial, 2004.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**, v. 21. n. 1. Rio de Janeiro: 2015a. p. 123-155.

ROCA, Andrea. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. **Revista de Antropologia**. v. 58. n. 2. Rio de Janeiro: 2015b. p. 117-142.

RODRIGUEIRO, Jane. Tensão e Redução na Várzea: **As Relações de Contato entre os Cocama e os Jesuítas na Amazônia do Século XVII – (1644-1680)**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontificia Universidade Católica. São Paulo. p.279. 2007. Disponível em:<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/2025/1/JANE.pdf>. Acesso:30 jan. 2019.

RODRIGUES, Josibel. A resposta a estigmatização produz território étnico: os indígenas em Manaus e a formação de comunidades. In: Alfredo ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; SANTOS, Glademir Sales dos. **Estigmatização e território: mapeamento situacional dos indígenas em Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia**. Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009. p.67-78. Disponível em:<http://novacartografiasocial.com.br/download/estigmatizacao-e-territorio-mapeamento-situacional-dos-indigenas-em-manauis/>. Acesso:30 jan. 2019.

RODRIGUEZ, Ernesto Martinez. **Correrias: Índios, Caucheiros e Seringueiros (Acre 1942/1983)**, p.128. 2016. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas, 2016. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/5285/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-Ernesto%20Martinez%20Rodriguez.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

ROLIM, Iara Cecília Pimentel. **O Museu de Etnografia do Trocadéro: missões, coleções e exposições**. Belo Horizonte, Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais: UFMG, 2014. Disponível em:

https://www.14snhct.sbhc.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1739. Acesso: 22 jun. 2020.

RUBIM, Altaci Corrêa. **Yatsi Ikira**. (Lua Verde). História cultural do povo Kokama. Brasília: leterm, UNB, 2015a.

RUBIM, Altaci Corrêa. **Yawati Tinin**. Brasília: leterm, UNB, 2015b.

RUBIM, Altaci Corrêa. **O reordenamento político e cultural do povo Kokama**: a reconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e Peru. 2016 a. 323 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília, p. 324, 2016.

RUBIM, Deyse Silva. **Traçando novos caminhos: ressignificação dos Kokama em Santo Antonio do Içá, Alto Solimões – AM**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas. Manaus, p.132, 2016b. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/5477/5/Disserta%03%a7%0c3%a3o%20-%20Deyse%20S.%20Rubim.pdf>. Acesso: 23 jan. 2021.

RUBIM, Altaci Corrêa. Os Museus Vivos Kokama em Manaus-AM. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; OLIVEIRA, Murana Arenillas (Orgs.). **Museus indígenas e quilombolas**: centro de ciências e saberes. Manaus: UEA Edições/ PNCSA, 2017a.

RUBIM, Altaci Corrêa. Professores indígenas e processos de territorialização na cidade de Manaus/AM/Brasil. **América Crítica**, v. 1, n. 2, p. 67-92, 2017b.

SAID, Edward, W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward, W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Glademir Sales dos. Etnografia da inclusão: a resistência contra a indiferença. In: Alfredo ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; SANTOS, Glademir Sales dos. **Estigmatização e território**: mapeamento situacional dos indígenas em Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009. p.47-64. Disponível em:< <http://novacartografiasocial.com.br/download/estigmatizacao-e-territorio-mapeamento-situacional-dos-indigenas-em-manaus/>>. Acesso:30 jan. 2019.

SERVA, L., & BAITELLO Jr., N. O gesto do selfie: seria o selfie um Nachleben? **Prometeica. Revista De Filosofia Y Ciencias**, (17), 86–92, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/prometeica/article/view/1687/html> . Acesso em: 29 de set. 2021.

SILVA, Daniel Gustavo Bonfim de. **Nome de índio é nome de gente**: o caso Ninawa na justiça do Acre. 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado em Direito, Estado e Constituição) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31245/1/2017_DannielGustavoBomfimAra%03%BAjodaSilva.pdf. Acesso: 29 set. 2022.

SILVA, Katiane. Reflexões sobre violência e deslocamentos de povos indígenas na Amazônia. **Dossiê Remoções forçadas de grupos indígenas no Brasil republicano**. R. Mediações, Londrina, v. 22 n. 2, p. 277-319, 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/download/32260/pdf>. Acesso: 15 jan. 2020.

SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, Governo do Estado do Amazonas, Uni Norte, 2004.

SILVEIRA, Ramiro Queiroz. **Projetos, faccionalismo e curadoria xamânica**: Museu feito por ticunas. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-AQKQTV>. Acesso: 11 mar. 2021.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**, 2.ed. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009

STEFANI, Giancarlo. **Educação e diálogo interétnico**: ensaiando com o Yautí. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

STOCKS, Anthony Wayne. **Los Nativos Invisibles**: notas sobre la realidad actual de los cocamilla del rio Hulluaga, Peru. Centro Amazônico de Antropologia y Aplicación Practica. Lima Peru. 1981.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**: a questão do outro. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

TORRES, Iraildes Caldas. **As novas amazônidas**. Universidade Federal do Amazonas, 2005.

VALLEJOS, Rosa. **A Grammar of Kokama-Kokamilla**. A Dissertation presented to the University of Oregon for the degree of Doctor of Philosophy, 2010.

VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque – Kuahí: Museu, identidades e patrimônio cultural. **Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, Suplemento 7, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmaesupl/article/view/113500/111455>. Acesso em 13 maio 2021.

VIDAL, Lux. **A Cobra Grande**: uma introdução à cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá. Rio Janeiro: Museu do Índio, 2009.

VIEIRA, José Maria Trajano. **A luta pelo reconhecimento étnico dos kokama na tríplice fronteira Brasil/Colômbia/Peru**. 2016. Tese (Doutorado) – Curso de Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas, SP. 2016. Disponível em: Trajanowww.repositorio.unicamp.br/bitstream/.../Vieira_JoseMariaTrajano_D.pdf>. Acesso: 19 jun.2018.

WARBURG, Aby. **El ritual de la serpiente**. Madrid: Sexto Piso, 2008.

ZWILLING, Carin. **Em Busca da Inspiração das Musas**: uma investigação sobre as musas na iconografia musical do fim do século XV ao século XVI italiano, 2015. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5584133/mod_resource/content/0/ZWILLING_EM_BUSCA_DA_INSPIRACAO_DAS_MUSAS_-_uma_i%20%281%29.pdf